

Filmoteca
de Catalunya

CHESTER MORRIS

RICHARD ARLEN

JON BARRYMORE

FREDRIC MARCH



Get Your *Gold Diggers* 50c.

POPULAR FILM

Director técnico y Administrador: **S. Torres Benet**
 Director literario: **Lope F. Martínez de Ribera**
 Redactor-jefe: **Enrique Vidal**
 Delegado en Madrid: **Antonio Guzmán Merino**
 Narváez, 60

Redacción y Administración:
 París, 134 y Villarroel, 186
 Teléfonos 80150 - 80159
BARCELONA

Año XII :: Núm. 551

18 de marzo de 1937

Núm. corriente: 50 céntimos
 Núm. atrasado: 60 céntimos

CONCESIONARIO EXCLUSIVO PARA LA VENTA EN ESPAÑA Y AMÉRICA: Sociedad General Española de Librería, Diarios, Revistas y Publicaciones, S. A., Barberá, 16, Barcelona : Ferraz, 21, Madrid : Mártires de Jaca, 20, Irún : Dr. Romagosa, 2, Valencia : Gamazo, 4, Sevilla.
SERVICIO DE SUSCRIPCIONES: Librería Francesa, Rambla del Centro, 8 y 10, Barcelona.

Montañas de papel sobre el cinema hispánico

I

Hablaremos otra vez más sobre el cinema español, tema endémico en nuestra editorial. Hablaremos de ese cinema nuestro tan sobrado de consejos y tan necesitado de hechos. De ese cinema que no acaba de nacer, por más que se esfuerzen los múltiples parteros que el tiempo ha visto nacer, poner sus manos en el infante, emperrado en no acabar de salir del claustro materno, y abandonar el oficio.

¡Cuántas lanzas, digo, plumas se han roto en favor de nuestra producción! Incontables. Como los granos de las arenas en las playas. Como las gotas de agua en los océanos. Como la más exuberante cosecha de granos del cereal más preciado.

Montañas de letra impresa se alzan frente al cinema español: críticas ponderadas, comentarios sin sentido, alabanzas sin medida, ataques sin duelo, palabras vacías y palabras llenas. Todo lo que sobre el cinema peninsular se podría haber dicho, y todo lo que no era posible, ha sido trasladado al papel. La letra impresa se ha acumulado durante años, durante lustros, como los sedimentos que se depositan en el fondo del mar, detritos de cuerpos vivos, que los abandonaron, como sobrantes de sus comidas, cuando vivos, como despojos mortales, cuando acabaron en tuchas feroces, sedimentos que llegan durante siglos y siglos al fondo, inexplorado, creciendo en grosor, formando estratos diversificados que servirán a futuros paleontólogos para deducir (o divagar) los caracteres de las épocas que los produjeron.

También, las montañas de papel impreso que dejamos tras nosotros, se elevan más y más, formando estratos diferenciados, en el que un buen analista de restos pretéritos podría ir identificando períodos de diferente orientación: optimista, pesimista, críticas duras, alabanzas al por mayor, frivolidad, gravedad..., ¿quién lo sabe? ¿Quién puede llegar a reconocer y ordenar todos los tiempos por los que han ido pasando la orientación de los realizadores y críticos del cinema español? La respuesta es excesivamente sencilla: quien disponga de tiempo y paciencia.

Pero es inútil detenerse a ello. Podemos figurarnos los diferentes tonos sostenidos en el ambiente cinematográfico hispano.

Podemos ver cómo, hacia 1927-28, por causa de alguna casualidad, se produce un número crecido de cintas. Cómo, al ver ese milagro (todavía los milagros estaban sin dergar), los tiernos amantes del film patrio se estrechan convocados entre sus brazos, gritando una vez más el ¡Eureka! consabido: "¡Ya tenemos cine!" y, como ya tenemos cine, no hay que pensar en nada más. Sinceramente, las sesenta o setenta películas de aquel año, tienen un sola cualidad común, su ínfima calidad, pero, ¿qué importa? ¿No valen nada? ¡Ya mejorarán!

Y no nos volvemos a preocupar del asunto. Teníamos razón: ¿no era nuestro objetivo producir muchas películas? Pues ya estaba conseguido.

