

HISPANO-PARLANTES: RECEPCIÓN PERIODÍSTICA EN MÉXICO DE PELÍCULAS DE HOLLYWOOD EN ESPAÑOL (ENERO DE 1930 - MARZO DE 1932)

POR ÁNGEL MIQUEL

**Journalistic Reception in Mexico of Hollywood Spanish-Language Films
(January 1930 – March 1932)**

Resumen

Este ensayo examina algunos aspectos de la recepción de las películas estadounidenses en español exhibidas en la Ciudad de México a principios de la década de los treinta. La recepción se ejemplifica a través de las opiniones de tres periodistas, Carlos Noriega Hope, Cube Bonifant y Alejandro Campos Bravo, quienes estaban a cargo de las columnas cinematográficas de influyentes medios periodísticos. Se destacan los temas que los periodistas abordaron en relación con la expresión lingüística, la representación de costumbres y la identificación de intérpretes en las películas, así como su interés por impulsar una producción local en la que se superaran los problemas advertidos en las producciones de Hollywood. Un cuadro final proporciona la información de los estrenos de estas cintas en el periodo considerado.

Palabras claves: películas de Hollywood en español, Ciudad de México, recepción, crítica cinematográfica

Abstract

This essay examines some aspects of the reception of American films in Spanish shown in Mexico City in the early 1930s. The reception is exemplified through the opinions of three journalists, Carlos Noriega Hope, Cube Bonifant and Alejandro Campos Bravo, who were in charge of the film columns of influential media outlets. Highlights include their approach to linguistic expression, the representation of customs, and the identification of performers in films, as well as his interest in promoting local production that would overcome the problems observed in Hollywood productions. A final table provides information on the premiere dates of these films during the period.

Keywords: Hollywood Spanish-Language Films, Mexico City, reception, film criticism

La transformación industrial del cine silente en sonoro a fines de la década de los veinte tuvo, entre otras consecuencias, una importante caída comercial de las películas estadounidenses en los países donde el inglés no era la lengua nativa. Acostumbrados a consumir cintas mudas con intertítulos traducidos a la propia lengua, los públicos de esas regiones tendieron a rechazar las primeras películas dialogadas en inglés. Una estrategia de las productoras para enfrentar este problema fue la filmación directa en otras lenguas. Por lo común se trataba de versiones de películas originales en inglés, con otros directores y elencos, aunque se hicieron también unos pocos ensayos de producciones originales dirigidas a públicos específicos. Sólo en lo referido al cine en español, esta vertiente dio lugar, entre 1929 y 1940, al lanzamiento de más de 150 obras en las que participaron como intérpretes, directores o técnicos una buena cantidad de naturales de prácticamente todo el universo hispanoamericano (Jarvinen, 2012: 16-31; Heinink y Dickson, 1990: 17-69).

Aunque se estrenaban en Los Ángeles y se distribuían en otras ciudades de Estados Unidos, esas películas tuvieron como destino prioritario los países de habla española. Entre 1929 y 1931 se dio su producción más abundante, con poco más de 100 cintas, de las que llegaron a la Ciudad de México aproximadamente la mitad. En este texto se examina la recepción periodística de esas películas. El periodo analizado va desde su primera proyección en enero de 1930 hasta que a fines de marzo de 1932 se realizó el estreno de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la obra con la que se consideró inaugurada la producción regular de cine sonoro en el país. Se eligió considerar los textos de Carlos Noriega Hope (escribía con el seudónimo de Silvestre Bonnard en el diario *El Universal*), Cube Bonifant (usaba el de Luz Alba en el semanario *Ilustrado*) y Alejandro Campos Bravo (tenía el de Lon Chanito en el periódico *El Nacional*), debido a que eran los titulares de columnas cinematográficas de publicaciones que aparecían en la Ciudad de México pero tenían circulación nacional, y también porque, a diferencia de otros periodistas, manifestaron considerable interés por las cintas que bautizaron, entre otros nombres, con el de “hispano-parlantes”.

Lengua y representación de costumbres

Los primeros llamados de atención sobre las obras estadounidenses en castellano se refirieron, como era de esperar, a su especificidad lingüística. A ella aludió desde el principio la publicidad del estreno de *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone, 1929), en la que se la designó como “la primera película genuinamente en español” (*Excélsior*, 1/2/1930: 6). Desde el año anterior se habían visto y oído en el país cintas en inglés que comenzaron a transformar la industria de la exhibición y suscitaron reflexiones periodísticas tanto a favor como en contra del nuevo medio.¹ A principios de diciembre de 1929 fue puesta *Broadway* (Paul Fejos, 1929) con intérpretes estadounidenses cuyas voces fueron dobladas al castellano y a ese precedente

1. Sobre la diversa recepción cultural del cine sonoro, que incluyó la preocupación de que las cintas en inglés amenazarán en algún sentido la identidad nacional, véanse las notas reunidas en Reyes de la Maza (1973: 35-194).

aludía el anuncio de *Sombras de gloria*, pues al haber sido interpretada por hispanohablantes podía considerarse como la primera *genuinamente* hecha en esa lengua. Pero el español se expresa de muchas formas y Carlos Noriega Hope encontró criticable en la cinta el “galimatías que armaron actores italianos, argentinos, catalanes, mexicanos y portugueses, expresándose cada quien a su manera, sin que hubiese –con acento castellano o sin acento– siquiera un principio de unidad en la dicción” (*El Universal*, 25-5-1930: 9 del suplemento). En efecto, la relativa escasez de intérpretes latinos calificados en Los Ángeles produjo en ésta y otras producciones esa multiplicidad que las volvía confusas y por lo tanto difíciles de acomodar en los mercados. Al advertirse el problema e intentar resolverlo se llegó inevitablemente a la discusión sobre cuál acento debía prevalecer, es decir, si los actores debían cecear a la española o más bien expresarse al modo de alguna nación latinoamericana. La decisión era difícil, pues además de tener que justificarse cultural y económicamente, implicaba privilegiar laboralmente a unos intérpretes sobre otros. A fin de cuentas cada productora sostuvo una política propia, sin que se llegara a establecer un criterio común para uniformar la dicción.²

