

Nuestro cinema

Título:
Panorama del cinema hispánico

Autor/es:
Piqueras, Juan

Citar como:
Piqueras, J. (1932). Panorama del cinema hispánico. Nuestro cinema. (6):175-179.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42820>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

Entidades colaboradoras:



HISTORIOGRAFÍA

Panorama del Cinema Hispánico*

SEGUNDA PARTE : VERSIONES Y SINCRONIZACIONES EN ESPAÑOL

Cuando la palabra se unió definitivamente al cinema, España y Sudamérica se ofrecieron a los productores yanquis como uno de los mercados exteriores de mayores posibilidades comerciales. Frente a la miopía de nuestros productores, los productores norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Junto a la pasividad de nuestros cineastas, los cineastas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente a nuestra ignorancia y a nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia y su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales y de agencias distribuidoras.

Esto les colocaba en una posición victoriosa frente a nosotros. Por eso la lucha, apenas iniciada, terminó en franca derrota para los nuestros.

Sin embargo, tampoco para los yanquis fué la producción en español una victoria. Ellos, tan precavidos siempre, tan certeros en sus ojeadas comerciales, fracasaron esta vez en todas sus perspectivas.

En este fracaso yanqui, llevamos nosotros, los hispanoamericanos, una gran parte de responsabilidad. No es que yo quiera defender ahora una posición—netamente imperialista—del cinema yanqui y culpar de su fracaso a los colaboradores que les hemos ofrecido, por el solo hecho de ser hispanoamericanos. Lo que sí me interesa hacer constar, es que si hemos colaborado en este fracaso no ha sido conscientemente; después de meditar y fijar aptitudes ante nuestras necesidades: ha sido porque en esta colaboración que les ofrecimos, nos faltaron siempre aptitudes para realizar medianamente las versiones de los films que se nos ofrecían como modelo. ¡Una carencia absoluta de sentido cinematográfico, una falta total de colectivismo, de personalidades que pudiesen sacar a los productores de los errores en que estaban con relación a nuestras exigencias, han contribuido eficazmente a la muerte casi total de las versiones cinematográficas en español!

El problema surgido con las versiones cinematográficas, lejos de resolverse en sus tres años de experiencias, se presenta cada día más difícil, sobre todo para nuestros países. (No pretendo defender un sistema cinematográfico, inspirado única y esencialmente en el aspecto comercial del cinema. Me interesa remarcar solamente que si en Hispanoamérica se presentan las películas habladas en idiomas extraños es debido, de una parte, a nuestra incompatibilidad cinematográfica actual y de otra, a la debilidad de nuestro mercado—inferiorísimo al que la cantidad de hombres que se pronuncian en español podría ofrecer—y a su complicada situación política.) En algunos mercados, está resuelto ya o a punto de llegar a una solución satisfactoria. En otros, sigue tan irresoluble como en sus primeros días.

Alemania y Francia—por ejemplo—están realizando en este sentido un intercambio que les lleva a resultados comerciales positivos. La Ufa realiza una versión francesa de sus films más espectaculares que distribuye en los países en donde se habla francés su filial en Francia. Froelich Film—en combinación con J. P. de Venloo—realiza también una versión francesa que se presenta con buenos resultados financieros, no solamente en los territorios que se expresan en francés, sino en

Una «brigada de choque» en «la tierra tiene sed», film soviético de Raismann. Foto: Pro. Discobel.



* Continuación. Del libro en preparación con igual título.

los países latinos, en los que este idioma es más asequible al público que el idioma alemán. La Emelka, la Nero Film, la Terra, y otros muchos productores independientes, de Alemania y de Francia, duplican la edición de sus films, seguros de encontrar — unos y otros — una compensación económica a sus esfuerzos y a sus aspiraciones comerciales.