Y pasó así aquella racha.

Claro que ya, alguna vez, nos habíamos dado cuenta

de cuán malas eran las películas españolas y hasta algún comentarista cinematográfico levantó airado su voz contra los acompañados "Bée" de todos los críticos a cada nuevo estreno nacional. Pero eso había pasado ya, siendo considerado por todos como ocasionales e inofensivos desahogos sin importancia ni trascendencia.

Así llegamos al año 1929.

Tres años antes, la Warner Bros había dado a conocer, por boca de "Don Juan", el último perfeccionamiento en materia de cine: el parlante. No juraría en vano quien jurase que, en esos tres años, ni el uno por mil de los españoles se habría enterado de la solución de ese problema y, mucho menos, del arraigo que estaba tomando entre los públicos extranjeros.

En el año 29, llega el sonoro a España con "La canción de París" de la Paramount, obra de Richard Wallace; y "El Arca de Noé", de la Warner, realizada por Michael Curtiz. No dijimos ni "¡Ah!", ni "¡oh!". No afirmamos: está bien. Ni: está mal. Los aficionados al cine silente, pasaron a ser entusiastas del cine sonoro sin mayores inconvenientes. Los que nunca en su vida habían puesto los pies en un cine, si no era para renegar de la tontería de un espectáculo tan infantil, se declararon sinceros partidarios del cine mudo. "Afionaron" el silencio "tan sugestivo" de los pasados tiempos, contra el desacorde de las desafinadas voces y notas del sonoro del año 29.

Algún "¡Ah!" de agradable sorpresa salió de las filas de Intelectuales, apartados, con Bernard Shaw, de las oscuras salas del cine. Se habían dicho, con el autor inglés: "El cine será un arte el día en que supriman las imágenes y se dejen sólo los letreros". Añadiendo, para confirmar su tesis: "Muy ínfimo tiene que ser un arte para gustar a tanta gente de tantas naciones diferentes. Una película, puesto que agrada a millones de espectadores del mundo entero, tiene que llevar en sí lo que es común a todos ellos, y no es precisamente lo mejor de su naturaleza".

Estos fulanos, en cuanto oyeron hablar del cine, se dijeron y dijeron a los otros: "El hombre se diferencia del mono en la palabra, que demuestra su racionalidad, su capacidad de discurrir. El cine-hombre se diferencia también del cine-mudo o cine-mono, por la palabra, que demuestra su intelectualidad."

No hubo quien les contestara: "El hombre se diferencia del animal por su capacidad de sonreír (aunque sea mudo). El cine hace tiempo que se sonríe de muchas cosas."

Pero lo cierto es que se fueron adhiriendo paulatinamente a la nueva modalidad cinematográfica, sobre todo cuando, como hemos de ver, se les ofreció en él posibilidades tan amplias como en el libro.

Esta era, sobre poco más o menos, la situación del ambiente cinematográfico español poco antes del estreno de "El desfile del amor". Entonces se inicia la gran cruzada pro cine español, que todavía hoy no ha terminado.

(Continuará)

ALBERTO MAR



Una escena de "HOMBRE O RATÓN",
de Artistas Asociados

Del fablado de arlequín

George Raft fué durante mucho tiempo la providencia de los necesitados. Todo el mundo lo sabía; acudir a Raft con el relato de las necesidades de un afligido, era un medio seguro de verlas satisfechas... Y, con los necesitados, acudieron muchos que no lo eran. Pero Raft no hacía preguntas de ninguna clase. Su generosidad le hizo en ocasiones tener que prescindir de muchas cosas que a él le eran necesarias... para atender al vicio o la holgazanería de otros. Llegó a tal extremo el abuso, que el popular actor se hizo un propósito definitivo (y conste que no fué hecho en vísperas de Año Nuevo): el de nunca dar un centavo a quien se lo pidiese, a menos que él no lo necesitase y estuviera completamente seguro de la sensatez del donativo... Más tarde tuvo que decidirse por una medida más extrema: negarse a atender petición alguna, bajo ningún pretexto.