Noriega Hope dio cuenta de algunos episodios de esa polémica (*El Universal*, 8 y 22-6-1930: 9 y 9 del suplemento), pero ni él ni los otros periodistas aquí considerados criticaron el ceceo en las películas donde este rasgo estaba presente. Ello pudo deberse a la familiaridad con esa forma de pronunciación arraigada por la costumbre de representar en el país piezas teatrales y de zarzuela al modo español. Sin embargo, sí fue cuestionada la dicción impostada de los intérpretes. Después de haber visto *Sombras de gloria*, *El cuerpo del delito* (Cyril Gardner y A. Washington Pezet, 1930) y *Así es la vida* (George J. Crone, 1930), Cube Bonifant lamentó que los actores latinos estuvieran “peleados a muerte con la naturalidad”, pues además “de ser exagerados en los movimientos, lo son peor en la voz: hablan siempre recitando” (*Ilustrado*, 12-6-1930).³ El problema derivaba, por una parte, de la tendencia general del naciente cine sonoro a teatralizar sus productos por limitaciones técnicas y la necesidad de valerse de intérpretes con experiencia escénica, y por otra, de la tendencia específica de las producciones en español –mucho más limitadas económicamente que sus contrapartes en inglés– a contratar actores y actrices con escasa o nula experiencia cinematográfica. Con el tiempo, algunas productoras intentaron corregir esto último con la incorporación de intérpretes con trayectoria en el cine silente, como el estadounidense –que hablaba castellano– Adolphe Menjou, el español Antonio Moreno y los mexicanos Ramón Novarro y Lupe Vélez, pero ese oneroso recurso no siempre funcionó bien, contrarrestado por la presencia en la misma obra de actores secundarios novatos y, sobre todo, por la costumbre de encargar las producciones a directores norteamericanos de segunda categoría, quienes por lo común no hablaban español. La falta de progreso en este campo ocasionó que, más de un año después de sus primeros comentarios sobre la reproducible

2. Los principales intentos por llegar a un acuerdo lingüístico entre los productores se describen en Jarvinen, 2012: 65-70; en la misma obra (111-114) se consigna que no se insistió en la práctica del doblaje, tras su rechazo en muchos países.

3. Las citas de esta periodista se toman de la antología de Reyes de la Maza (1973), en la que no se consigna el número de página donde aparecen las notas en las publicaciones originales.



teatralidad de las cintas hispano-parlantes, Bonifant ratificara su opinión de que, descontando unas cuantas excepciones, sus actores seguían caracterizándose por la afectación y el enfatismo, por lo que la producción “digna de no ruborizar” en lengua española se reducía a dos o tres películas (*Ilustrado*, 20-8-1931).

DRACULA

La misteriosa y sensacional historia de un hombre que prolongó su vida después de la muerte!

Basada en la obra y adaptada por
HAMILTON DEAN Y
JHON L. BALDERSTON

Totalmente
Hablada en
—Español

con

LUPITA TOVAR

Dirección de
GEORGE MELFORD

CARLOS VILLAR
BARRY NORTON
EDUARDO AROZAMENA
ALVAREZ-RUBIO
JOSE SORIANO VIOSCA
CARMEN GUERRERO
MANUEL ARBO



ENTRE las producciones taquilleras puede catalogarse DRACULA como una de las primeras. Su valor en este sentido quedó plenamente demostrado con el hecho de haber logrado llenar excesivamente todos los cines en que se ha exhibido, sin importar al público los días de la Semana Santa, ni la baja de la plata, ni la penuria consiguiente a las grandes fiestas y a los fenómenos económicos que tanto preocupan a los economistas.

En los días de exhibición, los más difíciles para toda clase de espectáculos, por primera vez en los cines de México se dió el caso de que el público formara grandes “colas” frente a las taquillas y se interrumpiera el tráfico de autos y tranvías.

La parte artística y argumental de la cinta están dentro de los gustos de nuestro público que gusta de las emociones fuertes.

El negocio de Cine en México está de plácemes y la Universal por tanto, merece felicitaciones.

Anuncio publicitario. *Mundo Cinematográfico*, 4-1931: 16.

También fue criticada la traducción de obras que en su gran parte habían sido hechas como versiones de originales en otra lengua. Noriega Hope reprochó los diálogos de *Amor audaz* (Louis Gasnier, 1930), “tan secos, tan desprovistos de toda intención artística, dando siempre la sensación de una pobreza absoluta en el léxico” y atribuyó ese defecto, en el que en su opinión ocurrían otras producciones, a que se asignaba ese trabajo a traductores comerciales y no a escritores (*El Universal*, 6-7-1930: 9 del suplemento). La falta de calidad en las traslaciones se alivió en algún caso gracias a la contratación de profesionales familiarizados con los modos expresivos de las regiones representadas en las películas. Por ejemplo, en *El hombre malo* (William McGann, 1930), cuya trama se ubicaba en la zona fronteriza entre Estados Unidos y México, Alejandro Campos Bravo elogió la adaptación hecha por el periodista Baltasar Fernández Cue, que producía en los espectadores “agradable sensación” por haber sido la primera en que se escuchan expresiones apropiadas a personajes mexicanos como éstas: “‘ándele, jálele pal corral’, ‘ándale, mano’, ‘mande usté, jefe’, etc.” (*El Nacional*, 25 de septiembre de 1930, p. 5).⁴

