

Stefan Rinke (ed.)



»Entre Espacios:  
La historia latino-  
americana en el  
contexto global«



Actas del XVII  
Congreso  
Internacional de  
AHILA, Berlin, 9-13 de  
septiembre de 2014

# Entre espacios: la historia latinoamericana en el contexto global

Actas del XVII Congreso Internacional de la  
Asociación de Historiadores Latinoamericanistas Europeos (AHILA)  
Freie Universität Berlín, 9-13 de septiembre de 2014

editado por

Stefan Rinke

Berlín  
Freie Universität  
Colegio Internacional de Graduados “Entre Espacios”  
2016

ISBN-13: 978-3-944675-35-0

DOI: 10.17169/FUDOCS\_document\_000000024129

URL: [http://edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCS\\_document\\_000000024129](http://edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCS_document_000000024129)

Publicado bajo Creative Commons Attribution 4.0 Licence (CC BY 4.0):

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Contribución de las fuentes judiciales para la historia de las mujeres: voces femeninas reclamando justicia en la Mendoza colonial <b>Noemí del Carmen Bistué (R)</b> <b>Alba María Acevedo (R)</b>	87
Tensiones y conflictos en la sociedad de la Mérida venezolana en el ocaso del dominio hispánico <b>Edda O. Samudio A. (R)</b>	87
Río Anauco: pasiones, conflictos y desamores en la Caracas del Siglo XVIII <b>Rebeca Gerardina del Valle Padrón García (R)</b>	88
Sentimientos, anhelos y estrategias en la vida familiar. Buenos Aires en el siglo XVIII <b>Sandra Olivero Guidobono (R)</b>	88
“Yo hijo mío, haré cuanto pueda por vos...”. Esclavos que no necesitan favores de sus amos (Charcas, Siglo XVIII) <b>Paola Revilla Orías (R)</b>	89
<i>Simposio 008 HUELLAS CENTROEUROPEAS EN AMÉRICA LATINA</i>	91
La República Dominicana a través del lente de Kurt Schnitzer, Conrado, 1939-1943 <b>Domingo Lilón</b>	92
Los cineastas centroeuropeos y el cine estadounidense hispanohablante en América Latina <b>András Lénárt</b>	102
Cambiando el ángulo: Migrantes de lengua alemana y su construcción social de nuevas identidades en Yucatán, 1847-1916 <b>Alma Durán-Merk</b>	114
Interpretaciones sobre el papel de Louis Schlesinger en los eventos centroamericanos de la segunda mitad del siglo XIX <b>Mónika Szente-Varga</b>	131
<i>Simposio 009 LA ACCIÓN TRANSNACIONAL DE LAS DIÁSPORAS. CONCEPTOS Y MIRADAS DIVERGENTES EN EL ESPACIO AMERICANO</i>	145
Jugendbund Valdivia, 1932-1938: Reflejo y manifestación de la identidad local <b>Lorena Liewald</b>	146
Instituciones étnicas vascas de la diáspora e identidad: El caso vasco <b>Argitxu Camus Etchecopar</b>	156

# Los cineastas centroeuropeos y el cine estadounidense hispanohablante en América Latina

András Lénárt  
Universidad de Szeged, Hungría

## ***Resumen:***

En la década de los 1930, la cinematografía de los Estados Unidos, vinculada a su política de expansionismo cultural, se puso a producir películas en español para poder distribuir las en América Latina y España. En este empeño, las productoras de Hollywood contaban con la contribución de cineastas centroeuropeos inmigrantes y, al mismo tiempo, de actores, directores y guionistas españoles y latinoamericanos.

***Palabras clave:*** cine estadounidense, versión española, hispanohablante, Hollywood, cineastas centroeuropeos

## ***Europa en el concierto cinematográfico internacional***

La industria cinematográfica universal, aunque hoy los Estados Unidos parecen tener el protagonismo, ha sido siempre una creación multinacional y multiétnica, con aportes valiosos e imprescindibles por parte de las naciones europeas. El cinematógrafo nació oficialmente en 1895, con la proyección pública de los hermanos Lumière en París, aunque esta presentación tenía notables antecedentes (como los experimentos cinematográficos de Edison). La actividad de George Méliès trajo al cinematógrafo su verdadero punto de inflexión. Antes de la Primera Guerra Mundial, Europa se situaba a la cabeza de la industria cinematográfica, sobre todo Francia, Inglaterra y los países nórdicos. Hollywood también emprendió su evolución filmica gracias a la fundación de las primeras productoras y a los maestros que establecieron el lenguaje del arte de las imágenes. La Gran Guerra desplazó la preeminencia de Europa a los Estados Unidos.

Paralelamente a la consolidación de los EE. UU. como la Meca del Cine, la cinematografía europea seguía aportando tendencias y acercamientos extraordinarios. Alemania dio a luz en los años veinte una de las corrientes más importantes: el expresionismo. Al mismo tiempo, Francia destacaba con las primeras vanguardias, el impresionismo y el surrealismo. Además, la Unión Soviética creó una gran escuela con Eisenstein como principal figura y primer teórico de montaje.

Habría de esperarse hasta la Segunda Guerra Mundial para que el cine incidiera más en la propaganda, tras la ideologización de las dictaduras nazi, fascista y estalinista. En el período de la posguerra surgió el movimiento más crucial de la historia del cine mundial, el neorrealismo italiano. Fue un giro copernicano en el cine: los directores bajaban con las cámaras a la calle para captar la realidad cotidiana, los problemas de la gente corriente. Roberto Rossellini y Vittorio de Sica son dos figuras ejemplares de la época. También en ese entonces surge el maestro del cine oriental, Akira Kurosawa, a la vez que en Suecia aparece uno de los directores más prestigiosos del mundo del cine, Ingmar Bergman.