No hace mucho Raft se dirigía en su auto a uno de los muelles del puerto de San Pedro para tomar parte en una escena de "Soul of the Sea", cuando fué detenido por un vigilante. La huelga que está amenazando el comercio y el tráfico marítimo en la costa del Pacífico de este país, ha hecho que el gobierno haya tenido que tomar medidas extremas para evitar que los huelguistas tomen represalias contra los contra-huelguistas.

—Yo trabajo en esta película; mi nombre es George Raft —dijo el actor.

—Lo siento —respondió el vigilante—. Tengo órdenes de no dejar pasar a nadie, a menos que esté convenido de que tiene derecho a hacerlo.

—Pero ya le digo que soy George Raft...

—Puede que sí... y también puede que no... Yo no le conozco a usted...

Cuando la discusión estaba más acalorada, pasó un camión del estudio cuya "chauffeur" reconoció al artista, y todo se arregló a satisfacción de todos. Pero Raft, antes de pasar, entabló conversación con el vigilante, que le contó una historia de miseria y necesidad: sus padres, viviendo lejos, en el estado de Nebraska, a punto de perder la casa por no poder pagar los impuestos, él aquí, en California, pasando toda clase de calamidades... Si el "chauffeur" se hubiese confundido y no fuese verdaderamente George Raft...

Al despedirse de él Raft le tendió la mano que el otro estrechó amigablemente... y, al desaparecer Raft entre la multitud de actores y trabajadores que se movían en el muelle, el vigilante se miraba con sorpresa la palma de su diestra en la que hablaban, como una promesa de esperanza, cinco billetes de veinte dólares completamente nuevos... Al fin, entusiasmado, se dijo a sí mismo, y repitió luego en voz alta:

—Ahora no tengo la menor duda... Era George Raft...

La generosidad del actor fué su mejor identificación con un desconocido que nunca había visto su cara, pero había oído de sus rasgos de generosidad...

Hollywood, febrero de 1937.

EUGENIO DE ZARREGA

La industria cinematográfica norteamericana cree que 1937 será un año próspero

14.500 salones en actividad actualmente.— 550 locales nuevos, con un coste de 26.500.000 dólares.— La concurrencia semanal aumenta en un 10 por ciento

Al iniciarse el año 1937, la industria cinematográfica norteamericana mira confiadamente hacia adelante, considerándole como su mejor año.

Y tal confianza no se deduce solamente de conjeturas; tiene un fundamento sólido en el mejoramiento notable que constatan los libros de contabilidad de 1936, y en la conciencia de que la reconstrucción económica nacional debe continuar su marcha ascendente.

Los salones cinematográficos que estuvieron en actividad durante el año de 1936, fueron, aproximadamente, unos 14.500. El incremento es debido a nuevas construcciones y a la reapertura y reforma de salones hacía tiempo cerrados. La colección de «The Film Daily» habla elocuentemente sobre los locales que, cerrados por un tiempo de siete a quince años, han vuelto de nuevo a la actividad. Un cálculo prudente estima en 550 el número de nuevos locales, que representan un coste aproximado de 26.500.000 dólares.

La primera de las grandes firmas que apreció las ventas de la prosperidad como un «¡Sésamo, abre!» para la expansión, fué la Paramount, que anunció oficialmente en diciembre la existencia, ya en actividad, de un movimiento de expansión de proporciones nacionales. Las condiciones locales determinarán si por arriendo o construcción llegará la compañía al fin de año con un total de 1.500 salones.

La producción de películas largas en los Estados Unidos, durante el año 1936, habrá sido, en cifras redondas, de unas 500, es decir, 25 menos, aproximadamente, que en 1935. También la importación de películas extranjeras revela un descenso. En 1936 el número ha sido de 213. En el año precedente, fué de 241.

40 películas largas inglesas

Inglaterra sigue siendo la fuente más importante de películas importadas, habiendo sido 40 las películas presentadas aquí. Las películas alemanas importadas fueron más numerosas—alrededor de 70—, pero su exhibición fué restringida a los salones más pequeños, donde se presentan películas en idiomas extranjeros.