A pesar de que eventualmente se alcanzaran representaciones lingüísticas acertadas, los argumentos solían ser adaptaciones de novelas u otras obras en inglés, y en todo caso conservaban la representación de costumbres y la orientación hacia el público estadounidense al que se dirigían en primer lugar. Por eso las películas seguían siendo extrañas “a nuestra ideología y manera de sentir”, como escribió Campos (*El Nacional*, 15-7-1930: 5). También por eso Bonifant consideró que los actores y actrices latinos “casi nunca encajan dentro de temas yanquis, hechos por y para mentalidades yanquis y de acuerdo con prejuicios, costumbres y antecedentes yanquis” (*Ilustrado*, 4-6-1931), lo que disminuía la posibilidad de que destacaran en sus papeles y, por consiguiente, también la de que las películas en que participaban tuvieran éxito.

Una consecuencia de este diagnóstico fue que surgiera la aspiración de ver y oír argumentos específicos para los países de habla española. Campos formuló ese deseo en una nota donde afirmó que era “un deber de quienes están al frente de las hispano-parlantes el revelar aunque sea someramente los adelantos que social y culturalmente han alcanzado y están alcanzando los pueblos latinos” (*El Nacional*, 7-8-1930: 5). Pero hubo también apelaciones realizadas de forma directa a quienes se encargaban de la producción de las cintas. Por ejemplo, en un texto sin firma aparecido con motivo del viaje del empresario de la Paramount Jesse Lasky a México, se le pedía tomar en cuenta asuntos, temas e intérpretes propios del país, lo que además de procurar verosimilitud cultural a las películas, le convendría para ampliar el mercado (*Excelsior*, 2-2-1930: 5 de la 3ª sección).

El interés por crear obras con argumentos pensados para Hispanoamérica se manifestó, de hecho, en la comunidad cinematográfica de Los Ángeles, y dio lugar a la realización de unas cuantas producciones entre las que estuvieron *Charros, gauchos y manolas* (Xavier Cougat, 1930) y *Alma de gaucho* (Henry Otto, 1930). Estas cintas, filmadas con presupuestos magros e intérpretes primerizos, no alcanzaron buena calidad, lo que se reflejó en que a su paso por la

4. Fernández Cue era español, pero había vivido largo tiempo en México; véase la nota sobre él en *Mundo Cinematográfico*, 8-1931: 16.

Ciudad de México no tuvieron éxito en la cartelera ni buena recepción periodística. La primera, una revista que compilaba piezas musicales mexicanas, argentinas y españolas, fue criticada por Campos por haber sido hecha sin el debido conocimiento de las costumbres de los pueblos a los que pretendía representar; le pareció reprochable sobre todo la sección dedicada a México:

Se nos da el truquito de presentar breves vistas de Chapultepec, Xochimilco, la Columna de Independencia y el Zócalo, para continuar con canciones pasadas de moda, un romance tonto y lo que es más irritante es ver cómo se ridiculiza al tipo del charro mexicano, al ofrecer a los ojos del espectador a un individuo beodo y mal vestido, que de manera grotesca hace el amor a una muchacha del tipo de nuestras fámulas de arrabal.

El ridículo personaje se transporta a París, adonde lo lleva la dislocada imaginación del director, en estas fachas: smoking, chaleco, camisa, cuello y corbata de etiqueta, pantalón charro y “ceñidor”, o sea la faja que usan nuestros hombres del campo. ¿En qué mente cabe una visión tal del charro mexicano? (...) es una cosa denigrante para México. (*El Nacional*, 7-8-1930: 5)

Por otro lado, el drama romántico ambientado en Argentina *Alma de gaucho*, en el que se representaba un enamoramiento entre personajes de distintas clases sociales, no tuvo siquiera el privilegio de ser reseñado en la prensa de la capital.

El hombre malo fue otro intento del cine estadounidense por acercarse con temas atractivos al mercado hispanoamericano y, en particular, al mexicano. Se trataba de una versión del original en inglés *The Bad Man* (Clarence Badger, 1930), a su vez adaptación de una exitosa obra teatral que había tenido ocho años antes una versión cinematográfica silente. Antes de su lanzamiento, la publicidad afirmó que su personaje principal, Pancho López, recordaba “a cierto guerrillero, muy popular en la Revolución mexicana” (*Excelsior*, 24-8-1930: 5), es decir, a Pancho Villa. Pero en realidad se trataba de uno de los estereotipos con los que las productoras estadounidenses identificaron a los personajes mexicanos prácticamente desde el nacimiento del cine de ficción. Esas representaciones habían suscitado en México airadas respuestas por parte de periodistas, políticos y diplomáticos que las consideraron, además de un retrato infiel de los tipos y las costumbres nacionales, directamente ofensivas para el país. Y aunque a veces las protestas tuvieron el efecto temporal de que los estereotipos se redujeran o se atenuaran, siguieron presentándose en la transición del cine mudo al sonoro.⁵ No fue por eso raro que desde la filmación y hasta después del estreno de *El hombre malo* se manifestaran reacciones pare-

5. Noriega Hope informó por ejemplo de las quejas del público de un cine capitalino por la exhibición de un corto en el que se daba “una bufa mezcolanza de ‘toreadores’ con patillas y bigotes; ‘mexicanos’ de absurda estilización y unas ‘cantaoras’ andaluzas verdaderamente espeluznantes... Además, canciones mexicanas revueltas con seguidillas y coreadas en inglés” (*El Universal*, 19-1-1930: 7 del suplemento). García Riera describe la proliferación de bandidos y de otros estereotipos considerados en México como denigrantes en películas silentes y del primer periodo sonoro en 1987: 134-145 y 156-163.



cidas.⁶ Una fue la de Campos, quien escribió que era injustificable que los productores hubieran creado esa nueva “caricatura absurda y ridícula del mexicano que en medio de descabelladas aventuras practica el bien a su modo, pero que no por esto deja de aparecer como un bandolero” (*El Nacional*, 25-9-1930: 5).