Los años 60 supusieron en Europa la revolución de las nuevas olas por parte de los intelectuales que se lanzaron a renovar el cine de cada país: desde la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola) en Francia, el *Free Cinema* (Cine Libre) en Gran Bretaña, el *Nuovo Cinema* (Nuevo Cine) en Italia, el *Neuer Deutscher Film* (Nuevo Cine Alemán) en Alemania y el *Nuevo Cine* en España, hasta el *Cine de Deshielo* en los países del Este (Hungría, Checoslovaquia, Rumanía). Los problemas sociales y políticos de cada nación cobraron vida en la gran pantalla. Durante esta misma década nació el *Cinema Novo* (Nuevo Cine) brasileño, junto con el desarrollo de la producción en los países de América Latina, especialmente Argentina y México, dando lugar a la formación del *Tercer Cine*.

En la actualidad, aunque los EE. UU. parecen dominar el mercado cinematográfico (y predominan en el terreno de la distribución y exhibición, en cuanto a la producción, Hollywood queda eclipsado por la industria filmica de India (Bollywood)<sup>1</sup> y Nigeria (Nollywood).<sup>2</sup>

Europa Central también estaba presente en la formación del cine. Por ejemplo, sin la colaboración de los cineastas húngaros, Hollywood no habría sido (y no sería) tal como lo conocemos: “los fundadores de Hollywood”, como Adolph Zukor (Adolf Zukor – Paramount Pictures) y William Fox (Vilmos Fried – Fox), los directores que realizaron su carrera en varios países extranjeros, como Sir Alexander Korda (Sándor Korda), Michael Curtiz (Mihály Kertész), George Cukor (György Cukor), István Szabó, Béla Tarr y Nimród Antal, los directores de fotografía Lajos Koltai y Vilmos Zsigmond, el compositor Miklós Rózsa, los intérpretes míticos Béla Lugosi y Zsazsa Gábor o los actores de procedencia húngara, como Tony Curtis, Peter Falk, Paul Newman, Adrian Brody o Rachel Weisz. Mención aparte merece el dramaturgo, crítico y teórico del cine Béla Balázs, que obtuvo reconocimiento internacional con sus libros y ensayos.

Según la leyenda, Adolph Zukor tenía una placa fijada en la puerta de su despacho en Hollywood, en la que descifraba la clave del éxito: “No es suficiente que seas húngaro, pero te ayuda mucho”. Otros atribuyen esta frase al director Sir Alexander Korda o al fotógrafo Robert Capa.

La llegada de los diálogos sincronizados, la incorporación de la música y el uso del sonido grabado convirtieron el cine de Hollywood en una industria tecnologizada sin precedentes. El proceso culminó en el año 1927, cuando Warner Brothers lanzó la primera película sonora, suprimiendo la

---

<sup>1</sup> El nombre “Bollywood” proviene de la mezcla de “Bombay” y “Hollywood” y se refiere a la cinematografía de Mumbai (antiguamente Bombay) en India. Sin embargo, es una designación errónea, puesto que la mayoría de los filmes del país se ruedan en otras regiones y no en la capital; por lo tanto, la frecuente alusión a los productos filmicos de India como “películas de Bollywood” es una imprecisión.

<sup>2</sup> Las películas de Nigeria se distribuyen principalmente en formatos de VHS o DVD y, generalmente, sin exhibición comercial en las salas de cine. Por eso, algunos se oponen a que el cine de “Nollywood” se incluya en este tipo de estadísticas.

hegemonía del cine mudo.<sup>3</sup> La aparición del sonido permitió que los cineastas introdujeran géneros innovadores, todos fundamentados en la simbiosis de los elementos formales y audiovisuales disponibles: diálogos, música y nuevos métodos expresivos que recurrían al uso creativo del silencio, las voces y otros sonidos diversos, junto con la intervención de los narradores y el comentario omnisciente en *off*. Igualmente, el sonido aumentó la integridad de la trama y aportó autenticidad al comportamiento de los personajes. Sin embargo, la irrupción de los llamados *talkies* no agradó a todas las capas sociales e intelectuales; en algunos círculos provocó consternación, animadversión e incluso rechazo. La aversión *antisonora* se extendió también entre los realizadores, algunos de los cuales se mostraron reacios a pasar a esta nueva manifestación artística. Charles Chaplin, por ejemplo, opinaba que el film parlante no era más que la falsificación del arte cinematográfico y preveía que el sonido iba a destruir la belleza innata del silencio, ya que la historia y el movimiento se veían sometidos a la autoridad de las palabras pronunciadas.<sup>4</sup> Naturalmente, las opiniones diferían según la actitud personal del cineasta hacia el medio cinematográfico y la experiencia filmica.

