



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

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

Año 5º – 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

## El programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer en los inicios del cine sonoro: las versiones en habla castellana

**Dr. James F. Willis García-Talavera** ©

La Laguna (Tenerife)

### Resumen

Este artículo analiza, sirviéndose de los programas de mano MGM como fuentes primarias de investigación, la producción de una serie de películas con actores y actrices de habla hispana en los estudios norteamericanos de Metro-Goldwyn-Mayer, durante el comienzo de la década de los treinta, cuando el doblaje aún no había sido instaurado. En los programas de mano destaca, tras una mera observación preliminar, la inclusión de la frase "hablada en español", ubicada en el lugar más visible y de la forma más llamativa, como elemento publicitario de primer orden

A principios de la década de los treinta, antes de la llegada del doblaje, las grandes productoras norteamericanas – especialmente, Metro-Goldwyn-Mayer– auspiciaron una masiva emigración de profesionales de habla castellana a sus estudios de Hollywood, para producir versiones de sus películas con actrices y actores españoles hablando en su idioma, tratando de imponerse en los prometedores mercados hispanos.

Tal y como sostiene el profesor Gubern (1995:126):

"Esta operación típicamente imperialista se perpetró sobre todo en los estudios de Hollywood y en los de la Paramount de Joinville, utilizando muchos profesionales latinoamericanos, lo que dio lugar a una guerra de acentos y a una controversia lingüística en la prensa. Esta política conoció dos modalidades: las versiones castellanas de filmes angloamericanos y las versiones únicas de guiones originales hispanos, opción iniciada por la Fox con Mamá de Perojo y sobre una comedia de Gregorio Martínez Sierra, lo que permitió a esta empresa mejor aceptación comercial de sus productos y prolongar esta actividad hasta 1936".

Según relatan Juan B. Heinink y Robert G. Dickson (1990:21), era una época en la que el hecho de "contener un par de frases en español bastaba para transformar una película mediocre en el estreno extraordinario de la temporada", extremo que avivó las aspiraciones mercantilistas de las grandes compañías norteamericanas, incrementándose, en consecuencia, la producción de películas en habla española.

La producción norteamericana en español, que constituyó la más voluminosa de toda la producción multilingüe, declinó a causa de la llegada de los subtítulos, primero, y del doblaje, más tarde. Así, si en 1931 Metro-Goldwyn-Mayer produjo –hasta el otoño, fecha en la que se dio por terminada la producción en castellano, tanto en Hollywood como en Europa– una docena de versiones españolas de sus películas; en 1932, tras haber caído en desuso esta opción, se impuso, aunque de forma efímera, la práctica del subtítulado. Pese a que se intentó la implantación de las obras originales acompañadas del pertinente subtítulo, la alta tasa de analfabetismo en España en esos años hizo que resultara más funcional el doblaje, que empezó a practicarse desde 1933 en Barcelona –Metro-Goldwyn-Mayer y Estudios Trilla-La Riva–, mientras en Madrid, Hugo Donarelli, procedente de Fono-Roma, equipó los Estudios Fono España S.A.

Según los datos aportados por Gubern (1995:127), en 1931, de las quinientas películas estrenadas en Madrid, solamente tres fueron producciones españolas, mientras que hubo 260 norteamericanas (en versión original) y 43 norteamericanas habladas en español, de las que casi una tercera parte eran versiones castellanas de películas de la M-G-M. Concretamente: La mujer X y Cheri-Bibi, de Carlos Borcosque; De bote en bote, Monerías y La señorita de Chicago, de James Parrott; La fruta amarga, de Arthur Gregor; En cada puerto un amor, de Marcel Silver; El alma de la fiesta, Politiquerías y Los calaveras, de James W. Horne; Su última noche, de Chester Franklin, y El proceso de Mary Dugan, de Marcel de Sano.

Justamente la mitad de éstas corresponden a obras de alguien que sería durante muchos años ejemplo indiscutible de la prodigiosa generación de cineastas del 92, el director y productor Hal Roach.

Este genial fabricante de carcajadas había fundado en 1919 un pequeño estudio, en unos terrenos de Culver City, junto a donde, años más tarde, quedaría emplazada la gran factoría Metro-Goldwyn-Mayer, y estableció con esta compañía un acuerdo

de distribución de sus películas cómicas. Roach desarrolló una peculiar y creativa fórmula de trabajo en equipo, captando para sus estudios a un inigualable plantel de actores llamados a ser los protagonistas de sus comedias. Para él trabajaron cómicos de la máxima categoría, como Harold Lloyd o Stan Laurel y Oliver Hardy –El Gordo y el Flaco– y bajo su dirección perfeccionaron sus carreras gran número de actores y actrices como Charley Chase –Carlitos–, Mickey Rooney o ZaSu Pitts, y directores de la talla de George Stevens, Norman Z. McLeod y Leo McCarey.