Identificación de intérpretes

Uno de los mayores retos del cine en español fue el de proveer al público de un cuerpo de intérpretes atractivos que pudiera competir, en alguna medida, con las estrellas que distinguían a las cintas en inglés.⁷ Para esto se experimentaron diferentes métodos: importar figuras latinas de la industria del silente, contratar personalidades del teatro o la zarzuela, o promover lanzamientos a través de concursos y otros medios de personas que contaran con físicos y voces adecuadas al cine. En sus análisis de las cintas, fue un ejercicio común de los periodistas valorar el desempeño de esos intérpretes. Además de hacer el elogioso reconocimiento de los latinos ya conocidos por las películas silentes o dialogadas en inglés como Antonio Moreno, Ramón Novarro y Lupe Vélez, les resultó interesante “descubrir” valores entre quienes incursionaban por primera vez en el cine. Uno fue el andaluz Carlos Villarías, sobre el que Bonifant escribió, en su nota a *El código penal* (Phil Rosen, 1931), que se había convertido “de golpe y porrazo en uno de los mejores actores cinematográficos de habla española”, por “su gesto fácil, su ademán sencillo y su voz natural” (*Ilustrado*, 26-2-1931). Según Noriega Hope, la capitalina Delia Magaña tuvo en *El hombre malo* el mérito de “llevar al cinema su vis cómica muy mexicana” (*El Universal*, 17-8-1930: 9 del suplemento), contribución también reconocida por el público al grado de que cuando la actriz se presentó al estreno de su siguiente cinta, *Gente alegre*, se encontró con un cine repleto, por lo que Campos la consideró “la primera artista mexicana que lleva a un teatro tal cantidad de espectadores” (*El Nacional*, 19-6-1931: 8). Por otra parte, el santanderino Ramón Pereda sorprendió a Noriega Hope en *El cuerpo del delito*, “con su suave actuación, en la cual no exagera, ni grita, ni aúlla, como es menester a los noveles y vitafónicos actores en español” (*El Universal*, 25-5-1930: 9 del suplemento). Bonifant confirmó esa favorable impresión al escribir que Pereda era lo único rescatable de *Carne de cabaret* (Christy Cabanne, 1931), mostrándose “como siempre sobrio, natural, dentro de la entonación precisa que demanda el tipo que interpreta” (*Ilustrado*, 4-6-1931).

Los periodistas también identificaron el desempeño de otros cuya lengua materna no era el español, como Adolphe Menjou, a quien Noriega Hope reconoció por su trabajo en *Amor audaz* como “el primer actor –quisiera decirlo en mayúsculas– que ha pronunciado limpia, insinuante, artísticamente el castellano en una obra vitafónica” (*El Universal*, 6-7-1930: 9 del suplemento). Dado que el uso incorrecto de la lengua generaba equívocos cómicos, este tipo de

6. Jarvinen (2012: 72-78) hace una reconstrucción de las negociaciones involucradas en la filmación de esa cinta, que incluyeron a productores, distribuidores e incluso el cónsul mexicano en Los Ángeles.

7. Las obras de las que derivaban las películas en castellano rara vez llegaron a la cartelera de la Ciudad de México, por lo que incluso quienes las hubieran preferido por sus estrellas, no pudieron verlas.

reconocimiento fue particularmente frecuente en el género de la comedia. Al comentar *Estrellas* (Edward Sedgwick, 1930), Campos escribió:

Entre las muchas cosas nuevas que hemos visto y escuchado en el cinema sonoro (...) se cuenta la curiosa dicción de actores norteamericanos, que no deseando perder su popularidad en los públicos de habla española, se han puesto a aprender castellano. Uno de ellos es el celebrado cómico que nunca ha disimulado en sus labios una sonrisa –Buster Keaton–, quien nos da la mejor comedia de su vida al hablar como Dios lo ayuda la lengua de Cervantes (...) Es algo verdaderamente cómico oírlo hablar. Su propia pronunciación hace que el espectador se ría (...) No obstante que el castellano (...) es defectuoso, la cinta puede gozarse en toda su extensión. (*El Nacional*, 20-7-1930: 4)

Bonifant consideró por su parte muy meritorio el trabajo de Oliver Hardy y Stan Laurel en *Los calaveras* (James W. Horne, 1931), pues “no engolan la voz, no adoptan posturas afectadas y son naturalmente simpáticos” (*Ilustrado*, 20-8-1931: 9 y 41), lo que Noriega Hope complementó, al comentar un corto con los mismos comediantes que su español “graciosísimo” resultaba “mucho mejor, sin pretensiones, al que hablan algunas tituladas estrellas del cinema parlante hispanoamericano” (*El Universal*, 21-12-1930: 9 del suplemento).⁸