Hasta mediados de diciembre, las películas presentadas aquí de otros países extranjeros, fueron como sigue:

Mejicanas, 26; italianas, 20; francesas, 15; rusas, 13; húngaras, 12; suecas, 7; polacas, 4; checoslovacas, 2; españolas, 2; argentinas, 1; austriacas, 1; chinas, 1; irlandesas, 1; de Palestina, 1, y de Mongolia, 1.

Hubo, durante el año, un aumento en el número de locales cinematográficos dedicados exclusivamente a la exhibición de películas extranjeras. Cerca de treinta ciudades americanas tienen uno o más teatros de esa clase.

El coste de producción en los estudios cinematográficos americanos, en 1936, ha sido calculado alrededor de 136 millones de dólares, lo que representa un aumento frente a los 125.000.000 del año pasado. Algunos factores muy importantes han dado lugar a este aumento:

Primeramente, los presupuestos mayores para los productos del año, y el hecho de estar en inventario la mayor parte de las llamadas «grandes películas».

Segundo, los anticipos en los jornales y salarios de estudio.

Y en tercer lugar, el número de nuevas estrellas contratadas por salarios nominales, ha hecho insuficiente equiparar las subidas de salarios con los de las estrellas que ya estaban establecidas aquí.

Aumento de un 10 por ciento en la asistencia a los salones cinematográficos.

El aumento de asistencia a los salones cinematográficos se calcula que ha sido en el año anterior de un 10 por ciento, siendo la asistencia total semanal, de 88.000.000 de personas. Si continúa esta progresión, se calcula para 1937 un aumento de otro 10 por ciento.

Los aumentos parciales en el negocio, sobrepasan bastante la cifra nacional. En el territorio de Detroit, el aumento fué del 25 por ciento. En Pittsburgh, del 30 por ciento. En el Golfo de los Estados, del 10 al 30 por ciento. En Chicago, uno de los mayores «mercados» cinematográficos, se ha calculado el aumento en un 20 por ciento. En Seattle, como en Omaha, se calcula en un 25 por ciento de aumento.

Cuando terminaba el año, se observaba en parte de los exhibidores de algunos lugares la tendencia de ajustar los precios de taquilla al incremento del coste y obtener ventaja de la situación financiera próspera. El promedio de los precios de admisión en 1936, fué sólo de 0'22, lo que representa una ganancia de 0'01 desde 1932.

El empleo de personal en los salones cinematográficos en 1936, no ha experimentado un cambio muy marcado. Según lo que se desprende de los registros de representaciones y del número de agentes en los ellos indicados, existe un aumento en el número de exhibidores que apelan, para la propaganda, al talento local.

El Bank Night, Screeno y otros proyectos estimulantes semejantes, se vieron perturbados más firmemente en 1936, y mientras continuaba la discusión sobre la conveniencia de los programas dobles, el problema está en pie para que lo considere el año 1937, y quizás aún esté lejana la solución.

Aproximadamente, unos 5.000 salones americanos estaban empleando el plan Bank Night al empezar el año 1936, pero el futuro del plan se vió amenazado por una decisión adversa del Tribunal de Apelación del Colorado. Lo que estaba indicado, era el someter la legalidad del plan a la decisión del Tribunal Supremo de la nación.

Permanecen dos problemas

Estas oposiciones a los programas dobles, encontró apoyo en algunos desarrollos de la esfera de la producción, varios anuncios de que se aumentarían los presupuestos para permitir número adicionales de las películas de la clase A. Tales anuncios procedían de Samuel Goldwyn y de Sam Briskin, de la R. K. O. - Radio.

Una unanimidad de opiniones en Hollywood, por otra parte, no podía esperarse, y varios estudios grandes creen francamente la conveniencia de incrementar el número de films «B» para 1937-38; esto bajo la suposición de que persistiría el doble programa. Este movimiento de los grandes estudios era mirado con consternación por los productores independientes, que veían una restricción del mercado para sus propias películas.

Aquí y allí, en lugares muy distantes, algunos exhibidores experimentaban los programas de tres películas. Con todo, en una sola ciudad hizo la idea un progreso notable. La excepción fué Kansas City, Mo., donde tres salones han adoptado al mismo tiempo este programa.