Según la documentación de Heinink y Dickson (1990:29), en el otoño de 1929, Roach citó en su despacho a la unánimemente considerada mejor y más famosa pareja cómica de la historia del cine, Laurel y Hardy, para comunicarles su intención de hacer múltiples versiones de una misma película, que serían habladas en inglés, francés, alemán, italiano y español. Para facilitar las cosas, se nombró a un supervisor, Robert O'Connor, que no sólo velaría por la corrección idiomática sino que evitaría trabajo a los actores, que en este caso, no tendrían que dominar a la perfección el castellano. O'Connor, que llevaba cinco años trabajando en las comedias del estudio, era hijo de madre española y, además, había nacido y se había criado en México. No obstante, la genialidad de Laurel y Hardy transformó el desconocimiento del español en un ingrediente cómico insustituible e insuperable. Buena prueba de ello, es que, años más tarde cuando se estableció definitivamente el doblaje en España, fue muy difícil encontrar voces que pudieran imitarlos.

No fue casualidad, como era presumible, el hecho de que el pequeño estudio de Hal Roach quedara emplazado al lado de los terrenos de la M-G-M en Culver City y en éste se rodaran muchas de las películas antes citadas: Monerías, La señorita de Chicago, De bote en bote, Politiquerías, Los calaveras y El alma de la fiesta.

**Monerías** es una comedia dirigida por James Parrott e interpretada por su hermano Charley Chase –su verdadero nombre era Charles Parrott– que, pese a haber nacido en 1893, podría ser perfectamente considerado como uno de los miembros de la inigualable generación de cineastas del 92, antes mencionada. Los hermanos Parrott son director y protagonista tanto de la versión original en inglés, titulada *Rough Seas*, como de la versión castellana que, pese a ser una versión ampliada del cortometraje de tres bobinas original, no pierde la consideración de corto según la orden ministerial del 19 de agosto de 1964 que considera cortometraje todo aquella película con una duración inferior a sesenta minutos. Completan el reparto de la versión original: Thelma Todd y Carlton Griffin; y el de *Monerías*: Angelita Benítez, Enrique Acosta, Luis Llana y los *Ranch Boys*.

Al analizar el programa de mano de esta película, diseñado según todas las pautas acostumbradas, detectamos varios errores de impresión imperdonables. El primer ejemplar que tuvimos la oportunidad de observar fue el que muestran Heinink y Dickson (1990:41), en su libro *Cita en Hollywood*, haciendo hincapié en lo que ellos llaman "curioso gazapo de imprenta", ya que la fecha de estreno anunciada precede en unos meses a la del inicio del rodaje. Al proseguir nuestra investigación descubrimos un ejemplar del mismo modelo que el mencionado pero anterior –probablemente nunca llegó a pasar de la distribuidora a la sala de exhibición, pues el espacio destinado a la fecha permanece en blanco– en el que se muestra lo que, desde nuestro punto de vista, sobrepasa la condición de gazapo para adquirir la de grave error de ortografía. Sin el más mínimo recato y con unas grandes letras mayúsculas en disposición vertical, se exhibe el acostumbrado rótulo que anuncia que los diálogos son en castellano, pudiéndose leer: "Ablada en español".

Otro, en cierto modo, inexplicable detalle, que no sabemos si catalogar de incorrecto o como maniobra concebida para despertar la curiosidad del posible espectador, es que en el reparto, insertado en el interior del programa, se identifica a la protagonista femenina, Angelita Benítez, con el personaje de Lulú, mientras que en una frase publicitaria –¡Hasta Madelón perdió su corazón cuando conoció a Carlos Chase!–, colocada un poco más abajo, se crea la incógnita de quién será esa mencionada Madelón. Solamente tras ver la película resolvimos parcialmente el enigma al comprobar que los dos personajes eran uno solo: Madelón Lulú. La otra parte, aún sin aclarar, es descubrir si verdaderamente existió intencionalidad en tal insólito hecho.

Es un programa de mano que, como hemos dicho, se podría considerar ordinario, sin ningún elemento destacable salvo unos originales tipos elegidos para el nombre de la película, en la portada, y la duplicidad de los rótulos sobre el habla castellana – esta vez bien escritos–, que se colocan a ambos lados de los diversos fotogramas mostrados en el interior, para no romper el equilibrio visual.

**La señorita de Chicago** es un cortometraje de cuatro bobinas y 31 minutos de duración, filmado en los estudios Hal Roach de Culver City en simultáneo con la versión original, *The Pip from Pittsburgh*, una nueva comedia en la que se repite el mismo plantel artístico que en la anterior, el triángulo formado por James Parrott, Charley Chase y Thelma Todd. La única variación en *La señorita de Chicago* respecto a esta triada es en el papel de Thelma Todd que sería interpretado por la actriz mejicana Mona Rico, cuyo verdadero nombre era Enriqueta Palenzuela. Completando el reparto Linda Loredó, Manuel Granado, Carmita Tarrazo, Luis Llana, Charles Dorety y Baldwin Cooke.

El estreno mundial se produjo en la sala Regis de la ciudad de México el 8 de marzo de 1931, y diecinueve días más tarde en nuestro país, en la sala Tivoli, de Barcelona.

Desgraciadamente, no hemos podido localizar ningún ejemplar ni referencia sobre algún programa de mano correspondiente a esta película, lo que nos hace dudar de su existencia.