Un conjunto de intérpretes en que pusieron atención particular el público o los periodistas fue el de quienes al margen de su buena presencia, actuación y dicción, podían cantar. Uno de ellos fue José Bohr, protagonista en *Sombras de gloria*. La compañía distribuidora patrocinó su traslado a la Ciudad de México para acompañar el estreno. Su estancia se alargó por varios días, durante los cuales actuó con el trío de músicos argentinos Irusta-Fugazot-Iriarte, con un repertorio que probablemente incorporaba alguna de las canciones interpretadas por él en la película. La presencia simultánea en la ciudad del recitador de tangos Spaventa llevó a una compañía de discos a promover los de todos estos artistas con la frase “Argentina invade a México” (*Excelsior*, 2/2/1930: 11). De esta forma, el lanzamiento propició un infrecuente intercambio cultural latinoamericano y éste, a su vez, a una más favorable recepción de la cinta. De acuerdo con los recuerdos de Bohr, “el éxito del film y mis presentaciones personales tuvieron una espléndida aceptación del público” (cit. en De la Vega, 1992: 33). En efecto, *Sombras de gloria* permaneció dos semanas en su cine de estreno, todo un logro en un sistema de exhibición en el que la gran mayoría de las películas se proyectaba solo una semana antes de pasar a los salones de segunda categoría.⁹ El intérprete cantó de nuevo en español en su siguiente obra exhibida en la capital, *Así es la vida*. Esta vez las funciones tuvieron menos éxito y ningún periodista destacó las características de su parte musical. Bonifant únicamente apuntó que Bohr había hecho un “mejor trabajo que en su anterior película” (*Ilustrado*, 12-6-1930).

Los periodistas aquí considerados no se refirieron de forma directa a los poco conocidos participantes en las canciones y bailes de los cuadros típicos de *Charros*, *gauchos* y *manolas*. Tampoco aludieron al trabajo del mexicano José Mojica en sus primeras interpretaciones para el cine en *El precio de un beso* (James Tinling y Marcel Silver, 1930) y *El domador de mujeres*

(David Howard y William J. Scully, 1930). De cualquier forma estas dos cintas, en las que el tenor interpreta canciones en español, fueron las que dieron lugar a su reconocimiento por el público de la Ciudad de México, como muestra que *El precio de un beso* permaneciera dos semanas en su salón de estreno y *El domador de mujeres* tuviera una amplia aceptación, posterior a su ciclo inicial, en cines secundarios; cuando Mojica hizo su primera gira de presentaciones en la capital, se comentó que no era “personalidad ignorada la de este mexicano a quien hemos aplaudido en las películas cinematográficas o seguido a lo largo del periodismo en sus triunfos artísticos” (*El Nacional*, 8-11-1931: 6).

Actuada y dirigida por Ramón Novarro, *Sevilla de mis amores* (1930) fue considerada por los periodistas como una de las piezas mayores del cine de Hollywood en español por su pertinente representación de las costumbres peninsulares y su buena caracterización de los personajes, y también, como escribió Noriega Hope, por haber sido realizada por alguien con conocimiento de la cultura tratada y quien se había podido comunicar en su lengua con los intérpretes (*El Universal*, 7-6-1931: 5 del suplemento).¹⁰ Novarro, una de las principales figuras de las películas silentes de la Metro-Goldwin-Mayer, tenía una voz agradable y educada, y por eso no padeció con la transición del mudo al sonoro, como ocurrió con otras estrellas. Tras debutar en películas en inglés, en *Sevilla de mis amores* actuó por primera vez en su lengua materna e interpretó tres canciones con letras en español escritas por él, además de un aria de *Los payasos* de Leoncavallo, pues encarnaba a un modesto cantante de café que aspiraba a ser estrella de ópera. La novedosa faceta expresiva del actor motivó la buena recepción del público capitalino y la película se mantuvo por dos semanas en el cine donde se estrenó, a pesar de que la productora no había considerado útil invertir en un viaje promocional similar al que Bohr había hecho para el lanzamiento de *Sombras de gloria*.

De todas formas, *Sevilla de mis amores* fue una cinta con valores de producción más altos que otras en castellano que tenían como personajes a artistas de la escena, como la opereta *Gente alegre*. Campos aludió a su modestia al lamentar que careciera de intérpretes de primera magnitud; sin embargo, la existencia de una larga tradición de representaciones escénicas en Hispanoamérica le hizo pensar que ese género podía tener en el cine “magníficas probabilidades de éxito” (*El Nacional*, 19-6-1931: 8). En ese sentido, el mismo periodista reconoció como un logro de *La dama atrevida* (William McGann, 1931) las interpretaciones de una canción y un huapango por el músico yucateco Guty Cárdenas, que destacaba como lo mejor de la cinta, y de lo que desprendía la enseñanza de que “podemos aprovechar bien nuestros propios valores para satisfacer los deseos del público” (*El Nacional*, 28-12-1931: 10). Una materialización al fin completa de sus expectativas fue el vodevil *Su noche de bodas* (Louis Mercanton, 1931), que le pareció “una de las más exquisitas producciones que en nuestro idioma han pasado por la pantalla” por “el preciosismo exquisito de su música, por lo divertido de su tema y por la acertada interpretación de los protagonistas”, que fueron los españoles Imperio Argentina, Pepe Romeu

10. De manera atípica en estas producciones, también dirigió e interpretó las versiones en inglés y francés de la obra, tituladas respectivamente *Call of the Flesh* (1930) y *Le chanteur de Séville* (1931).

y Miguel Ligero (*El Nacional*, 29-11-1931: 4 del suplemento). Otro gran logro fue, para el mismo periodista, *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), donde

Carlos Gardel con sus tangos y canciones y la orquesta del maestro Julio Caro, llenan ampliamente los deseos de los cinematófilos por la belleza de sus ejecuciones, lo que resalta más por la circunstancia especial de que los iberoamericanos estamos en condiciones de sentir mejor todo el prodigio de arte encerrado en las creaciones argentinas, plenas de sentimentalismo. (*El Nacional*, 29-1-1932: 6)

Al creer equivocadamente que esta cinta había sido filmada en Argentina, Campos la saludó como un loable mensaje de esa nación “a los pueblos latinos del continente”,¹¹ para agregar enseguida que México enviaría pronto un comunicado similar con su primera producción sonora.