Tan pronto como el cine sonoro había echado raíces en el nuevo sistema de coordenadas cultural a través de las redes de distribución y exhibición, las empresas productoras también se atrevieron a asumir riesgos con los filmes parlantes. Hollywood vio que la industria del cine tenía la oportunidad de capturar el mercado internacional. Los Estados Unidos y, en menor medida, Alemania fueron capaces de desarrollar un cine sonoro propio. Después de la Primera Guerra Mundial, todas las industrias cinematográficas europeas sufrieron un importante revés en su producción, dejando la cinematografía y su distribución global en manos de los estudios norteamericanos. Sin tener que contar con notables contrincantes, las películas estadounidenses, distribuidas por las compañías vinculadas estrechamente con las productoras, estaban presentes en casi todos los rincones del mundo. Por otro lado, la mayoría de los países europeos no estaban dispuestos a producir cine sonoro debido a la escasez de las innovaciones tecnológicas necesarias y a la infraestructura imperfecta. En muchas salas de cine europeas las condiciones para exhibir obras sonoras carecían de los dispositivos necesarios. Incluso la diversidad lingüística dificultaba la difusión del cine sonoro, sobre todo en cuanto a la exportación, así que las versiones multilingües ofrecían la mejor solución. En Alemania, por ejemplo, las empresas produjeron en 1930 aproximadamente 60 versiones de sus propias películas en lengua extranjera, con el fin de facilitar su distribución en otros países.<sup>5</sup>

Varios directores europeos trabajaron primero en Hollywood y, después de haber regresado a su país de origen, se pusieron a rodar versiones multilingües de una película determinada. Para mencionar un ejemplo, se destaca el caso del realizador húngaro Pál Fejős, cuya película húngara *Tavaszi zápor* (*Chubasco de verano*), de 1932, tuvo una versión en francés y en rumano. Estas dos fueron las variantes dobladas de la misma película húngara, método adoptado por muchos cineastas que ejercían su profesión en los años 1940.

<sup>3</sup> Hay que aclarar que el cine mudo nunca era completamente mudo. Un personaje indispensable en los cines de la época era el “explicador”, una persona de mucha imaginación que contaba al público lo que sucedía en la pantalla, comentando los rótulos que se intercalaban entre los fotogramas. Estos comentarios se acompañaban con efectos sonoros que los explicadores mismos producían con diversos utensilios. Además, la sala de cine contaba también con un piano para añadir la música correspondiente a las imágenes (una especie de banda sonora instantánea).

<sup>4</sup> Chaplin, Charles Spencer. «El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies*!«. Romaguera I Ramiro, Joaquim (y otros). Textos y manifiestos del cine. Madrid, 1998. pp. 472-475.

<sup>5</sup> Sánchez Noriega, José Luis. Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid, 1995. p. 311.

### ***La expansión cultural de los EE. UU. mediante las versiones multilingües***

Después de la Primera Guerra Mundial, en palabras de la escritora española Carmen Martín Gaité, los Estados Unidos ejercían, “a través de su cinematógrafo, el más poderoso imperio mental que haya tenido el mundo”.<sup>6</sup> A pesar del aparente predominio estadounidense, el nacimiento del cine sonoro contribuyó a las posibilidades del cine europeo para intentar poner trabas al monopolio global del cine hollywoodiense: los países europeos también emprendieron la producción de películas en sus propios idiomas. Pero Hollywood rehusó prescindir de las salas de cine extranjeras y, con la ayuda de sus versiones en varios idiomas, fue capaz de preservar o recuperar su hegemonía anterior. Es más, logró extender su influencia sobre un público hispano numeroso.

Las industrias cinematográficas europeas fueron incapaces de impedir la expansión del cine sonoro; acto seguido, después de barajar todas las posibilidades viables, las salas de cine se vieron obligadas a transformar sus equipos con el fin de conservar su público. Había una excepción: España se desvió del camino europeo desde el punto de vista cinematográfico, porque durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera (entre 1923 y 1930) y la Segunda República Española (de 1930 a 1936) había muy poca ayuda financiera asignada a la modernización de la industria cinematográfica nacional. Para compensar esta negligencia impulsada por el Estado, algunas personas interesadas optaron por experimentar con el sonido. Entre ellos estaba Francisco Elías, quien había trabajado con David W. Griffith en los Estados Unidos durante la década de los 1920. Elías estableció su compañía, Elías Press Inc., en Nueva York, con el fin de producir rótulos en español para las películas estadounidenses que iban a distribuirse en España y en América Latina. A finales de la década de los 1920, Elías regresó a su país natal y comenzó producir películas sincronizadas, con varios intentos fallidos<sup>7</sup>, hasta el nacimiento de las primeras películas sonoras de España.

Las versiones multilingües (o dobles versiones) de las mismas películas se producían de tres maneras: la primera, cuando el mismo equipo filmaba el largometraje varias veces en diferentes idiomas; la segunda, cuando el director estadounidense rodaba la misma película varias veces con actores extranjeros en diferentes idiomas; y la tercera, cuando los equipos extranjeros reescribían el guión original estadounidense en su propio idioma. La compañía productora y distribuidora Paramount Pictures estableció también un estudio europeo en Joinville, París, que se especializó en la producción de películas en varios idiomas. Después de experimentar con diferentes lenguas, la producción finalmente se redujo a cuatro lenguas: francés, español, alemán y sueco, con el predominio de las versiones españolas.

Los métodos se iban transformando a través de los años: al principio, las versiones en idiomas extranjeros eran las traducciones exactas de la película original en inglés, pero el rigor se aflojó con el tiempo. Por lo general se utilizaban la misma decoración y los mismos escenarios para preparar la versión traducida; más tarde, este tipo de películas guardaban sólo reminiscencias de la versión original, contenían algunos fragmentos del guión básico, pero se las podía valorar como obras autónomas. Entre los primeros proyectos figuró la película estadounidense rodada en español,

---

<sup>6</sup> Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos en la posguerra española. Barcelona, 1987. p. 30.