Este resultado efectivo no se ha registrado solamente en el plano comercial, sino que en muchas ocasiones, se ha elevado al terreno artístico. Así se ha visto cómo los mejores éxitos espectaculares de Alemania han repercutido en Francia — y viceversa — y cómo las versiones francesas de *Opera de quat'sous*, de *El camino del paraíso*, de *Salto Mortal*, de *Monsieur, Madame et Bibi*, de *La Atlántida*, de *Tumultos...* han llegado a la misma altura artística de las obras originales. Una gran compenetración entre los productores y una completa autonomía en los realizadores ha obrado este pequeño «milagro».

Solamente los productores yanquis persisten en su equivocación de principio. A la compenetración francoalemana, ellos oponen su «modo de hacer» y sus formas. Generalmente, en las versiones yanquis, no se *adapta* una obra sino que se *traduce*. En lugar de cambiar la psicología de un tipo, el asunto general de un film, las formas de expresarse un personaje, exigen los mismos diálogos, los mismos tipos, iguales distancias en la toma de vistas e idénticos personajes, aunque el francés o el alemán — falseado en la edición original — tenga que expresarse luego en el idioma de su origen. Esta rigidez, esta inflexibilidad, esta posición dictatorial de los productores norteamericanos, les ha acreado también serios fracasos. ¡No se explica de otra forma el hecho de que los realizadores europeos que en Norteamérica han fracasado en la producción de versiones, hayan logrado en Francia y en Alemania, llegar a la altura de las obras originales!

Volviendo nuevamente a las versiones hispánicas, podemos constatar cómo la desorientación ha sido más patente. No tanto por la escasez artística de los elementos que les hemos ofrecido — puesto que para esta clase de trabajo cualquier artista medio y cualquier director simplemente enterado, pueden llegar a producir una versión discreta — como por la incompreensión en que se nos tiene. Alimentada por egoísmos personales, por intereses estrictamente particulares, ha surgido una lucha entre mexicanos, argentinos, chilenos y cubanos — y todos ellos unidos contra los españoles — que ha hecho zozobrar la producción en castellano, ya que no podemos llamarla española.

En Chile no quieren las películas en donde hay un solo actor con acento argentino. En Argentina no quieren oír a los chilenos. Y entre Cuba y México, existe una reciprocidad hostil de este carácter. Esto ha traído grandes discordias a los centros productores de Joinville y de Hollywood y mayores desorientaciones a los fabricantes de versiones que, en realidad, no sabían a que atenerse. Cuando habla un español el castellano puro, dirá que el mayor mercado es el nuestro y tratará con cierto desdén a las Repúblicas hispanoamericanas. Un chileno objetará que las películas en español, sin los cines de Chile, no lograrán amortizarse, y que el público que los llena pide actores chilenos. Y un mexicano, un cubano o cualquier cineasta del Sur, no justificará la edición de películas en nuestro idioma sin contar con los elementos de su República. Naturalmente, que cada uno de estos elementos habla sin basar sus opiniones en nada auténtico y concreto. El que más lejos va en sus apreciaciones lo hace pensando exclusivamente en el trabajo inmediato que las mismas pueden proporcionarles.

Sin embargo, en esta batalla cinematográfica — batalla auténtica con generales, «estrellas» y comparsas — no es España quien ha controlado la producción. Se ha demostrado que es el castellano puro el idioma, el idioma que pide y tolera el público hispanoamericano cuando se le ofrece un film «hablado en español». Esta es la forma de llegar a una común concordia. No obstante, se ha venido despreciando esta cosa tan fácil, y en cada nueva película, se colocan esos lunares idiomáticos que habrán de provocar luego las primeras

«El código penal», versión española de «Criminal Code». Foto: Columbia.



sonrisas y las primeras protestas. Seguramente para los productores tiene mayor valor la opinión personal de un pretendido director o de un actorcillo cualquiera que el fallo general de un público heterogéneo ajeno por completo a la dirección y a la interpretación de films.