Estrenos de películas estadounidenses en español en cines de la Ciudad de México (enero de 1930 – marzo de 1932)

Título (director, año de producción)	Cine	Fecha
<i>Sombras de gloria</i> (Andrew L. Stone, 1929)	Olimpia	30-1-1930
<i>El cuerpo del delito</i> (Cyril Gardner y A. Washington Pezet, 1930)	Olimpia	29-5-1930
<i>Así es la vida</i> (George J. Crone, 1930)	Regis e Imperial	5-6-1930
<i>Amor audaz</i> (Louis Gasnier, 1930)	Olimpia	10-7-1930
<i>Estrellados</i> (Edward Sedgwick, 1930)	Regis	17-7-1930
<i>Charros, gauchos y manolas</i> (Xavier Cugat, 1930)	Olimpia	31-7-1930
<i>Alma de gaucho</i> (Henry Otto, 1930)	Palacio	7-8-1930
<i>El precio de un beso</i> (James Tinling y Marcel Silver, 1930)	Palacio	4-9-1930
<i>Cascarrabias</i> (Cyril Gardner, 1930)	Olimpia	11-9-1930
<i>El hombre malo</i> (William McGann, 1930)	Palacio	18-9-1930
<i>En nombre de la amistad</i> (Richard Harlan, 1930)	Balmori	9-10-1930
<i>Un hombre con suerte</i> (Benito Perojo, 1930)	Olimpia	23-10-1930
<i>La voluntad del muerto</i> (George Meldford, 1930)	Balmori	20-11-1930
<i>Del mismo barro</i> (David Howard, 1930)	Olimpia	20-11-1930
<i>Olimpia</i> (Chester M. Franklin, 1930)	Regis	26-11-1930

11. *Luces de Buenos Aires* fue filmada en los estudios de una empresa hollywoodense en Joinville, Francia, como *Su noche de bodas* y otras pocas de las estrenadas en la capital en este periodo.



<i>El secreto del doctor</i> (Adelqui Millar, 1930)	Olimpia	25-10-1930
<i>Wu Li Chang</i> (Nick Grandé, 1930)	Palacio	22-1-1931
<i>La llama sagrada</i> (William McGann, 1931)	Palacio	12-2-1931
<i>El código penal</i> (Phil Rosen, 1931)	Palacio	19-2-1931
<i>El presidio</i> (Ward Wing, 1930)	Imperial	26-2-1931
<i>Los que danzan</i> (William McGann, 1930)	Mundial	28-2-1931
<i>Oriente y Occidente</i> (George Meldford, 1930)	Palacio	5-3-1931
<i>Doña Mentiras</i> (Adelqui Millar, 1930)	Olimpia	5-3-1931
<i>La fuerza del querer</i> (Ralph Ince, 1930)	Olimpia	26-3-1931
<i>Don Juan diplomático</i> (George Meldford, 1931)	Palacio	2-4-1931
<i>Drácula</i> (George Melford, 1931)	Mundial	4-4-1931
<i>La mujer X</i> (Carlos F. Borcosque, 1931)	Regis	16-4-1931
<i>El patíbulo</i> (Richard Harlan, 1930)	Teresa, Monumen- tal Odeón y Granat	18-4-1931
<i>El domador de mujeres</i> (David Howard y William J. Scully, 1930)	Palacio	23-4-1931
<i>La gran jornada</i> (David Howard, 1931)	Teresa, Monumen- tal Odeón y Granat	25-4-1931
<i>Sevilla de mis amores</i> (Ramón Novarro, 1930)	Regis	30-4-1931
<i>Carne de cabaret</i> (Christy Cabanne, 1931)	Palacio	28-5-1931
<i>Fruta amarga</i> (Arthur Gregor, 1931)	Regis	28-5-1931
<i>El dios del mar</i> (Eduardo Venturini, 1930)	Palacio	4-6-1931
<i>Del infierno al cielo</i> (Richard Harlan, 1931)	Mundial	6-6-1931
<i>Resurrección</i> (Edwin Carewe, 1931)	Mundial	13-6-1931
<i>Gente alegre</i> (Eduardo Vanturini, 1931)	Olimpia	18-6-1931
<i>El último de los Vargas</i> (David Howard, 1930)	Palacio	25-6-1931
<i>Monsieur Le Fox</i> (Hal Roach, 1930)	Imperial	25-6-1931
<i>Los calaveras</i> (James W. Horne, 1931)*		
<i>Su última noche</i> (Chester M. Franklin, 1931)	Palacio	10-9-1931
<i>Su noche de bodas</i> (Louis Mercanton, 1931)	Olimpia	15-9-1931
<i>El comediante</i> (Ernesto Vilches y Leonard H. Fields, 1931)	Olimpia	8-10-1931
<i>El impostor</i> (Lewis Seiler, 1931)	Mundial	17-10-1931
<i>El proceso de Mary Dugan</i> (Marcel De Sano, 1931)	Regis	22-10-1931
<i>Cuerpo y alma</i> (David Howard, 1931)	Palacio	5-11-1931
<i>La homicida</i> (Leo Mittler, 1931)	Olimpia	11-11-1931
<i>La dama atrevida</i> (William McGann, 1931)	Mundial	19-11-1931

<i>Luces de Buenos Aires</i> (Adelqui Millar, 1931)	Olimpia	27-1-1932
<i>¿Cuándo te suicidas?</i> (Manuel Romero, 1931)	Olimpia	9-3-1932
<i>Mamá</i> (Benito Perojo, 1931)	Palacio	10-3-1932

Fuentes: para cines y fechas de estreno, Amador y Ayala Blanco, 1980; para directores y años de producción, Heinink y Dickson, 1990.