**De bote en bote** es un largometraje –siete bobinas y 65 minutos– producido por Hal Roach para el Gordo y el Flaco, Oliver Hardy y Stan Laurel, y filmado en sus estudios, en 1930, de forma simultánea con las versiones habladas en francés, italiano y alemán. Laurel y Hardy, que protagonizan tanto la versión original en inglés, titulada *Pardon Us*, como el resto de versiones, comparten la interpretación en *De bote en bote*, con Walter Long en el papel de "El tigre"; Enrique Acosta, en el del alcaide, y June Marlowe, como su hija. Al analizar los créditos de *Pardon Us*, es interesante percatarse de la presencia de un jovencísimo operador de cámara llamado Jack Stevens, que, bastantes años más tarde, sería el diseñador de decorados de películas tan importantes como *La pantera rosa* (*The Pink Panther*), de Blake Edwards en 1964; *Octopussy* (*Octopussy*), de John Glen, en 1983, y *La Misión* (*The Mission*), de Roland Joffe, en 1986.

*De bote en bote* fue estrenada, con carácter mundial, en el Regis de la Ciudad de México –con el título alternativo de *Los presidiarios*– el 19 de marzo de 1931. Posteriormente, se pasó en el Rialto de San Juan de Puerto Rico el 15 de abril y en el Palacio de la Música de Madrid el 5 de octubre de ese mismo año.

El programa de mano ideado para este estreno hace gala de una gran creatividad y brillantez renovadora. Diseñado en formato tríptico vertical utiliza como portada una caricatura de los dos protagonistas entre rejas y en las dos contraportadas que permite el formato tríptico: el cupón del concurso de artistas M-G-M y una atractiva composición de dos círculos con los rostros de Laurel y Hardy atravesados por una cadena en posición diagonal. Lo realmente revolucionario e innovador es el interior del programa donde se exhiben seis fotogramas de la película, colocados secuencialmente uno encima de otro, cada uno con su correspondiente pie de foto –simulando un subtítulo–, que dan, en su conjunto, la perfecta imagen de estar admirando un fragmento de celuloide.

**Los calaveras** es la versión en castellano y ampliada de la comedia de tres rollos *Be Bing*, seguida de una adaptación del cortometraje de 3 rollos *Laughing Gravy*. *Be Bing* fue dirigida en 1930 por James Parrott, con Stan Laurel y Oliver Hardy como protagonistas junto a Isabelle Keith y Anita Garvin en los papeles femeninos, y *Laughing Gravy* por James W. Horne en 1931, con Charley Hall y Charles Dorety junto a Laurel y Hardy. Esta concatenación de lo que iban a ser en principio dos cortos independientes, que contiene escenas duplicadas de los mismos que fueron utilizadas en las correspondientes versiones originales, tuvo un fracaso comercial al que se atribuye la ruptura de la amistad entre la pareja de cómicos más famosa de la historia.

Fue rodada en los estudios de Hal Roach en Culver City (California), originalmente en castellano, bajo la dirección de James W. Horne con Laurel y Hardy como protagonistas, junto a Linda Loredo, Anita Garvin, Luis Llaneza, Charlie Hall y Charles Dorety. Charlie Hall interpreta dos papeles diferentes debido al comentado hecho de que la versión española había sido concebida en un principio como dos películas independientes. Los calaveras fue estrenada en Barcelona (salas Capitol y Kursaal) el 30 de septiembre de 1931 y en Madrid (Rialto) el 21 de diciembre de ese mismo año. La versión standard de *Laughing Gravy*, en dos rollos, también fue estrenada en Madrid en 1949, con el título de *El canelo*, mientras que *Be Bing* fue distribuida por primera vez en España en 1963, con el título *Dos tíos grandes*.

El programa de mano encontrado es un programa doble en disposición apaisada, en el típico formato 96 x 275 mm, que destaca por utilizar una caricatura de los protagonistas como portada, recurso realmente innovador en esa época –también utilizado en el programa correspondiente a *De bote en bote*– y bastante apropiado para anunciar una película cómica. En el interior, se muestran siete escenas diferentes enmarcadas dentro de la más variada geometría –tres rectángulos, dos elipses y dos cuadrados– entre las que se colocan, siempre dentro de la más estricta simetría, dos emblemas M-G-M, las dos caras recortadas de Laurel y Hardy, el reparto, el imprescindible "hablada en español" y una frase que dice textualmente: "El señor Laurel y el amigo Hardy nos han salido un par de famosos corretones".

**Politiquerías** es la versión ampliada de la comedia de tres rollos *Chickens Come Home*. Otro cortometraje concebido a la medida de Stan Laurel y Oliver Hardy, filmado originalmente en castellano junto a las actrices Rina Liguoro y Linda Loredo, y en inglés junto a Thelma Todd y Mae Busch, bajo la dirección de uno de los realizadores habituales de los estudios Hal Roach, James W. Horne. Según sostiene Heinink, el crédito de Jack Stevens como operador de cámara que figura en la cabecera del filme es dudoso, ya que en la publicidad se nombra a Art Lloyd.

*Politiquerías* fue estrenada en la sala Renacimiento de Buenos Aires (Argentina) el día 11 de junio de 1931 y, en España, en el cine Capitol de Valencia el 21 de noviembre del mismo año. Décadas más tarde, fue estrenada en el cine Rex de Madrid, el 7 de agosto de 1964, como parte del programa titulado *Desfile cómico*.