<sup>7</sup> Sánchez Oliveira, Enrique. Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977). Sevilla, 2003. pp. 43-54; 81-86.



*Sombras de Gloria* (1930), dirigida por Andrew L. Stone y Fernando C. Tamayo, que fue la copia exacta del *Blaze o 'Glory* (1929) de Renaud Hoffman.

### ***Tutela centroeuropea sobre las versiones españolas***

La calidad de las películas originales difería sustancialmente de la de sus copias. Por razones económicas, las películas en inglés se rodaban durante el día, mientras que las versiones en español se hacían durante la noche. La versión original se rodaba durante varios meses, mientras que las nuevas versiones sólo durante algunos días. En 1930, el fundador de los Estudios Universal, Carl Laemmle, vio por casualidad una versión española en lugar de la película original en inglés. Laemmle se indignó: la versión original contaba con luces fuertes proporcionadas por luz eléctrica, mientras que en la versión española sólo había velas que daban una luz tenue. Al ver esta enorme diferencia, Laemmle decidió que a partir de ese momento el mismo productor supervisaría tanto la versión original como la española. Se debe a él el florecimiento de las dobles versiones. Laemmle nació en Wurtemberg, Alemania, y, después de emigrar a los Estados Unidos, llegó a ser el pionero de la industria cinematográfica y también fundador de la productora Universal. Las clásicas películas de terror sobre el conde Drácula, el doctor Frankenstein y su criatura, el hombre lobo, la momia, las pseudoadaptaciones de las obras de Edgar Allen Poe, etc., se deben a su compañía productora.<sup>8</sup> La mayoría de estos filmes de monstruos tuvieron una versión española.

A partir de ese momento los centroeuropeos desempeñaron un papel importante en la creación de las dobles versiones. Laemmle colocó en los puestos clave a sus hombres de confianza, casi todos de origen centroeuropeo. Un rasgo común de ellos era que ninguno hablaba la lengua en la que su departamento rodaba las películas. En cuanto a las versiones españolas, un grupo rumano supervisaba los rodajes, contando frecuentemente con la colaboración de otros europeos (entre otros, eslovacos y polacos) que trabajaban en los varios departamentos de la productora y sus estudios.<sup>9</sup>

Algunos actores estadounidenses insistían en actuar en varias versiones de la película original para que estos filmes no se desvincularan de ellos; este procedimiento era bastante común en el caso de las versiones en español. Buster Keaton o Laurel y Hardy, por ejemplo, repetían los mismos caracteres en la misma historia, pero en diferentes lenguas. En las películas grabadas en otros idiomas, los actores leían de un papel la pronunciación fonética de los diálogos en lengua extranjera, sin conocer el significado de las palabras. Generalmente los artistas, técnicos y extras españoles y latinoamericanos, presentes en el plató, ayudaban a sus colegas estadounidenses en la pronunciación correcta.<sup>10</sup> De este modo, Buster Keaton recreó su papel de *Free and Easy* (Edward Sedgwick, 1930) en *Estrellados* (Salvador de Alberich, 1930), mientras que Laurel y Hardy también se “copiaron” a sí mismos en los cortometrajes gemelos de James Parrott, *Night Owls* (1930) y *Ladrones* (1930). Por otra parte, los dos cómicos rodaron cinco versiones de *Pardon Us* (James Parrott, 1931) en cinco idiomas diferentes: inglés, español, alemán, francés e italiano. En el caso

<sup>8</sup> Dick, Bernard F. *City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Pictures*. University of Kentucky, 1997. pp. 11-13; Weaver, Tom – Brunas, Michael – Brunas, John. *Universal Horrors. The Studio's Classic Films, 1931-1946*. Jefferson, 2007.

<sup>9</sup> Cooper, Francis. *Creepy Lives at Paramount and Universal*. London, 2011. pp. 79-81; p. 107.

<sup>10</sup> Keaton, Eleanor – Vance, Jeffrey. *Buster Keaton remembered*. New York, 2001. p. 176.

de las comedias, el resultado contradictorio incluso tenía ventajas, y los errores contribuían al éxito (aunque moderado): su mala pronunciación y acento marcado añadían un elemento cómico extra a estos diálogos, y el público extranjero se deleitaba mucho con las nuevas versiones.

La confusión idiomática en el rodaje de la versión extranjera (sobre todo la española) se acentuó cuando los directores originales se pusieron a rodar la nueva versión. Por lo general, ellos tampoco hablaban español (o el idioma determinado) y, por aquel entonces, el estudio sólo contaba con algunos traductores. Los actores latinoamericanos y a veces españoles no entendían las órdenes del realizador estadounidense, por lo cual los gestos sustituyeron la lengua común. Por esta misma razón se hizo cada vez más general contratar a directores, actores y guionistas hispanohablantes para producir películas estadounidenses en español para el público de América Latina y España. En este sentido, Metro-Goldwyn-Mayer fue la primera productora que producía en serie las versiones multilingües, seguida por Paramount Pictures y luego por Fox Film Corporation.