* Mencionada en una nota de agosto pero sin registro de estreno en la fuente consultada.

Por un cine local

Las valoraciones hechas por los periodistas sobre el trabajo de actores y actrices, así como sus análisis de los aspectos lingüísticos y culturales de las películas en español, eran similares a las que realizaban acerca de las cintas en inglés y otras lenguas. En realidad, eran recursos de un oficio enfocado en ofrecer a los lectores orientación especializada relativa a la calidad de los estrenos. Pero su trabajo sobre las producciones hispano-parlantes los llevó a convertirse, además, en promotores del lanzamiento de la industria local, bajo el supuesto de que ésta, en principio, podría ofrecer productos que no presentaran la multiplicidad de acentos, los argumentos dirigidos a públicos no latinos, las representaciones inadecuadas de las costumbres hispanoamericanas y los otros defectos que denunciaban en las cintas de Hollywood.

Campos llamó la atención sobre este punto poco después de ver las primeras cintas en español, cuando exhortó a constituir en México empresas que hicieran películas sonoras por parecerle reprochable “que tengamos que divertirnos con obras que están en nuestro idioma y que han sido hechas en otros lugares extraños a nuestra ideología y manera de sentir” (*El Nacional*, 15-7-1930: 5). Más adelante, reforzó su argumentación al postular que esa rama de la industria hacía falta al país “como fuente de trabajo, como medio de propaganda en favor del prestigio nacional y del arte y las bellezas autóctonas” (*El Nacional*, 25-9-1930: 5). Y tras expresar la misma aspiración en notas posteriores en las que analizaba otras hispano-parlantes, culminó su campaña con una serie de ensayos largos publicados bajo el título genérico de “La industria fílmica en México”, en los que consideraba desde distintos ángulos la posibilidad y pertinencia de crearla.¹²

Esos textos se publicaron poco después de que las productoras de Hollywood anunciaron sus intenciones de reducir o cancelar las filmaciones en castellano, alegando que su pobre desempeño comercial las volvía incosteables. Aunque esos propósitos se modificaron más adelante y algunas empresas retomaron la realización de cintas en español hasta el final de la década, la nueva producción fue considerablemente menor que en los años iniciales, sumando apenas unas 50 producciones entre 1932 y 1939 (véase Jarvinen, 2012: 114-118).

12. La serie apareció semanalmente entre el 27 de septiembre y el 27 de diciembre de 1931, en el suplemento cultural de *El Nacional*; algunos subtítulos fueron: “Conveniencias de su establecimiento”, “Perspectivas futuristas”, “Preparativos para la primera hispano-parlante”, “Un mensaje optimista”, “El cine como factor pro turismo”, “Nuestra República a través de la pantalla”.

Al mismo tiempo en que se daba el anuncio de esa reducción, comenzaban a fructificar los esfuerzos locales por establecer empresas para hacer cintas sonoras en México. En 1930 se presentaron en cines de la capital dos muestras pioneras, *Dios y ley* (Guillermo Calles, 1929) y *El águila y el nopal* (Miguel Contreras Torres, 1929), a las que siguió *Más fuerte que el deber* (Raphael J. Sevilla, 1930), estrenada a fines de 1931 (García Riera, 1992: 20-22 y 33-35). Pero la percepción de que se sentaban las bases de una industria consistente se dio sólo cuando la recientemente creada Compañía Nacional Productora de Películas anunció la adquisición de un estudio y la contratación de personal para iniciar sus trabajos, el primero de los cuales iba a ser una adaptación de *Santa*, la célebre novela del escritor Federico Gamboa.

Esa adaptación se había intentado integrar al catálogo de hispano-parlantes estadounidenses, con la mexicana Dolores del Río en el papel protagónico de la inocente provinciana que, expulsada de su casa por su familia, termina convirtiéndose en prostituta en la capital. De hecho, Noriega Hope informó que la estrella participaría en las dos versiones que se planeaba hacer, en inglés y español (*El Universal*, 23-1-31: 1 de la segunda sección), sólo que la retracción general de Hollywood debida a escasa rentabilidad de sus cintas en castellano canceló el proyecto. Y por eso el grupo de quienes lo impulsaban –en el que se encontraba Noriega Hope como adaptador del argumento– decidió reformularlo en México. Sin embargo, conservó buena parte de su impronta profesional, pues se trasladaron desde Hollywood los intérpretes Lupita Tovar y Donald Reed, el director Antonio Moreno, el fotógrafo Alex Phillips y los hermanos Rodríguez, inventores de un sistema de registro y reproducción del sonido. Si bien la incorporación de estos profesionales, como escribe el historiador García Riera, “contagiaron a *Santa* de un inevitable aire de cine ‘hispano’” (1992: 50), otras contribuciones le permitieron no incurrir en algunos de los defectos de éste, pues la historia original y la adaptación eran obra de mexicanos, la protagonista y otros personajes se expresaban con un acento identificable con el del país, la ambientación en los exteriores reflejaba fielmente los paisajes locales y la canción utilizada como tema musical fue encargada al conocido compositor veracruzano Agustín Lara, lo que Campos celebró como un motivo de orgullo “para el cinematógrafo nuestro” (*El Nacional*, 13-12-1931: 4 de la segunda sección).¹³ El reconocimiento en la cinta de figuras locales no provenientes de Hollywood, como el actor Carlos Orellana y la actriz Mimí Derba, permitieron imaginar el surgimiento de un cuerpo local de intérpretes, con el correspondiente desarrollo de la dirección, la fotografía, la escenografía, el sonido, el argumentismo y los demás campos profesionales de la industria.¹⁴