El programa de mano elaborado para este filme está dentro de la tendencia habitual de los programas de la temporada. Encontramos puntos de similitud con los programas de mano correspondientes a las últimas tres películas citadas:

- 1. Los tipos, diseño y colocación de los títulos de la portada son muy parecidos a los del programa de mano de *Monerías*.
- 2. Tanto el formato como el interior del programa –en el que se colocan, siempre dentro de la más estricta simetría, dos emblemas M-G-M, las dos caras recortadas de Laurel y Hardy, el reparto y el imprescindible "hablada en español"– se asemejan mucho al de *Los calaveras*.
- 3. El cupón del concurso de artistas M-G-M de la contraportada es prácticamente idéntico al adjuntado en el programa de mano correspondiente a la película *De bote en bote*, variando únicamente el número de serie.

**El alma de la fiesta** es otra comedia dentro del más puro estilo de Hal Roach, dirigida por James W. Horne e interpretada por Charley Chase, Carmen Guerrero, Enrique Acosta, María Calvo, Luis Llaneza y Linda Loredo. El argumento se centra en los desastres provocados por Carlitos –al que llaman el novio de América– en una cena de etiqueta. La versión original en inglés llevó por título *Thundering Tenors*, y en ella acompañaban a Chase las actrices Lillian Elliot, Elizabeth Forrester y Dorothy Granger. El estreno mundial de *El alma de la fiesta* se llevó a cabo en el local habitual de ciudad de México, el cine Regis, el 12 de marzo de 1931, y en España se proyectó por primera vez el 11 de febrero de 1932 en el Palacio de la Música de Madrid.

El programa de mano de esta película es un típico ejemplar en modelo doble apaisado, formato 96 x 275 mm, en el que destaca, a primera vista, el protagonismo de Charlie Chase, más conocido en España como Carlitos, pues el tratamiento tipográfico dado a su nombre supera ostensiblemente, en tamaño y vistosidad, al de la propia película. Esto es comprensible si se tiene en cuenta que Chase –famoso actor cómico, director y guionista que empezó su carrera en 1914, llegando a compartir protagonismo con Fatty Arbuckle, Laurel y Hardy, Ford Sterling y el inigualable Charles Chaplin– tenía ya en 1931 una entidad tan importante en el mundo cinematográfico como para constituirse en solitario como el verdadero reclamo capaz de atraer al gran público a presenciar una determinada película, por el simple y mero hecho de estar protagonizada por él.

También es digno de señalar el extraordinario énfasis conferido, una vez más, a la esencial e indispensable frase "Hablada en español" que se repite en tres distintas ubicaciones, siempre privilegiadas. Así, en la portada, se coloca justamente debajo del título de la película, y en el interior, tanto debajo del nombre de la Metro-Goldwyn-Mayer como en posición central y orientación vertical.

El resto de las versiones en habla castellana de películas norteamericanas se corresponden en su mayoría con adaptaciones

cinematográficas de famosas obras teatrales o literarias, en general:

**La mujer X**, dirigida por Carlos F. Borcosque e interpretada por María Ladrón de Guevara en el papel de Jaquelina, Rafael Rivelles en el de Luis Floriot y José Crespo como Raimundo fue rodada en los estudios M-G-M de Culver City en diciembre de 1930 y estrenada en el Cine Cataluña de Barcelona el 13 de noviembre de 1931. Es la versión castellana de *Madame X* (1929) que fue dirigida por Lionel Barrymore –era la tercera vez que el famoso actor se ponía detrás de la cámara– con Lewis Stone y Ruth Chatterton como protagonistas. Precisamente, esta actriz y Barrymore fueron nominados, respectivamente, en las categorías de mejor interpretación femenina y mejor dirección durante la segunda edición de los premios de la Academia, la temporada 1928-1929.

Carlos Aguilar (1990:743) afirma, con acierto, que se trata de "un clásico melodrama centrado en una mujer destruida por el matrimonio, un amor equivocado y un crimen", pero yerra cuando dice que es "la primera de las seis versiones rodadas". Esta obra teatral de Alexandre Brisson ya había sido llevada al cine con anterioridad en tres ocasiones, en 1906, 1916 y 1920, y, con posterioridad a éstas de 1929 y 1931, sería nuevamente adaptada en otras siete ocasiones, 1937, 1948, 1951, 1960, 1966, 1977 y 1981, esta última para televisión.

El programa de mano creado para promocionar esta película se diseñó en formato y modelo tríptico, dentro del estilo establecido por los anteriores programas puestos en circulación durante esa temporada, pero con una ostensible sobriedad ornamental que contrasta con la riqueza estética de los correspondientes a las grandes producciones norteamericanas, siempre más lucidos y afiligranados.

En la portada resalta, por encima del resto, una frase que, tanto M-G-M como las empresas exhibidoras, querían destacar y realzar –el consabido "hablada en español"–, conscientes de que en ello residiría uno de los principales reclamos para atraer al gran público, ansioso de poder escuchar diálogos en su propio idioma. La empresa propietaria del local donde se repartió el ejemplar analizado, Cine Nuevo, para hacer sobresalir este extremo, aún más, encargó la impresión, en el reverso del programa, de su publicidad en letras rojas, incluyendo el enunciado: "Toda hablada en español".