A finales de la década de los 1920 y a principios de la de los 1930, varios cineastas españoles y latinoamericanos fueron invitados a Hollywood y Joinville. Como resultado, más de 130 películas fueron producidas en español. Varios actores hispanohablantes famosos viajaron a esos lugares para trabajar en el proyecto cinematográfico internacional. Entre ellos se encontraba Carlos Villarías para encarnar al conde Drácula (sustituyendo a Béla Lugosi; esta película la trataremos más adelante), Manuel Arbó como Charlie Chan y Antonio Moreno como Philo Vance (en el lugar de William Powell); no es de extrañar que los *alter egos* hispanos de estos populares personajes nacieran durante este período. Incluso los célebres actores españoles de la época (como Conchita Montenegro, Imperio Argentina, José Isbert y José Nieto) se involucraron en proyectos similares. Se les pidió que imitaran los gestos e incluso el tono de la voz del actor estadounidense original, como un proceso de “adaptación” poco corriente. Como los rodajes, por lo general, tenían lugar por la noche, los actores hispanos tenían mucho tiempo libre durante el día. Sus ingresos estaban muy por encima del salario promedio de su país natal. Bajo estas circunstancias, no aprendieron el inglés, pues podían permitirse un intérprete privado. Otros se matricularon en cursos de lengua con el fin de poder asistir a los eventos sociales. Las circunstancias económicas eran mucho mejores en el extranjero que en España y en los países latinoamericanos; estos actores ganaban diez veces más en Hollywood y en Joinville que en su país natal.<sup>11</sup>

El conde Edgar Neville, director, dramaturgo y diplomático español, miembro de una dinastía aristocrática, tuvo un papel crucial en el apoyo a los hispanohablantes para encontrar trabajo en la industria de cine. Como diplomático, su primer destino en el año 1928 fue la Embajada Española en Washington; después viajó con frecuencia a Los Ángeles, donde llegó a ser amigo íntimo de Charlie Chaplin y pasó mucho tiempo en la compañía de Mary Pickford y Joan Crawford. Firmó un contrato con MGM, donde trabajaba como guionista y supervisor de diálogos. Después de haberse establecido en Hollywood, invitó a sus amigos y colegas españoles a unirse a él para colaborar en la producción de versiones españolas de películas americanas. Por otra parte, la amistad con el productor Irving Thalberg de MGM le ayudó a formar una comunidad cinematográfica hispanohablante en Hollywood.<sup>12</sup> Como fruto de la colaboración hispana, tutelada por un grupo

---

<sup>11</sup> Sobre la vida cotidiana y social de estos cineastas, véase: Hernández Girbal, Florentino – Heininck, Juan B. – Dickson, Robert G. *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid, 1992.

<sup>12</sup> Matud Juristo, Álvaro. »Edgar Neville: de intelectual republicano a cineasta franquista« Montero Díaz, Julio – Cabeza San Deogracias, José (eds.). *Por el precio de una entrada*. Madrid, 2005. pp. 207-208.

centroeuropeo, la versión en español de *The Big House* (George W Hill, 1930), que fue dirigida por Edgar Neville y comercializada bajo el título de *El presidio* (1930), fue un verdadero éxito en la mayoría de los países de habla hispana. Por otra parte, *Su noche de bodas* (Flor n Rey, 1931) se granje  una mejor aceptación en España y en América Latina que el original, *Her Wedding Night* (Frank Tuttle, 1930).

Fue bastante interesante el trabajo y la vida de los escritores españoles y latinoamericanos que emigraron a los EE.UU. y pasaron a formar parte del sistema cinematográfico de Hollywood. Su principal trabajo consistía en traducir guiones del inglés al español, escribir las letras españolas de las canciones originales, escribir diálogos adicionales, además de supervisar la pronunciación española de los actores estadounidenses. Algunos de estos escritores llegaron a Los  ngeles sólo para participar en una o dos películas, pero otros pasaron varios años en Hollywood y trabajaron en muchos filmes. Los estudios cinematográficos, por su parte, hacían todo lo posible para mejorar la calidad de trabajo de sus colegas hispanos, creando para ellos situaciones atractivas, incluso lujosas. El novelista y dramaturgo Enrique Jardiel Poncela, por ejemplo, disfrutaba de un trato especial: ya que sólo era capaz de escribir de manera eficiente en el Café Gijón de su Madrid natal, las productoras estadounidenses, para facilitar su trabajo, amueblaron un rincón de un estudio diseñado exactamente como si fuera la cafetería española mencionada.<sup>13</sup> Otro caso interesante fue la película de Benito Perojo, *Mamá* (1931). Fue la primera película en español de Fox Film Corporation que no se hizo “copiando” una película en idioma inglés, ya que se fundamentó en la obra teatral homónima de Martínez Sierra, escrita en 1913. La reputación internacional de Sierra le permitió obtener un control casi total sobre el reparto y la supervisión de la puesta en escena de las adaptaciones de sus obras. Es interesante señalar que en la década de los 1950 surgieron debates sobre la autoría de sus obras porque se descubrió que su esposa, María, fue la verdadera autora de varias de ellas.<sup>14</sup>

El trabajo de los m sicos y cantantes latinoamericanos complementó la imagen hispana de los estudios cinematográficos de Hollywood. Las canciones románticas latinoamericanas y los ritmos cubanos fueron bastante comunes en los bares y clubes estadounidenses de la época, y aparecieron también en cada vez más producciones cinematográficas de los estudios Universal, MGM y Paramount. Anteriormente, Vitaphone ya había producido en 1926 un cortometraje con ambientación hispana, mientras que Fox Film Corporation Movietone hizo uso de varias canciones y bailes latinoamericanos. Todas estas producciones empleaban a vocalistas y bailarines latinoamericanos, acompañados por una orquesta mejicana o portorriqueña. Inicialmente, estas películas no incluían diálogos, sólo contaban con música y canciones.<sup>15</sup> Cuando se puso en marcha la producción masiva de películas sonoras a finales de la década de los 1920, estas canciones también fueron utilizadas en las versiones de habla española, donde se convirtieron en una parte integrante de la atmósfera hispana auténtica.