En esta nueva cruzada — repetimos — no son los españoles los dueños de la situación. Siempre que se trate de cosas del cinema, España ocupará un lugar insignificante. En cambio, gentes que no han hecho nada nunca — menos que los españoles que tan poco hicimos —, se adueñarán del campo. Chile — totalmente desconocida en el mundo de la producción cinematográfica — nos echa una zancadilla (Carlos F. Borcosque se adueña de la producción española de los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer, en Hollywood, y Adelqui Millar y Jorge Infante controlan, durante su primer año, toda la producción española de Paramount, en Joinville). Y México, o, más concretamente: un grupo de mexicanos con el español Baltasar Fernández Cué a la cabeza, empujarán las riendas de la producción Universal del viejo Laemmle.

En las sincronizaciones o «dobles» hechos en castellano, ha sucedido algo parecido a lo ocurrido con las versiones. Una lucha intestina de elementos hispanoamericanos han hecho fracasar también esta nueva forma del cine comercial. El «doble», cuando sabe hacerse, ofrece al cinema una ventaja sobre la versión. Nosotros — hemos dicho ya en estas mismas páginas de NUESTRO CINEMA — estamos frente a las versiones, frente a las sincronizaciones, frente a los títulos superpuestos... Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos como la más indeseable de todas, la de las versiones. Entre un film traducido completamente — en sus elementos sonoros y visuales — y otro film traducido dialogalmente sólo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a su favor mayor cantidad de elementos originales. Siempre será mucho más grave pretender que Imperio Argentina y Juan de Landa — por ejemplo — doblen integralmente papeles tan personales como los de Clara Bow y Wallace Beery, que no el que dos actores medios ajusten sus voces españolas a las de los artistas yanquis*.

* Frente a esta opinión nuestra podrá objetársenos que las dos películas de mayor éxito en España han sido las versiones de dos obras de Clara Bow y de Wallace Beery,

Todas o casi todas las sincronizaciones que se han hecho en español han sido interpretadas por gente de teatro, cuya ausencia de sensibilidad y de sentido cinematográfico ha quedado bien patente en su actuación en la interpretación de las versiones. Sus voces — engoladas y campanudas —, sus gritos melodramáticos y teatrales, han dado muchas veces a las películas que sincronizaban un sabor teatral que no tenían. Esta ha sido la causa de que este procedimiento haya arraigado menos en España — en donde se carece de producciones directas — que en Francia y Alemania, en donde anualmente se ofrecen al mercado un centenar de películas indígenas y una buena cantidad de versiones de films yanquis, franceses, alemanes o viceversa. ¡Decididamente, el cinema no es una cosa asequible para la gente que actualmente viene haciéndolo en España o para España!

Han sido varios los factores que han contribuido al fracaso de las versiones y las sincronizaciones de películas norteamericanas al español. Además de estas luchas intestinas de los actores y elementos hispanoamericanos en los centros de producción, ha surgido también la incompatibilidad del idioma, los dialectos y los galicismos. Pero esto, para los productores, ha tenido muy relativa importancia. Ha podido, por un momento, detener un poco sus proyectos, pero nunca torpedarlos. El productor cinematográfico presta mayor atención a los informes de sus agencias internacionales (a los dólares que estas mismas agencias le remiten), que a las medidas, de tipo intelectual o filológico, que se tomen en los países a los que van destinadas sus producciones. Mientras los Estados no tomen medidas gubernamentales (las únicas que de momento hacen reaccionar a los yanquis, aunque luego recurran a sus propias legaciones diplomáticas para defenderse de lo que creen injusto) los productores permanecen sordos a todas cuantas reconveniones se les haga. Ni artículos en la prensa, ni libros firmados por autoridades en tal o cual materia relacionada con el cinema, ni protestas (más o menos airadas) de grupos inte-