En el interior, como ya era habitual, prima, en sobremanera, la simetría en la distribución de los fotogramas elegidos para su ilustración, llegándose al extremo de colocar repetidamente, a ambos lados, el logotipo de M-G-M para no romper ese estudiado equilibrio milimétrico. En la parte central, justamente debajo de una imagen de Jaquelina (María Ladrón de Guevara) abrazada a su hijo Raimundo (José Crespo), se puede leer la siguiente sentencia: "La madre tuvo el heroísmo de esconder su personalidad para no arrojar la deshonra sobre su hijo. Era madre."

El reparto se inserta en la contraportada, al igual que el acostumbrado cupón del concurso de los artistas M-G-M, en este caso, con la figura de la actriz protagonista: María Ladrón de Guevara.

**Cheri-Bibi**, adaptación cinematográfica de la famosa novela de Gaston Leroux, fue también dirigida por Carlos Borcosque e interpretada por María Ladrón de Guevara, con Ernesto Vilches en el doble papel del marqués de Touchais y del mago Cheri-Bibi. Este característico, elegante y sofisticado actor, nacido en Tarragona en 1879, llegaba a este rodaje avalado por una dilatada carrera profesional. Tras hacer su debut en una compañía de aficionados, en 1905 realizó su primera gira por América y de regreso a España, tres años más tarde, ingresó en la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, alcanzando en 1913 un resonante éxito como el Rubio, de *La Malquerida*.

Ya en Hollywood interpretó al célebre criminalista Bullivant, en *Cascarrabias* de Cyril Gardner, y fragmentos cortos para las famosas Galas de la Paramount caracterizado de El amigo Teddy, Mr. Wu y El eterno Don Juan, y nuevamente de Wu Li Chang para la producción Metro-Goldwyn-Mayer, del mismo título, en 1930, caracterizaciones que le granjearon una notable reputación de transformista –especialidad que comenzó el primer día que pisó un escenario cuando hizo el papel de la Brígida de Don Juan Tenorio al enfermarse la actriz destinada a hacerlo– y apelativos del tipo de "el hombre de las mil caras" o "el Lon Chaney español". En consecuencia, su cachet y emolumentos se vieron elevados por encima de los de cualquier otro actor hispano en Hollywood.

Cheri-Bibi es la versión española de *The Phantom of Paris* dirigida por John Stuart Robertson, con John Gilbert, Leila Hyams y Lewis Stone en los roles principales. Se da la curiosa circunstancia de que, aunque ambas dentro del año 1931, el rodaje de la versión castellana precedió, en unos meses, al de la original en inglés. Como sustentan Heinink y Dickson (1990:175), esto fue debido al repentino fallecimiento del que iba a ser el principal protagonista, Lon Chaney, lo que derivó en una búsqueda apresurada de un sustituto, que concluiría con la elección de John Gilbert, proceso que lógicamente ocasionó un considerable retraso y la anticipación de la versión hispana, cuyo estreno tuvo lugar en Madrid (Palacio de la Música) el 27 de enero de 1932 y en Barcelona (Tívoli), dos semanas más tarde, el 10 de febrero.

Si de la obra de Alexandre Brisson –*La mujer X*– había sido llevada al cine gran número de veces, no menos lo fue la novela más emblemática de Gaston Leroux *El fantasma de la Ópera*. Ha sido filmada en 1925, 1931, 1943, 1962, 1989 y 1998 para la gran pantalla, y en 1983 y 1990 para televisión.

A lo largo de nuestra investigación, hemos hallado una gran variedad de programas de mano de Cheri-Bibi: cinco tarjetas, en el acostumbrado formato 138 x 89 monocromático, en las que se muestran diferentes escenas –siempre con la presencia de Ernesto Vilches– y otro con un original diseño desplegable que también parece destinado a ensalzar la figura del gran actor catalán, si nos basamos en los siguientes argumentos:

- 1) En la portada se muestra un plano americano del mismo con un parco, exiguo e incompleto pie de foto: "Metro-Goldwyn-Mayer presenta a Ernesto Vilches en Cheri-Bibi".
- 2) En la contraportada se incluye el acostumbrado cupón del Concurso de Artistas M-G-M con la figura, cómo no, de Vilches.
- 3) El interior del programa, además de contener tres escenas del filme, en las que lógicamente aparece el actor en cuestión, incluye dos primeros planos –en forma de círculo– del mismo y la frase "una triple interpretación del rey de la

Este último enunciado puede crear cierta confusión si se tiene en cuenta que, escasos centímetros más abajo, en el reparto insertado también en el interior del programa, sólo se citan dos papeles interpretados por Ernesto Vilches –el del mago Cheri-Bibi y el del marqués de Touchais–, mientras que, en la contraportada, la empresa propietaria del local de exhibición, Cine Nuevo, anuncia en su publicidad para el estreno del sábado 26 de marzo de 1932: "Cheri-Bibi la producción más importante hablada en español. Cuatro caracterizaciones y un solo actor".

Quizá esta exagerada ponderación publicitaria se deba al hecho de que esa diversificación de caracterizaciones sólo fue llevada a cabo por Vilches, pues, en la versión original, la estrella protagonista, John Gilbert, únicamente interpreta al mago Cheri-Bibi, mientras que el papel del marqués de Touchais es representado por Ian Keith, un actor que había debutado en el cine, un año antes, de la mano de D. W. Griffith, cuando éste le encargó la interpretación del asesino John Wilkes Booth, en su película Abraham Lincoln (Abraham Lincoln).