---

<sup>13</sup> Zavala, Juan – Castro-Villacañas, Elio – Martínez, Antonio C. El cine español. Contado con sencillez. Madrid, 2007. p. 43.

<sup>14</sup> Walker O’ Connor, Patricia. Gregorio and María Martínez Sierra. Boston, 1977. p. 119. Además, véase la película documental *Hollywood Talkies* (Oscar Pérez, Mia de Ribot, 2011).

<sup>15</sup> González, Reynaldo. »Primeros tropiezos del español en el cine«. Primer Congreso Internacional de la Lengua Española en Zacatecas, 1997. Accesible en: [http://congresosdelalengua.es/zacatecas/mesas\\_redondas/gonzalez.htm](http://congresosdelalengua.es/zacatecas/mesas_redondas/gonzalez.htm) Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2014.

Un importante ejemplo del Hollywood hispano fue la adaptación de la novela clásica de Bram Stoker, *Drácula* (1897), una de las películas de terror de la productora Universal que tuvo una versión española durante la década de los 1930. Los rodajes paralelos fueron supervisados por un equipo en el que el emigrante húngaro Gábor Tarnay tuvo un papel destacado. Aunque ambas versiones de *Drácula* hicieron uso del mismo guión y decoraciones, hubo notables diferencias entre la versión original de Tod Browning (1931) y la española de George Melford (1931). La discrepancia más notable es la duración: la española es 30 minutos más larga que la original, porque Melford no eliminó ninguno de los diálogos y escenas que Browning sí cortó de su film. Browning rodó su película durante el día y, cuando terminó su trabajo, Melford y su equipo hispano entraron en el mismo estudio y rodaron casi las mismas escenas, pero esta vez con el protagonista español (Carlos Villarías) y los actores secundarios mexicanos y chilenos. Ya que el director Melford no hablaba español, su codirector, Enrique Tovar Ávalos, servía de traductor y mediador. En cuanto al presupuesto, de la suma total de 440 000 dólares sólo 66 000 dólares fueron asignados para la versión española. Universal prestó poca atención a la versión española, así pudieron trabajar sin restricciones de censura siguiendo las instrucciones del guión original. La versión española no fue tan importante para el estudio como la versión en inglés. Melford y su equipo, fuera del foco de la atención, trabajaron con mayor rapidez que el equipo estadounidense, y así la versión española se completó días antes que la original. Debido a la constante intervención del estudio, el film de Browning resultó ser una película con una serie de escenas inexplicables, ambiguas y bastante incoherentes, mientras que la película de Melford salió como una adaptación clara del guión original. De vez en cuando, el director reinterpretó las escenas originales con el fin de lograr mayor credibilidad o una cierta armonía estética. Por otra parte, la versión española contenía más violencia y erotismo que su homóloga en inglés, porque la distribución en España y América Latina no pertenecía a la competencia de los códigos de censura de Hollywood. Sin embargo, un contraste evidente en la actuación finalmente colocó la versión española en un puesto inferior a la original en términos de calidad: mientras que Béla Lugosi presenta al personaje del conde Drácula como una persona misteriosa y exótica, la interpretación de la misma persona por parte de Villarías es bastante mediocre, claramente inferior a sus habilidades artísticas como actor. En los países latinoamericanos, Universal distribuyó únicamente la versión española de Melford, así el público no tuvo la oportunidad de comparar las dos películas. Béla Lugosi, el protagonista húngaro de la original, apreció la versión española e incluso ayudó a promocionarla en las campañas publicitarias internacionales.<sup>16</sup>

A George Melford no le era ajena la dirección de versiones en español, pero casi siempre en colaboración con su codirector, Enrique Tovar Ávalos. Entre estos largometrajes figuran, entre otros, *La voluntad del muerto* (1930), la readaptación de *The Cat Creeps* (Rupert Julian, John Willard, 1930), mientras que su comedia romántica *Don Juan diplomático* (1931) reproduce la trama de *The Boudoir Diplomat* (Malcolm St. Clair, 1930).

Sin embargo, pronto afloraron grandes contratiempos en cuanto a la producción de las dobles versiones, y las productoras no fueron capaces de disimular los inconvenientes que ellas mismas habían generado con su indolencia.

---

<sup>16</sup> Lennig, Arthur. *The Immortal Count. The Life and Films of Bela Lugosi*. University of Kentucky, 2010. pp. 112-124.

## *Conflictos y ocaso*

El público hispano, en general, no estaba contento con las películas de Hollywood rodadas en español. El principal problema surgió de la lengua misma: como el reparto de estos filmes constaba de actores provenientes de España, México, Colombia, Argentina y otros países latinoamericanos, el resultado lingüístico fue bastante cuestionable y caótico. Por ejemplo, la pronunciación de los actores argentinos era tan diferente a la de los otros intérpretes hispanohablantes que un número considerable de espectadores mexicanos y españoles afirmó que ni siquiera podían entenderla. La situación llegó al absurdo cuando todos los actores principales de una película provenían de diferentes países, todos con su acento o dialecto propio. Además, muchos actores latinoamericanos no toleraban la presencia de otros hispanos y surgieron varios conflictos, algunos incluso violentos (debates, peleas). Cada uno de los actores latinoamericanos parecía comportarse como si fuera el embajador cultural de su país de origen y quisiera demostrar que su país era superior. Los cubanos eran extraordinariamente intolerantes con los otros hispanos. Para resolver el problema, en 1933 los productores decidieron optar por actores de la península ibérica, con una pronunciación estándar peninsular, en lugar de elegir actores latinoamericanos, para evitar así un cierto “conflicto interamericano”.<sup>17</sup>