La función inaugural de *Santa* se hizo el 27 de marzo de 1932 y sus exhibiciones se mantuvieron en su cine de estreno por tres semanas, para tener luego otra exitosa ronda de proyecciones en salones secundarios. Ninguna película estadounidense en español había tenido resul-

13. De todas formas en la película hay un fox-trot estadounidense, una pieza de flamenco español y un danzón cubano.

14. Poppe (2021: 61-69) subraya que la producción en México funcionó en los primeros tiempos de manera mixta, con una fructífera interacción entre quienes habían tenido experiencia en Hollywood y los aspirantes locales.

tados parecidos. Los mejores números alcanzados entre las 51 estrenadas entre enero de 1930 y marzo de 1932 fueron los de seis que permanecieron dos semanas en sus cines de estreno: el drama *Sombras de gloria* interpretado por José Bohr y Mona Rico; la cinta de intriga *Amor audaz*, con Adolphe Menjou y Rosita Moreno; el melodrama romántico *El precio de un beso*, con José Mojica y Mona Maris; la película de misterio *La voluntad del muerto* (George Meldford, 1930), con Lupita Tovar y Antonio Moreno; el drama romántico *Sevilla de mis amores*, con Ramón Novarro y Conchita Montenegro, y el drama procesal *El proceso de Mary Dugan* (Marcel de Sano, 1931) con María Fernanda Ladrón de Guevara y José Crespo. En tres de ellas aparecieron mexicanos en papeles protagónicos (Mojica, Tovar, Novarro) y también en tres tuvo un papel fundamental la interpretación de canciones (*Sombras de gloria*, *El precio de un beso*, *Sevilla de mis amores*), pero esas obras no pertenecían a los mismos géneros ni tenían estrellas comunes de las que pudieran deducirse preferencias claras del público. Y es que el cine estadounidense en español no llegó a establecer un modo de producción capaz de ofrecer propuestas atractivas permanentes a través de los medios que había encontrado para las películas en inglés.

Esa permanencia fue a la que ambicionaron llegar quienes se involucraron en la creación de la industria local. Sabían que para lograr un rendimiento que las hiciera viables al menos en el país, las empresas iban a tener que encontrar intérpretes atractivos y géneros populares con historias, ambientaciones, canciones y diálogos reconociblemente mexicanos. Alejandro Campos Bravo, Cube Bonifant, Carlos Noriega Hope y otros periodistas se sintieron parte de la empresa colectiva y destinaron buena parte de su atención a hacer esas búsquedas, a través de la escritura de notas en sus columnas habituales, donde analizaban los pros y contras de los estrenos y “descubrían” intérpretes eficaces, y también por medio de la elaboración de argumentos y piezas publicitarias o incluso participando en revistas surgidas en la estela de esta fundación, como *Filmográfico* y *El Cinegráfico*. Por lo tanto, disminuyó el interés que habían puesto en las películas hechas en Hollywood en castellano que, además, fueron rebasadas por las producciones locales al reducirse poco a poco su frecuencia de estrenos en la Ciudad de México.¹⁵

Bibliografía

- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (1980). *Cartelera cinematográfica 1930-1939*. México: UNAM.
- De la Vega Alfaro, Eduardo (1992). *José Bohr*. México: Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio (1987). *México visto por el cine extranjero*, tomo 1: 1894-1940. México: Era y Universidad de Guadalajara.
- García Riera, Emilio (1992). *Historia documental del cine mexicano, tomo 1: 1929-1937*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara / Gobierno del estado de Jalisco / Imcine / Conaculta.

15. En 1932 se estrenaron cinco películas mexicanas por diez estadounidenses en español. En 1933 se invirtió por primera vez la tendencia, al ponerse 12 mexicanas por cinco estadounidenses en español; en 1934, 23 por 10; en 1935, 24 por siete y así sucesivamente hasta que éstas prácticamente desaparecieron de la cartelera al final de la década. Véase Amador y Ayala Blanco (1980: 280 y 281).



- Jarvinen, Lisa (2012). *The Rise of Spanish-Language Filmmaking. Out of Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick, NY y Londres: Rutgers University Press.
- Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson (1990). *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Mensajero.
- Poppe, Nicolas (2021). *Alton's Paradox. Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America*. Nueva York: SUNY Press.
- Reyes de la Maza, Luis (1973). *El cine sonoro en México*. México: UNAM.

Ángel Miquel (Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

miquel@uaem.mx

Ángel Miquel es profesor-investigador en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Sus líneas de investigación incluyen la historia del cine silente en México, la distribución del cine mexicano sonoro en otros países, y las relaciones entre cine y literatura. Sus libros más recientes son: *Mimí Derba. Biografía de una artista* (UAEM, 2024), *"Cabeza de Vaca" de Nicolás Echevarría: estudio crítico* (Contrabando, 2024) y *El Sindicato de Empleados Cinematografistas del Distrito Federal. Primeros años, 1923-1930* (UAEM, 2026).