Según John Douglas Eames (1982:77), tras el estreno de *The Phantom of Paris* el público se mostraba bastante confundido porque, pese a interpretar papeles diferentes, el parecido físico entre Gilbert y Keith era realmente extraordinario. El hecho de haber elegido a los dos actores más parecidos de Hollywood puede tener su causa en el éxito de la doble caracterización de Ernesto Vilches en la versión castellana que, como ya hemos apuntado, precedió a la original en inglés.

**La fruta amarga** es la castellanización de la película *Min and Bill* (1930), dirigida por George Hill, con Wallace Beery en el papel de Bill y Marie Dressler como Min Divot, interpretación por la que conseguiría el Oscar a la mejor actriz de la temporada 1930-1931. Junto a ellos, Dorothy Jordan –la inolvidable Martha Edwards que inmortalizaría años más tarde John Ford en *Centauros del desierto* (*The Searchers*)–, en una de sus primeras apariciones, Marjorie Rambeau y Donald Dillaway.

Fue filmada en diciembre de 1930, en los estudios Metro-Goldwyn-Mayer de Culver City. El conjunto de profesionales que sustituyó a los de la versión original en inglés, antes citados, estuvo encabezado por Arthur Gregor, como director, y los intérpretes: Virginia Fábregas (Min), Juan de Landa (Bill), María Luz Callejo (Marga), Elvira Morla (Lulú), Julio Peña (Dick) y el genial Luis Buñuel en una breve aparición como extra.

Según Heinink y Dickson (1990:162), Edgar Neville y Eduardo Ugarte también tomaron parte en esta adaptación al castellano de la novela *Dark Star*, de Lorna Moon, lo que da origen al título alternativo *Estrella negra*. Algunas fuentes incluyen a Juan Duval, Luis Orozco, Antonio Acosta y Luis Hickus en el reparto, pero sus nombres no figuran en los créditos y su participación no ha podido ser confirmada.

La sucesión de estrenos se desarrolló de la siguiente forma:

- 13-marzo-1931, Nueva York (Teatro San José).
- 04-noviembre-1931, Bilbao (Cine Buenos Aires).
- 21-diciembre-1931, Madrid (Cine Avenida).
- 18-enero-1932, Barcelona (Kursaal).

Tras infructuosa búsqueda, no hemos podido localizar programa de mano alguno concerniente a esta película.

**En cada puerto un amor** es un melodrama romántico, basado en una historia de Albert Richard Wetjen, dirigido por Marcel Silver e interpretado por José Crespo, Conchita Montenegro y Juan de Landa, en los papeles protagonistas, junto a Romualdo Tirado, Elena Landeros y Rosita Granada. Es la versión española de *Way for a Sailor*, rodada en 1930, en la que Sam Wood dirigió a un importante plantel formado por John Gilbert, Wallace Beery, Leila Hyams y Polly Moran.

Marcel Silver quiso seleccionar a un grupo de actores hispanos que estuviera a la altura del anterior y dirigir una película que no tuviera nada que envidiar a la versión original, sin escatimar gastos, por lo que se salió del presupuesto fijado por M-G-M y fue despedido. La actriz elegida para el papel protagonista fue Concepción Andrés Picado (Conchita Montenegro), nacida en San Sebastián en 1912 y quizá la más internacional del grupo de españoles que emigraron a Hollywood a finales de los años veinte, pues no restringió su trabajo, como la gran mayoría, a las versiones en habla castellana e intervino en películas mucho más importantes como *Besos al pasar* (*Strangers May Kiss*), de George Fitzmaurice, junto a Robert Montgomery y Norma Shearer y, sobre todo, *Prohibido* (*Never the Twain Shall Meet*) de W. S. van Dyke, en la que formó pareja protagonista junto al actor británico Leslie Howard.

El programa de mano creado para esta película es un ejemplar doble, con un original diseño de apertura vertical, pero dentro de las líneas estructurales en boga en el año 1931, que le hacen guardar gran similitud con el resto:

1. Portada con imagen de la pareja protagonista –José Crespo y Conchita Montenegro– bajo el título de la película, el nombre y el logotipo de Metro-Goldwyn-Mayer y el imprescindible anuncio: "En español".
2. Interior, colmado de fotogramas de la película en escrupulosa disposición simétrica, llegando al extremo de duplicar el logotipo M-G-M para no romper el equilibrio.
3. Contraportada con el típico cupón para participar en el Concurso de Artistas M-G-M en el que se puede leer: "Guarde cuidadosamente este cupón y procúrese la colección completa de cupones de la misma serie y podrá obtener un importante premio".

Al observar detenidamente el interior del programa, aparte de la ya comentada profusión iconográfica siempre dominada por la más estricta simetría, llama la atención un círculo, colocado justo en el medio, con un primer plano de la estrella principal: Conchita Montenegro. Este emplazamiento central se debe a que, por aquel entonces, la actriz easonense gozaba ya de gran

popularidad y reconocimiento en nuestro país, circunstancia que el Departamento de Publicidad de Metro-Goldwyn-Mayer no quiso desaprovechar, promocionando al máximo su imagen.

