

LOS AÑOS DORADOS DE LA METRO GOLDWYN MAYER.

LOS PROGRAMAS DE MANO. DE JAIME F. WILLIS GARCÍA-TALAVERA

JOSEP VILAGELIU

Cuando nació el cine, sólo existían los que hacían la película y los que pagaban por verla. Al convertirse en un fenómeno mediático, el cine atrajo inmediatamente a periodistas, filósofos, poetas, filólogos y terapeutas, y todos por igual empezaron a opinar sobre algo que nunca habían visto, pero que sentían la imperiosa necesidad de hablar de ello y pergeñar la más variada colección de teorías. Otros, más pragmáticos, se dejaron fascinar por las luces y las sombras, especialmente cuando estas luces y estas sombras componían para quien quisiera contemplarlas un nutrido plantel de objetos del deseo. Esta capacidad fantástica para crear un imaginario en el espectador fue inmediatamente comprendida por los dueños del cotarro: los productores, quienes se aprestaron a desplegar un sinnúmero de estrategias encaminadas a la amplificación de los signos de aquel deslumbramiento. Para ello había que crear un nuevo firmamento y alojar en él las rutilantes estrellas que los estudios, tras muchos ensayos de fotogenia, vestuario y composición, hacían florecer durante unos pocos años, para ser sustituidas por otras nuevas, antes de dejar que se marchitaran ante sus devotos e incondicionales espectadores. Una de estas estrategias fue, desde muy temprano, la elaboración y masiva difusión de los programas de mano.

Antes de abrir el libro para ustedes, permítanme que les hable de otros encuentros, el de su autor, Jaime Willis, con este primer lector que he sido yo, y mi primer encuentro con el objeto de su estudio, el programa de mano.

Un primer *flash back* me sitúa en los años cincuenta, en Barcelona. Como todos los niños de entonces, en que no existía la televisión, pasaba la mayor parte de mi tiempo libre metido en los cines de nuestro barrio. En el Guinardó había tres cines, el Maragall, el Doré y el Montserrat, todos a escasos cinco minutos de mi casa. Un poco más alejados disponía de más cines. Había varios circuitos de distribución de las películas que funcionaban en simultáneo, de tal manera



que un mismo programa doble se exhibía durante la misma semana en varios cines, repartidos en puntos equidistantes de la ciudad. Después de su permanencia en los cines de estreno del centro, las películas, acompañadas de otra más antigua, empezaban a circular por la ciudad, desplegándose desde el centro hacia la periferia, como si la ciudad estuviera constituida por una serie de círculos concéntricos. Las pelis llegaban a nuestro barrio después de varios meses de estar en circulación, y las podíamos ir siguiendo en su acercamiento estudiando la cartelera como un mapa, que nos indicaba las semanas que faltaban para el supremo momento en que se iban a apagar las luces de la sala.

Otras señales nos avisaban de su cercanía: la colocación en lugares visibles del cine de los carteles de las películas, sobre las que se adhería un prometedor “Próximamente”, al que seguía un arrebatado “Próxima semana”. La contemplación un día sí y otro no de estos carteles, con el seductor título en letras bien visibles y un dibujo que anunciaba ya a las claras el tipo de deleite que podíamos esperar de aquellas películas, provocaba en nosotros una hiriente espera como la del ser amado. A los carteles se añadía, como un signo más de esta punzante cercanía, la colocación de los afiches, que concretaban más aún los contenidos de la película, aumentando de modo insoportable el dolor de la espera.

Cada cine programaba dos dobles sesiones semanales, por lo que cada semana aplacábamos un deseo y al mismo tiempo despertábamos otros nuevos. Al llegar a la taquilla, después de largas colas, nos obsequiaba la empleada con un papelito que reproducía en formato octavilla aquel cartel que habíamos observado durante un tiempo en la fachada del cine, un papel que podíamos llevarnos a casa y contemplarlo durante horas, sin necesidad del paseo cotidiano frente al cine, interrogándolo en busca de nuevas pistas, fantaseando con los nombres de los actores y construyendo argumentos posibles a partir de las escuetas imágenes que en nuestra mente liberaban recuerdos soterrados de otras películas. Se trataba, cómo no, de una versión ya devaluada del programa de mano, en el formato estandarizado del que habla Jimmy en su libro, pero manteniendo toda su carga evocadora.