Mientras la televisión permanecía en 1936 en el terreno experimental, demostraciones y pruebas aseguran que su debut comercial estaba «al volver la esquina», con la probabilidad de que la esquina se volviese dentro de un año. En conexión con esto, es significativo que, según las declaraciones hechas a «The Film Daily» por la Comisión Federal de Comunicaciones, sería avisada oportunamente, dentro del año 1937, la colocación de conductores de televisión con propósitos comerciales. Aproximadamente funcionan con licencia de la F. C. C. (Federal Communications Commission) unas doce estaciones experimentales.

El pacto G. B. todavía mantiene el fuego

Observando el escenario americano, desde el punto de vista internacional, lo que resalta con más relieve, es lo que señala un cambio más pronunciado, sobre los extraños aspectos de los varios contratos para lograr el control de la Gaumont British.

Las eventualidades son aún desconocidas y las interpretaciones expresadas por las casas americanas e inglesas están en discordia. A pesar de la presencia en los Estados Unidos de Isidoro y Mauricio Ostrer, y las conferencias que sostuvieron en Nueva York y Hollywood, el resultado final todavía no ha aparecido.

Según la autorizada opinión de Nicolás M. Schenk, el arreglo hecho entre los hermanos Ostrer, su compañía y la 20th Century-Fox, por el cual las compañías americanas adquirirían interés substancial en la G. B. (con las ramificaciones significativas y naturales), es de hecho un pacto.

El lugar que la G. B. ofrece honradamente ocupar en el sistema de cosas americano, salió a la luz con nuevos desarrollos en 1936. En primer lugar, hubo el anuncio de que las organizaciones comerciales de este lado servirían un mínimo de 5.000 pedidos. Y, en segundo lugar, hubo la declaración de Herbert Wilcox, al recibir a una delegación americana, de que estaba decidido a pedir a los productores británicos que utilizasen a la G. B. como agencia de reaular para las películas «que valgan la pena». Dió él mismo ejemplo, firmando un contrato por su propia mano.

La ulterior e importante declaración de Wilcox fué la de que había desaparecido del mercado americano la antigua resistencia a las películas británicas. Que otros británicos están igualmente convencidos de que los Estados Unidos ofrecen magníficas oportunidades, bien claramente lo muestra la incorporación de Lord Ragnor a la British National of America y el anuncio de su plan de hacer realquilar al por mayor cuando menos diez películas.

Ante las declaraciones fiscales trimestrales y anuales que atestiguan inequívocamente la próspera condición económica de la industria americana, y ante las seguridades cinematográficas atestiguadas cada vez más durante el año 1936, ni siquiera algunas situaciones desconcertantes, como las que se desprenden de la guerra civil española, tendrán un efecto importante sobre la prosperidad que se espera para el año 1937.