**Su última noche** es una comedia de enredo en el que trabajan juntos por primera vez dos estrellas reconocidas, como ya hemos comentado, en el ámbito hispano de la interpretación (Ernesto Vilches y Conchita Montenegro), junto a Juan de Landa, María Alba, Manuel Granado y Romualdo Tirado, bajo la dirección de Chester M. Franklin y la supervisión de George Kann. Esta película está basada en la comedia Patachón, de Maurice Hennequin y Félix Duquesnel, adaptada por Leo Ditrichstein con el título Toto, en 1907. La versión original en inglés, *The Gay Deceiver*, rodada en 1926 bajo la dirección de John M. Stahl con Lew Cody y Carmel Myers como protagonistas, fue estrenada en la sala San Miguel de Madrid, el 12 de diciembre de 1927, con el título *Consumatum est*.

La dirección de diálogos corrió a cargo del no menos conocido Carlos Borcosque, quien precisamente dirigiría, posteriormente, a Vilches en su película de más éxito, *Cheri-Bibi*, la cual, pese a haber sido rodada meses más tarde, se estrenó en España sesenta días antes que *Su última noche*.

*Cheri-Bibi* fue estrenada en el Palacio de la Música de Madrid el 27 de enero de 1932 y *Su última noche* en la sala Tivoli de Barcelona el 26 de marzo del mismo año. Este desfase, probablemente provocado intencionadamente por los cerebros publicistas de la Metro, favoreció que Ernesto Vilches viniera ya promocionado por el éxito anterior, lo cual tuvo una inmediata repercusión en los diferentes programas de mano de la película.

El despliegue publicitario de esta película fue bastante importante, lo que se traduce en el hecho de haber podido averiguar la existencia de una gran variedad de programas de mano de la misma. Hemos logrado ubicar y estudiar cinco ejemplares diferentes de tarjetas, con el denominador común de que en todos se muestra una imagen, correspondiente a una escena del filme o a una fotografía promocional de estudio, que representa a parejas diferentes de actores y actrices de la película.

Esta circunstancia constituye una alusión directa a la promiscuidad típica e inherente de esta clase de comedia de enredo, predecesora de los folletines televisivos, tan en boga en los últimos años. Así, encontramos dos imágenes diferentes de Conchita Montenegro y Manuel Granado, otras dos de María Alba con Ernesto Vilches y una última de la misma actriz con Juan de Landa.

Como siempre, el verdadero alarde de vistosidad y belleza plástica se hace en el programa de mano doble. En la portada se exhibe a la pareja formada por María Alba y Juan de Landa, de espaldas en una cama –la misma imagen mostrada en una de las tarjetas antes comentadas– y en el vértice superior derecho de la misma un círculo con el rostro ampliado de Ernesto Vilches en actitud sonriente. En cuanto a los títulos, el nombre de Vilches aparece escrito en versales sobre el de Conchita Montenegro en unas discretas minúsculas, incluyendo la inicial del apellido.

En el interior se muestran a los diferentes protagonistas formando una multiplicidad de parejas –otra vez la representación simbólica del embrollo argumental–, repitiéndose de nuevo las imágenes expuestas en las tarjetas que se exhiben recortadas sobre un fondo gris claro, en determinadas partes casi blanco, y un pequeño reparto con el nombre del protagonista principal nuevamente en mayúsculas. Por si fuera poco, en el cupón del Concurso de Artistas M-G-M del reverso del programa también se evidencia esta primacía de Ernesto Vilches sobre el resto del plantel artístico, pues es nuevamente su figura –la misma que se utilizara en el programa de *Cheri-Bibi*– la escogida para ilustrar el citado boleto.

La conjunción de todos estos detalles, aparentemente insignificantes, viene a confirmar la teoría de que los publicistas de Metro-Goldwyn-Mayer, conscientes de la gran popularidad y prestigio que podría reportar a Ernesto Vilches las perfectas caracterizaciones llevadas a cabo en la adaptación de la novela de Gaston Leroux, prefirieron retrasar el estreno de *Su última noche*, con la intención de aprovechar al máximo esa corriente favorable y ello se simultaneó con una gran promoción del actor, lo cual quedó plasmado en los programas de mano.

**El proceso de Mary Dugan** es un claro ejemplo de lo que se ha denominado drama procesal, basado en el guión de Becky Gardiner sobre el juicio a la presunta asesina Mary Dugan, que es defendida por su hermano Jimmy. Fue dirigida por el rumano Marcel de Sano –director también de la versión francesa– e interpretada en los principales papeles por José Crespo, María Ladrón de Guevara, Ramón Pereda, Rafael Rivelles, Elvira Morla, Adrienne D'Ambricourt, Celia Montalván, Juan de Landa y Romualdo Tirado, aunque, según algunas fuentes, el actor Juan Duval también tomó parte en el reparto pero su nombre no consta en los créditos.

Ésta es la versión hablada en español de *The Trial of Mary Dugan*, dirigida por Bayard Veiller en 1929, con Norma Shearer y Lewis Stone en los principales papeles. Fue estrenada en el Teatro San José de Nueva York el 26 de junio de 1931; llegó a España tres meses más tarde, para ser estrenada en la sala Tivoli de Barcelona el 1 de octubre de ese mismo año.