Desde luego, la decisión de los productores incluso aumentó la indignación, los países latinoamericanos se sintieron ofendidos por esta nueva estrategia y, como resultado, algunos prohibieron en su país aquellas películas en las que la mayor parte del elenco constaba de españoles y no latinoamericanos. Esta “guerra de acentos”, naturalmente, ejerció un efecto negativo en la distribución internacional de las versiones españolas. Además, el público hispanohablante descartó acudir a las proyecciones para ver la actuación, muchas veces neutral, de los actores españoles y latinoamericanos desconocidos. Estos intérpretes hispanos carecían del *glamour* de las estrellas de Hollywood.

Por otra parte, paralelamente a la “guerra de acentos”, la crisis económica se impuso también en la industria del cine, y los estudios se vieron obligados a plantear recortes en los presupuestos asignados. Decreció el número de los éxitos de taquilla y cada vez menos obras fueron capaces de amortizar el coste de la producción. Con el fin de subsanar las crecientes pérdidas, Hollywood invirtió más dinero en el doblaje y en la subtitulación y, paralelamente, disminuyó la producción de las dobles versiones más caras y menos exitosas. El año 1933 marcó la decadencia de las versiones en varios idiomas y supuso también el punto de partida para el ascenso de los estudios de doblaje.<sup>18</sup> Entonces comenzó la decadencia profesional de aquellos grupos de cineastas centroeuropeos que antes habían impulsado y supervisado estas producciones. No obstante, pocos volvieron a su país natal. Los centroeuropeos intentaron buscar otro trabajo dentro o fuera de las instituciones cinematográficas y muchos dieron con una oportunidad que les podía prolongar la estancia en los Estados Unidos. La situación fue diferente en el caso de los cineastas españoles y latinoamericanos; algunos permanecieron en Hollywood y continuaron su carrera como actores de doblaje, pero la mayoría de ellos dejaron los EE. UU.<sup>19</sup> En cuanto a los artistas españoles, poco después de regresar

<sup>17</sup> Más información en la película documental *Hollywood Talkies* (Óscar Pérez, Mía de Ribot, 2011).

<sup>18</sup> Zavala, Juan – Castro-Villacañas, Elio – Martínez, Antonio C. *El cine español. Contado con sencillez*. Madrid, 2007. pp. 43-45.

<sup>19</sup> Cooper, Francis. *Creepy Lives at Paramount and Universal*. London, 2011. p. 117; pp. 129-130.

a España estalló la Guerra Civil española; muchos actores que habían tomado parte en estas versiones en español de Hollywood y Joinville murieron en el campo de batalla o fueron capturados por los nacionalistas como prisioneros de guerra. Otros volvieron a aparecer en las películas estadounidenses que fueron rodadas en España en virtud de la cooperación entre la industria fílmica del franquismo y Hollywood. Esta colaboración resultó en una serie de importantes *blockbusters* internacionales de los años 1950 y 1960.

Además de las razones mencionadas, algunos argumentos políticos también se oponían a las versiones múltiples rodadas en castellano. Los países de habla hispana anhelaban establecer una industria cinematográfica hispana para difundir la cultura hispana, pero fueron demasiado débiles para competir con la omnipotencia fílmica de las productoras de Hollywood. El objetivo principal del Primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, que se celebró en el año 1931 en Madrid, fue encontrar los medios adecuados para oponerse a la “colonización extranjera” llevada a cabo por la llegada masiva de las películas estadounidenses. Con el fin de proteger las industrias cinematográficas hispanas frente a la influencia de Hollywood, los participantes instaron a rechazar las versiones españolas de Hollywood; según los conferenciantes, estas producciones querían desempeñar el papel del caballo de Troya en la política expansionista de los Estados Unidos y constituían una amenaza que se cernía sobre sus tradiciones y que pronto conduciría al deterioro definitivo de la cultura cinematográfica de los países de América Latina.<sup>20</sup> Asimismo, la Segunda República Española era consciente de su debilidad financiera y comercial, y esperaba mejorar su imagen internacional a través de la creación (o recreación) de un vínculo histórico y cultural con América Latina, fundamentándose en su pasado e idioma comunes (una prefiguración suave y democrática del venidero concepto dictatorial y exclusivista de la noción de *Hispanidad* del régimen de Franco).

El cine constituía un importante componente de la cooperación intelectual y cultural entre los países hispanohablantes, pero las películas rodadas en español por los Estados Unidos plantearon contrariedades, ya que este país se inmiscuía cada vez más en la red de relaciones del mundo hispánico. De acuerdo con la opinión hispana prevaleciente, el panamericanismo, una vez más (pero no por la última vez), amenazó con tomar el control, en este contexto, sobre el hispanoamericanismo. Aunque el rechazo a las versiones españolas no fue unánime entre los países participantes del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, la mayoría de los gobiernos nacionales promulgó nuevas leyes concernientes al tema de la cinematografía y estableció empresas para lanzar proyectos con la intención de estimular sus propias industrias fílmicas. Su objetivo fue imitar la iniciativa europea de los años 1920 y 1930, la llamada *Film Europa*, que había esbozado el plan de una red paneuropea de producción y distribución cinematográficas, con el objetivo de contrarrestar la abrumadora presencia de los filmes de Hollywood en Europa. Este intento europeo fracasó, mientras que los esfuerzos hispanos dieron resultados, aunque sólo parciales.