Y así, este ritual se fue repitiendo a lo largo de los años, y cuando ya no se repartían los programas de mano en las taquillas de los cines, seguía yo repitiendo los pasos que me conducían hasta la puerta de los inmuebles donde se proyectasen las películas, allí donde estuviera, de vacaciones o en

las ciudades donde estudié, buscando en los carteles anunciadores del próximo estreno una tabla salvadora de mis paseos en solitario. Incluso cuando no existían los carteles, cuando en Alella o en Montbrió de Tarragona, los pueblos donde pasaba los meses de verano, simplemente se escribían los títulos en una pizarra, junto a la puerta de los cafés en cuyos locales adjuntos se proyectaban las películas los fines de semana. También entonces leía una y otra vez las palabras que componían para mí la garantía de una punzante escapada de la insípida realidad, los nombres garabateados de los actores protagonistas, un Gary Cooper o un James Stewart con los cuales pudiese identificarme, sufrir con ellos los primeros desengaños, matar a los malos y enamorar finalmente a la chica.

Fue mucho más adelante cuando emergió la figura del director, pero para entonces, aunque subsistiese aquella primera fascinación, el cine ya no tenía para mí aquel papel catártico, protagonizaba mi propia vida y tanto los actores como sus peripecias se habían distanciado lo suficiente como para convertirse en objetos de reflexión y estudio.

De estos fragmentos de mi vida, extraídos del tumulto de la memoria, imágenes que configurarían escenas muy vívidas pero desubicadas en el tiempo, como en una película de Alain Resnais, no puedo coleccionar una actividad relacionada con el coleccionismo de los programas de mano. De hecho, conservo algunos ejemplares de los tebeos que coleccionaba en aquella época, *Diego Valor*, *El Jabato* o *El hombre enmascarado*, pero no ha llegado a mis manos ningún programa de mano, a pesar de recordarlos vívidamente. Mi tío también guardaba su colección de *Chicos*, y yo los leía los fines de semana en casa de los abuelos con la voz de fondo de un locutor transmitiendo el partido de fútbol. Mi padre coleccionaba sellos y trenes de juguete, pero tampoco conservó los programas de mano, que él sí había tenido en sus manos y de los que todavía se acuerda, me refiero a los correspondientes a las películas que se estrenaban antes de la guerra y por lo tanto a los magníficos programas dobles de los que habla Jimmy en su libro de la época dorada de Hollywood. Mi padre acudía a todos y cada uno de estos estrenos y su memoria se conserva intacta. Pero con la guerra, la mayor parte de sus pertenencias desapareció de la casa de sus padres, y con ellas seguramente una parte de este preciado patrimonio.

Cierro este primer *flash back* con una reflexión, intento comprender por qué desestimaba los programas una vez vistas las películas y concluyo que

la marea de las novedades que se acercaban, la tremenda experiencia de evasión de la realidad que suponían, enmarcada entre los títulos de crédito del principio y la esperada pero por lo demás temida palabra fin, sepultaba la película recién vista en un discreto olvido. ¿Qué interés podía tener guardar los programas cuando la importancia capital residía en el disfrute de la doble sesión, un ritual que se repetía semanalmente y frente al cual el programa no dejaba de ser pálido sucedáneo o un reclamo anticipado, para qué guardarlos si los cines exhibían grandes carteles que se renovaban continuamente?

Abro ahora el otro *flash back*, una secuencia que, más cercana en el tiempo, resulta nítida y opaca a la vez. Nítida porque me veo a mí mismo entrando en una sala de reuniones en la Sede Central de CajaCanarias, en una de estas citas que a uno le gustaría poder rechazar de vez en cuando, una especie de mesa redonda para hablar de una película de William Wyler que iba a ser grabada por una emisora local de televisión para un programa que le hacía la competencia al de Garci los lunes por la noche. Y opaca porque no reconocía apenas al resto de los contertulios y porque este formato de presentación multitudinaria de una película ya llevaba algunas sesiones de emisión, sin que yo, imprudentemente, hubiera acertado a ver en ninguna ocasión. Entre la habitual confusión sobre el turno de palabra, y el despiste de unos chicos que por la edad era improbable que hubieran aprendido a degustar el clasicismo de Wyler, destacó inmediatamente el verbo sobrecargado de anécdotas y precisiones de uno de los contertulios, que se alzó frente a mí como un difícil competidor por el desempeño de la palabra frente a las cámaras, especialmente aquel día en que no llevaba la lección bien aprendida, y despertó en mí ciertos prejuicios respecto a William Wyler que me mantenían alejado de su extensa filmografía, mientras que aquel contertulio repartía parabienes a diestro y siniestro, hablando de la majestuosidad de la puesta en escena y de la imborrable interpretación de Bette Davis. Me imagino que aquel día, del que guardo un confuso recuerdo, mantuve una actitud fría respecto a las bondades de Wyler, ateniéndome a un academicismo trasnochado. Esta dificultad inicial se resolvió en los sucesivos encuentros, trasladando el plató improvisado al Ateneo de La Laguna y reduciendo el plantel de presentadores a únicamente tres personas. Comprendí que la prodigiosa memoria de Jimmy, y su visión globalizadora respecto al fenómeno cinematográfico, constituían un contrapunto perfecto a mi visión en

excesivo teorizante y a mi educación sentimental anclada en la *politique d'auteur* que causaba furor en los 70, una visión reduccionista y excluyente que sentía horror por la política del *star system* y me abocaba sin remedio al cine de arte y ensayo europeo.