interpretadas precisamente por Imperio Argentina y Juan de Landa. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea un camino a seguir en lo futuro. Tanto *Su noche de bodas* como *El presidio* son dos films singulares a cuya singularidad deben precisamente su éxito espectacular en España. El primero es un vodevil de tipo europeo, sin pretensiones de obra cinematográfica y sin que por su asunto requiera una «mise en scène» complicada ni unos tipos personales para su interpretación. El rol incorporado por Imperio Argentina hubiera podido desempeñarlo igualmente cualquiera otra cupletista española, con la seguridad de haber obtenido luego el sobrenombre de la «novia de España». Su trabajo nada tiene de original ni de notable, y solamente el hecho de ser un film discreto — en su aspecto cinematográfico — ha podido procurar a la casa editora y a los intérpretes un éxito y una popularidad que estaban muy lejos de merecer. Alice Cocécia ha interpretado el mismo papel en la versión francesa — con mucha más naturalidad y mayor sentido cinematográfico que Imperio Argentina — y no se le llama la «novia de Francia», porque en Francia hay muchas medianías como ella. En cambio, Beatriz Costa, que ha hecho la versión portuguesa, ha logrado también una gran popularidad. Esto nos demuestra que el éxito obtenido por las versiones española y portuguesa se debe más bien a la carencia de películas nacionales que al valor intrínseco de *Su noche de bodas*.

En cuanto a *El presidio* — versión española de *The Big House* —, su éxito se debe también al asunto popular que cobija y a las escenas de gran multitud que restan de la versión original, en las que se aplicó por primera vez el elemento sonoro junto a la gran masa. No obstante, Juan de Landa — «doble» español de Wallace Beery — resulta una triste caricatura de lo que fué el personaje original, José Crespo y Tito H. Davidson son también unas pobres figuras en lamentable contraste con las de Chester Morris y Robert Montgomery. Una comparación entre la versión original y la versión española es la mejor demostración del fracaso de este procedimiento, impuesto por el cinema comercial en España.

lectuales, ni ningún grito aislado de este corte, ha hecho reaccionar a las firmas yanquis en sus actitudes frente a nuestro mercado.

En cambio, el balance económico de sus primeros intentos de producción española ha sido muy poco satisfactorio. Las cifras logradas con los films en español apenas han superado a las que obtenían anteriormente con las películas mudas. Sin embargo, actualmente, el coste de producción es infinitamente mayor. Antes, con unos títulos, redactados generalmente en sus propios laboratorios de Hollywood, y unos impuestos aduaneros escasos, lograban magníficas recaudaciones. Pero ahora, el coste material de la producción—debido a sus propias desorientaciones y desorganizaciones internacionales relacionadas con la misma—ha sufrido un ascenso insospechado. Las aduanas también han marcado un alza considerable para toda producción extranjera. México, Chile, Cuba, República Argentina, han querido reformar su economía y recurren a todos los medios de que disponen. Las películas parece ser que es un buen negocio, y su entrada ha sufrido considerables recargos. Y para una producción española—o en español en estos casos—hay veintitantas fronteras, que ofrecen a su explotación otros tantos obstáculos. Esta ha sido la causa principal que ha hecho reaccionar a los productores yanquis. Más fuerza que toda esa literatura que se ha hecho en torno a la producción española, por encima de las exigencias de un mercado que solicitaba películas habladas en su idioma, ha habido una cosa concreta. De una parte, las hostilidades de un público para unos films que hablaban su mismo idioma, pero que no le decían nada, que no tenían ningún contacto con sus problemas, con su historia, con su presente y su futuro. Y de otra, un aumento en los derechos aduaneros que, forzosamente, tenían que atravesar, y una disminución en sus ingresos internacionales. Esto, naturalmente, para una gente que venía a nosotros con intenciones de reconquista comercial, ha sido mucho más demostrativo, más digno de tenerse en cuenta, que todas nuestras protestas y todas nuestras exigencias estéticas, cinematográficamente hablando.

(Continuará)

J U A N P I Q U E R A S

Maria Luz Callejo y Jack
Castello en una versión
española de Metro
Goldwyn. Foto: M. G. M.