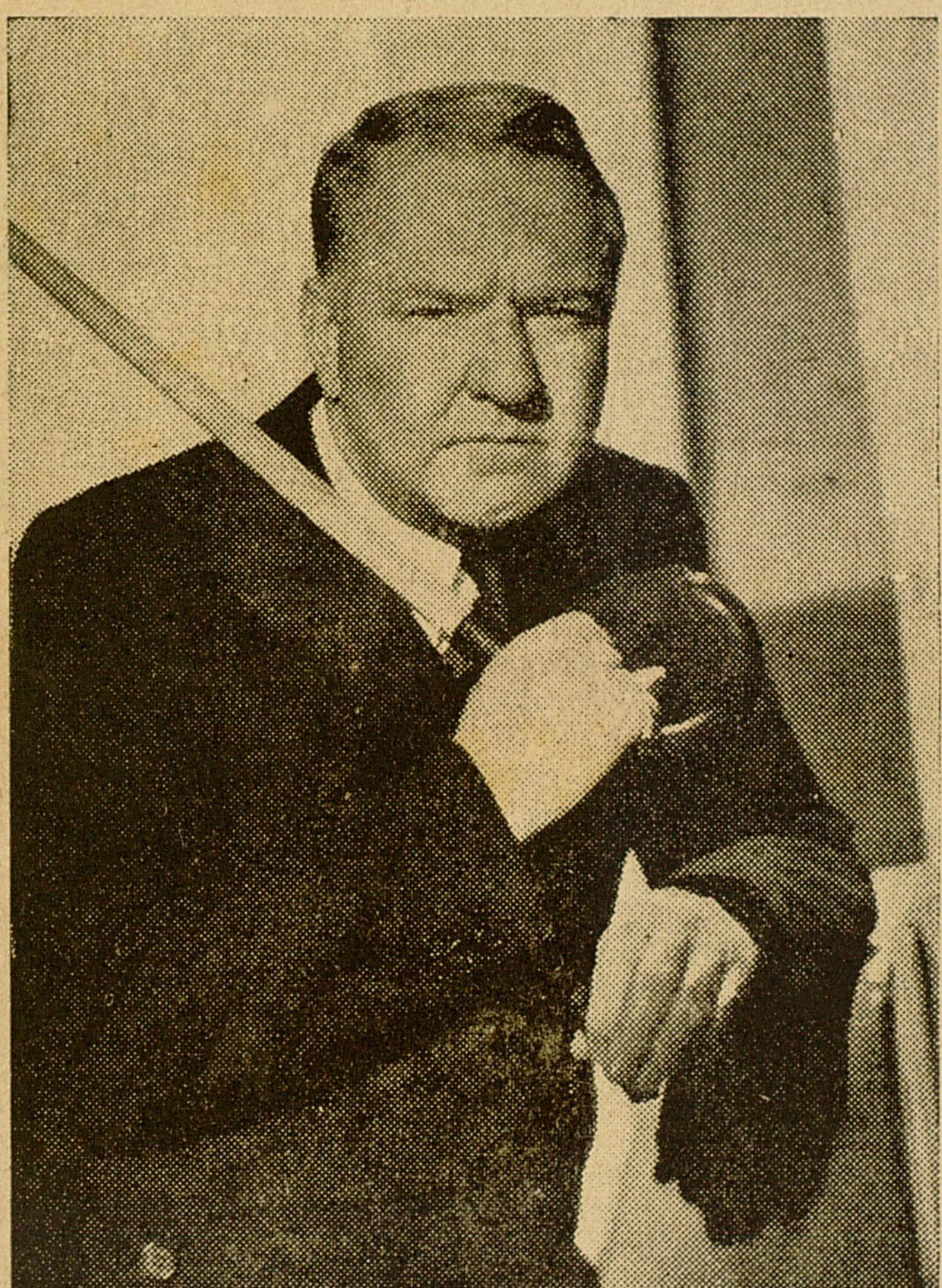
Provista espléndidamente de todos los recursos, guiada expertamente, la industria está pronta a responder a la consigna: «¡Adelante, a toda velocidad!»

JACK ALICOATE

(Editor de «The Film Daily»)



HELEN MARCH



W. C. FIELDS



CARY GRANT y ELISABETH LANDI



"UNA TARDE DE LLUVIA"

En una tarde lluviosa pueden ocurrir muchas cosas... si se saben encontrar y ver. Una cámara experta nos demuestra que, a Francis Lederer y a Ida Lupino, les suceden interesantes acontecimientos en "Una tarde de lluvia", película de Artistas Asociados.

Notas de mi semana

DE LA REALIDAD A LA UTOPÍA

No sé si merecerá la pena estudiar la causa de todos los fracasos que se producen en la carrera de un escritor. En todo caso, voy a confesar uno y buscar sus causas. Intenté (bien lo sabéis) escribir un argumento, que titulé con una interrogante: ¿Utopía?. Hasta habéis leído su prólogo. En secreto añadiré que he escrito dos veces el primer capítulo, y he quedado ambas veces insatisfecho de él. ¿Por qué?

Podría ser modesto y decir que yo no sirvo para escribirlo, pero es cosa que no me peta. Prefiero afirmar que mi intento era imposible, condenado al fracaso desde sus primeras líneas, por mor de las condiciones forzadas en que hube de hacerlo.