De manera que, y aquí cierro el *flash back*, la llamada telefónica de Jimmy me enfrentaba a un libro totalmente opuesto a mis preferencias como lector, un libro que seguramente no hubiera adquirido si no hubiera sabido de quien se trataba. ¿Por qué? Pues porque hablaba de los programas de mano, un pequeño objeto de culto, del que conocía coleccionistas como Fernando Gabriel Martín, de quien yo pensaba que constituía una rareza más que una virtud. Y en segundo lugar, porque suponía que se trataba de estos libros que recopilan datos sin una visión global que acabe confiriéndoles un sentido.

Mi primer contacto con este libro, cuando todavía era un proyecto de tesis, fue durante un curso de didáctica del cine para profesores en el CEP de La Laguna. Jimmy acudió pertrechado de un portátil y desplegó las bondades del *Power Point*, transportándonos a Joaquín y a mí al pretérito siglo de las fotocopias y el retroproyector. Los profesores quedaron atónitos ante el fino análisis que Jimmy desplegaba respecto de los simples programas de mano, atendiendo a todas sus partes constituyentes, desde el más evidente contenido icónico hasta el borde del recuadro, el tamaño y tipografía de las letras o el color de la marca. Y todos nos preguntábamos, ¿qué utilidad podía tener todo esto en el aula?

Es el momento de abrir el libro. Aunque antes permítanme que me detenga en la portada. Es una reproducción de uno de los programas de mano, un programa doble para ser exactos, que podemos apreciar si abrimos el libro y lo colocamos boca abajo. No es exactamente una fiel reproducción del programa de mano de *Grand Hotel*, sino una adaptación del mismo a las necesidades publicitarias del libro, respetando el espíritu del programa de mano. Para ello elige para la portada la misma del programa original, con el reclamo a la izquierda de una insinuante Joan Crawford, mirando al futuro lector, arremangándose la falda prometiéndole inconfesables deleites. La parte central está ocupada por las puertas giratorias del hotel, a través de las cuales, y medio veladas, adivinamos unas escaleras que conducen a los secretos aposentos. Greta Garbo y John Barrymore forman una pareja en la parte inferior, cuyas cabezas se hallan a la altura de la rodilla de la Crawford, y anuncian

un melodrama en el que la felicidad de un matrimonio se verá comprometida por la irrupción de la *femme fatale*. En la parte superior derecha reconocemos la marca de la casa, la MGM, justo en el lugar que ocupa originalmente, pero la leyenda ha sido sustituida por el título del libro, que ocupa el lugar de los actores del film, de tal manera que el tamaño del nombre de la Metro Goldwyn Mayer es superior a la frase “los programas de mano” y éste, a su vez, es superior a “los años dorados de”, adquiriendo el valor de subtítulo.

El futuro lector se verá atraído en primera instancia por el gancho del significante icónico y luego se dejará seducir por la marca MGM, que todavía está impregnada de un valor en alza, aunque nostálgico, capaz de atraer a un determinado lector. Finalmente, en la parte inferior derecha, que es el final del recorrido de la mirada sobre un soporte en forma de página, encontramos el nombre de los actores principales: a James Willis como actor protagonista y a Román Gubern en letra más pequeña pero con la misma tipografía y color que Jaime Willis y la Metro Goldwyn Mayer, englobándoles en una misma aureola de prestigio. El título de la película a la que pertenece el programa de mano reproducido aparece escrito al revés, ocupando todo lo ancho de la página, exigiendo un esfuerzo al lector para su desciframiento. Es otra estrategia desplegada en esta nada inocente portada, que propone a los más cinéfilos la íntima satisfacción de su reconocimiento por su iconocidad antes que por el título del film.

He tomado prestado el procedimiento analítico que utiliza Jimmy para examinar el programa de mano de *Grand Hotel*, en relación al Art Decó, aunque algunas de mis conclusiones resulten distintas de sus comentarios, pues aquí reside una de las características de la publicidad, su ambigüedad.

Ahora sí podemos abrir el libro. Al hojearlo, destacará sobre la letra impresa el mágico poder de fascinación de los programas de mano, reproducidos en sus colores originales sobre fondo negro y repartidos en cinco cuadernillos a lo ancho del libro. Esta disposición tan curiosa responde a las múltiples lecturas que el libro propone. Jaime Willis despliega un riguroso estudio de los programas de mano de la MGM desde cinco puntos de vista: una descripción cronológica, un análisis de su estructura semiótica, un recorrido por la censura, el seguimiento de la evolución del diseño artístico y la visión sociológica del fenómeno del coleccionismo. En cada caso, hay una referencia a determinados programas de mano que ejemplarizan con meridiana claridad los planteamientos metodológicos del estudio, de manera que el autor incita la curiosidad del lector al describir el contenido de los programas, obligándolo a buscar el referente icónico objeto del análisis, de la misma forma que el propio programa incitaba al futuro espectador a adquirir la entrada de cine.