El programa de mano concebido para el estreno de esta obra cinematográfica es diferente de los demás, ya que se utiliza un modelo tríptico apaisado muy poco habitual, pero con elementos comunes a otros como la inclusión en la contraportada del cupón del Concurso de Artistas M-G-M y del reparto en el interior donde también se muestran las principales escenas de la película a través de imágenes recortadas sobre fondo blanco, muy en la línea del programa antes analizado de *Su última noche*.

La portada está presidida por el escudo titular: "María Ladrón de Guevara en El proceso de Mary Dugan. Hablada en español. Producción Metro-Goldwyn-Mayer" sobre una imagen de la pareja protagonista. Debajo hay una inscripción que abre el siguiente interrogante: "¿Víctima de la injusticia social o actriz consumada para esconder el repugnante delito?".

Quizá el detalle más significativo llegue al analizar el pequeño reparto insertado en la parte interior del programa de mano en el que se incluye, de forma absolutamente insólita y alejada de la parquedad tradicional y característica de estos repartos, junto al nombre de los principales intérpretes –entre los que no figura Juan Duval– y del director, el siguiente epígrafe: "Diálogo: José López Rubio y Eduardo Ugarte".

La explicación a esta inusitada introducción la encontramos en el hecho de que, aunque la dirección de los diálogos fuese previamente encargada al entonces prestigioso dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, en realidad, la adaptación al castellano la

realizó el joven principiante José López Rubio el cual escribió los diálogos junto a Eduardo Ugarte.

Según Heinink y Dickson (1990:54):

"D. Gregorio Martínez Sierra quedó relegado al cargo honorífico de supervisor escénico, lo cual provocó airadas protestas de los críticos españoles; el paso del tiempo dio la razón a la M-G-M porque se demostró que de las obras firmadas por Martínez Sierra fueron escasas las líneas escritas por su pluma. Por el contrario, la fecunda capacidad literaria de López Rubio nunca ha dado lugar a dudas".

Metro-Goldwyn-Mayer, pese a la oposición del sector crítico, no dudó en reconocer el trabajo de los jóvenes escritores y les identificó como legítimos autores, en todo el material publicitario puesto en circulación para promocionar el estreno del filme. El programa de mano sirve, en este caso, como auténtico documento acreditativo, constatando la identificación de la autoría de los diálogos en castellano que llevó a cabo la empresa.

#### Bibliografía recomendada

AAVV, 1995, Chronicle of the Cinema, Nueva York, Dorling Kindersley Publishing Inc.

AAVV, 1995, Historia General del Cine (Vol.VI). La Transición del Mudo al Sonoro, Madrid, Cátedra.

AAVV, 1982, Hollywood, lo Studio System, Venecia, Marsilio.

Allen, Robert C.; Gomery, Douglas, 1995, Teoría y Práctica de la Historia del Cine, Barcelona, Paidós.

Ávila, Alejandro, 1997, La Historia del Doblaje Cinematográfico, Barcelona, Ed. CIMS.

Baena Palma, Francisco, 1994, Los programas de mano en España, Barcelona, F.B.P.

Carey, Gary, 1981, All the Stars in Heaven-Louis B.Mayer's M-G-M, Nueva York, E.P. Dutton.

Culbert, David, 1990-1991, Film and Propaganda in America: A Documentary History (4 volúmenes), Nueva York, Greenwood.

Eames, John Douglas, 1982, The MGM Story, Londres, Sundial Publications Ltd.

Gubern, Román, 1974, Mensajes icónicos en la cultura de masas, Barcelona, Lumen.

—1977, El cine sonoro en la II República, 1929-1936, Barcelona, Lumen.

—1995, "El cine sonoro (1930-1939)", en VVAA, Historia del cine español, Madrid, Cátedra, págs. 123-142.

—1997, Historia del cine, Barcelona, Lumen.

Hay, Peter, 1991, M-G-M When Lion Roars, Nueva York, Turner.

Heinink, Juan B., 1986, Catálogo de las películas estrenadas en Bizkaia: 1929-1937 (vol.1), Bilbao, Arte Ederren Bilboko Museoa.

—; Dickson, Robert G., 1990, Cita en Hollywood: antología de las películas norteamericanas habladas en español, Bilbao, Ediciones Mensajero.

Kobal, John; Robinson, David, 1973, 50 Years of Movie Posters, Londres, Hamlyn Group.

Miller, Frank, 1994, MGM Posters, Atlanta, Turner Publishing.

Panofsky, Erwin, 1985, Estudios sobre iconología, Madrid, Alianza.

—1986, La perspectiva como "forma simbólica", Barcelona, Tusquets.

Parish, James Robert, 1981, The Best of M-G-M: The Golden Years (1928-59), Westport, Arlington House Publishers.

Parkinson, David, Historia del cine, Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

Pericot, Jordi, 1987, Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen, Barcelona, Ariel.

Powdermaker, Hortense, 1950, Hollywood, The Dream Factory, Boston, Little, Brown and Co.

Satue, Enric, 1988, El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días, Madrid, Alianza.

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

Willis García-Talavera James F.(2002): El programa de mano Metro-Goldwyn-Mayer en los inicios del cine sonoro: las versiones en habla castellana. Revista Latina de Comunicación Social, 52. Recuperado el x de xxxx de 200x de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20025214willis.htm>