El final de las dobles versiones no implicaba la desaparición de las producciones en español en Hollywood; bajo la supervisión de Gregorio Martínez Sierra y con la colaboración de sus compañeros, Fox Film Corporation lanzó la producción de películas originales en castellano que no tenían ningún predecesor en inglés. El Departamento de Español de Fox, dirigido por Martínez Sierra, se encargaba de estos proyectos. El objetivo de Fox fue producir películas en español que pudiesen

---

<sup>20</sup> Caparrós Lera, José María. Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy). Barcelona, 1999. pp. 51-52.

cosechar éxito en todos los rincones del mundo hispánico. Estas nuevas películas, principalmente comedias, fueron atractivas para el público, sobre todo en España y en algunos países de América Latina. Pero la edad de oro del cine hispano de Hollywood no duró mucho: en 1935, Fox Film Corporation se fusionó con Twentieth Century Pictures y el nuevo Twentieth Century Fox Film Corporation cerró definitivamente el Departamento de Español.<sup>21</sup>

## **Bibliografía**

- Caparrós Lera, José María. Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy). Barcelona, 1999.
- Chaplin, Charles Spencer. »El gesto comienza donde acaba la palabra o ¡los *talkies!*« Romaguera I Ramiro, Joaquim (y otros). Textos y manifiestos del cine. Madrid, 1998.
- Cooper, Francis. Creepy Lives at Paramount and Universal. London, 2011.
- Dick, Bernard F. City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Pictures. University of Kentucky, 1997.
- Ferreiro, J. J. M. »Textos rescatados: Hollywood y el cine sonoro« @laire, No. 7. 2008. Accesible en: <http://www.editorialalatre.com/articulo/172/textos-rescatados-hollywood-y-el-cine-sonoro> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2014.
- González, Reynaldo. »Primeros tropiezos del español en el cine« Primer Congreso Internacional de la Lengua Española en Zacatecas. 1997. Accesible en: [http://congresosdelalengua.es/zacatecas/mesas\\_redondas/gonzalez.htm](http://congresosdelalengua.es/zacatecas/mesas_redondas/gonzalez.htm) Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2014.
- Hernández Girbal, Florentino – Heininck, Juan B. – Dickson, Robert G. Los que pasaron por Hollywood. Madrid, 1992.
- Keaton, Eleanor – Vance, Jeffrey. Buster Keaton remembered. New York, 2001.
- Lennig, Arthur. The Immortal Count. The Life and Films of Bela Lugosi. University of Kentucky, 2010.
- Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos en la posguerra española. Barcelona, 1987.
- Matud Juristo, Álvaro. »Edgar Neville: De intelectual republicano a cineasta franquista« Montero - Díaz, Julio – Cabeza San Deogracias, José (eds.). Por el precio de una entrada. Madrid, 2005. pp. 207-231.
- Sánchez Noriega, José Luis. Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid, 1995.
- Sánchez Oliveira, Enrique. Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-1977). Sevilla, 2003.
- Walker O' Connor, Patricia. Gregorio and María Martínez Sierra. Boston, 1977.
- Weaver, Tom – Brunas, Michael – Brunas, John. Universal Horrors. The Studio's Classic Films, 1931-1946. Jefferson, 2007.
- Zavala, Juan – Castro-Villacañas, Elio – Martínez, Antonio C. El cine español. Contado con sencillez. Madrid, 2007.

---

<sup>21</sup> Ferreiro, J. J. M. »Textos rescatados: Hollywood y el cine sonoro« @laire, No. 7. 2008.

Accesible en: <http://www.editorialalatre.com/articulo/172/textos-rescatados-hollywood-y-el-cine-sonoro> Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2014.

### *Filmografía*

- Alberich, Salvador de. Estrellados. Metro-Goldwyn-Mayer, 1930.  
Browning, Tod. Dracula. Universal Pictures, 1931.  
Fejős, Pál. Tavaszi zápor. Hunnia Filmstúdió / Osso Films. 1932.  
Hill, George W. The Big House. Metro-Goldwyn-Mayer, 1930.  
Hoffman, Renaud. Blaze o' Glory. Sono-Art Productions, 1929.  
Julian, Rupert – Willard, John. The Cat Creeps. Universal Pictures, 1930.  
Melford, George. La voluntad del muerto. Universal Pictures, 1930.  
Melford, George. Don Juan diplomático. Universal Pictures, 1931.  
Melford, George. Drácula. Universal Pictures, 1931.  
Neville, Edgar. El presidio. Metro-Goldwyn-Mayer, 1930.  
Parrott, James. Ladrones. Hal Roach Studios, 1930.  
Parrott, James. Night Owls. Hal Roach Studios, 1930.  
Parrott, James. Pardon Us. Hal Roach Studios, 1931.  
Pérez, Óscar – Ribot, Mia de. Hollywood Talkies. Getsemani – Eddie Saeta S.A., 2011.  
Perojo, Benito. Mamá. Fox Film Corporation., 1931.  
Sedgwick, Edward. Free and Easy. Metro-Goldwyn-Mayer, 1930.  
St. Clair, Malcolm. The Boudoir Diplomat. Universal Pictures, 1930.  
Stone, Andrew L – Tamayo, Fernando C. Sombras de gloria. Sono-Art Productions, 1930.  
Tuttle, Frank. Her Wedding Night. Paramount Pictures, 1930.