Es de lamentar que, por cuestiones de espacio, no cupiesen en el libro todos y cada uno de los programas referenciados. El autor se obligó a sacrificar la reproducción de significativos programas, pero prefirió mostrar las variantes de un mismo programa que aumentar el número de los mismos, para manifestar la evolución de la censura o la existencia de varias estrategias. El autor relaciona cada programa de mano con la película que trata de publicitar, de tal manera que el inmenso caudal de datos que Jimmy maneja sobre la producción de las películas más significativas de cada año, empezando por 1931, y sobre todo la incidencia de su estreno en España (por ejemplo el hecho de que se estrenase un año más tarde, cuando las disposiciones del código Hays se hicieron realidad, o la circunstancia de que la película hubiera sido un fracaso comercial en EE.UU.), alumbran detalles en la apariencia del programa de mano que de otro modo hubieran pasado desapercibidos.

Y es aquí, en la lectura reposada del libro, cuando uno entiende tantas cosas de Jimmy y empiezan a encajar todas las piezas: la exuberancia verbal y la capacidad memorística de que hacía gala Jimmy en las presentaciones de las películas y su entusiasmo en procurarnos una información a todas luces excesiva, eran destellos de su tesis en construcción. Todos estos datos dispersos, fruto de muchas horas de investigación, se acoplaban en su cabeza, alrededor de una idea unificadora que iba a conferirle un sentido a un determinado programa de mano, que a su vez iluminaba con nuevos matices la lectura del film que trataba de publicitar.

GRAND HOTEL

Greta Garbo. — Joan Crawford. — John Barrymore. — Wallace Beery. — Lionel Barrymore. — Lewis Stone. — Jean Hersholt.

CINEMA MODERN

PROGRAMA SONOR per a els dies 29 i 30 de març, 1 i 2 d'abril de 1933
DIMECRES, DIJOUS, DISSABTE I DIUMENGE

La grandiosa super-producció que obtingué en la seva estrena al Cinema Urquinaona el més gran èxit de la temporada

La graciosa comèdia per els reis de la rialla LAUREL-HARDY.

"En cada Puerto un terror"

Completarà el programa l'interessant

"DIARI-METRO"

ÉS UN PROGRAMA PERFECTE

Presentació de la comèdia vauvillesca, d'un gust exquisit, "EL COLLAR"

RECORDI BÉ! Dimacres, Dijous, Divendres i Dissabte

GRAND HOTEL Aviat: "BAJO EL CIELO DE CUBA"

Al leer algunas frases como "el cine permite enrollar la realidad en una bobina, para después desenvolverla en una alfombra mágica de fantasía" de Marshall McLuhan, o la consigna de la Metro "más estrellas que en el firmamento", o esta otra perteneciente a la publicidad de *El gato y el violín*, "Cuando Ramón Novarro entona canciones de amor a Jeanette MacDonald sentirá usted conmoverse hasta la fibra más oculta de su corazón", me parece oírle recitándolas con su tono profesoral, haciendo especial énfasis en una determinada palabra, cargándola de sentido.

Su ensayo general de la lectura de la tesis ante los profesores en el CEP de La Laguna nos guió hacia un provechoso análisis de las películas a partir de elementos accesorios de las mismas, pero pertenecientes a la misma esfera de influencia. Jimmy nos amplió nuestra perspectiva de análisis, facilitándonos otras fuentes, rastros materiales de la fase de producción.

Jimmy, en su libro sobre los programas de mano, nos introduce en un mundo fascinante permitiendo que le acompañemos en sus pesquisas, como el resultado de un trabajo de campo que se vuelve transparente, inquietándonos con un detalle de difícil explicación (aunque él siempre nos ofrece alguna), o lamentando la desaparición de un determinado programa, como la del coleccionista que le aseguró tenerla y luego, ya en su casa, faltaba de su colección, dejando un hueco desazonador.

Como en un relato detectivesco, cualquier detalle circunstancial se convierte en una pieza clave en el desciframiento de un programa de mano. Pero por encima de todo, en un libro que sabe esconder la tesis de la que procede, siguen brillando con luz propia los rostros de Jean Harlow, Clark Gable, Greta Garbo, John Barrymore, Joan Crawford o Mirna Loy, ellas mirando desfallecidas al espectador, desplegando sus mejores armas de seducción, o mostrando su perfil arquetípico, construyendo con el perfil de su pareja la imagen del amor en el cine.