Expliquemos la génesis de la idea:

Hay en el mundo muchas utopías. Y todas, sin excepción alguna, son tanto más imbéciles cuanto más perfecto es el mundo que quieren describir. Ningún momento más adecuado como éste para repetir «El número de los tontos es infinito», o, dicho de otra manera, «Sólo la tontería da idea del infinito». Pruebas: coge el folleto «Esbozo de la historia de las utopías», debido a la pluma del austriaco Nettlau, y te quedas asustado de la enorme cantidad de utopías que se han escrito desde que hace cuatro o cinco siglos saliera el libro que dió nombre a estas fantasías, y eso si nos olvidamos de otras muchas que le han precedido, comenzando por la República platónica, otra utopía más sin más sustancia real de la que puedan tener sus hermanas menores. (No quiero poner en solfa el valor de Platón, me limito a afirmar que su obra está lejos de la realidad.) Y no vayáis a creer que las mejores obras del género son las debidas, a las plumas de profundos filósofos o sociólogos, llenas de sabiduría o de buena intención. Casi me atrevería a sentar como postulado el principio contrario: cuanto más superficial es una utopía, se acerca más a la realidad. Y no es por ganas de dedicarme a la paradoja.

Juzgar vosotros: Un señor, profundo pensador, dedica unos cuantos meses a profundizar en el futuro, atendiendo al desenvolvimiento de la Sociedad humana en los últimos decenios, y aplicando, si es preciso, el cálculo de probabilidades para determinar la más posible forma de la vida humana dentro de uno o dos siglos. Con esos datos en la mano, escribe una obra dando a conocer el resultado de sus investigaciones. Lo probable es que se equivoque, porque el número de posibilidades es mucho mayor de lo que se haya supuesto. Sin embargo, si se ha limitado a describir el resultado de sus estudios, su obra puede ser apreciable en algún sentido. ¿Por qué no?

Ya tenemos un fracaso. Pero supongamos más todavía. Lleguemos a figurarnos que da una forma completa a la sociedad del futuro. El fracaso es doble, puesto que esa «previsión» es falsa, desde el momento en que está basada en puros datos intelectuales, en cifras, como si dijéramos. Tanto más, cuanto que es muy probable que el autor no se haya visto en otra más gorda, habiéndose limitado toda su vida a escribir sobre cualquier asunto relativo al pensamiento, pero sin haberse metido nunca en el berengenal de las descripciones.

Vamos con el tercer grado: «La utopía novelada». El sujeto se dice: Hagamos una obra para todos, que todos la puedan comprender. Es decir, no veamos el asunto, hagamos una acción; para dar motivo a presentar el resultado de mis graves investigaciones. ¡Caray, con la novelita! ¡Sí que la hemos hecho buena! Ni hay novela, ni hay pensamientos, ni hay nada. Porque ni el señor es novelista, ni siquiera un escritor capaz de tratar con cualquier tema; ni hay manera de que se avengan la utopía con la novela, ni la novela con la utopía. Porque si atiende a la novela, destruye su utopía; y si cuida de no perderse en ésta, rompe el hilo novelesco. Porque el argumeneto, muy malo, empeora su idea del mundo futuro, haciéndola inaguantable; porque, falto de imaginación, nos da un mundo falso; porque, bueno, por todos esos «porques» que añadiréis vosotros.

Y no es este el peor de los casos, porque todavía viene empeorada la cuestión, si es un fanático de un ideal político o social el que emprende la tarea, y se dedica a darnos unas «imágenes» de un país fantástico, del presente o del futuro, donde gracias a los buenos oficios de sus ideas los hombres son completamente felices. Lo ha graduado todo tan bien, que se han previsto todas las contingencias posibles. Las constituciones debieran de constar de quince mil artículos, de ochenta mil el más pequeño de los códigos, dos millones el reglamento de circulación urbana, y no menos de diez y siete mil leyes han de cooperar al feliz desenvolvimiento de la cuestión de abastos. Añadamos que todos los ciudadanos de la feliz república, además de algunos otros importados del extranjero, deben ser funcionarios del Estado para poner en práctica tanta sabia y acertada disposición, y veréis que tenemos razón al afirmar que en aquel país, donde todo el mundo come, donde todo el mundo tiene una casa semejante a la del vecino, donde todos visten igual, donde todos hacen sus labores y se divierten a toque de reloj, en ese país, todo el mundo es feliz. Absurdamente feliz. Tanto, que me extraña mucho no haya habido ni un solo autor que haya dicho que todos sus habitantes se hayan suicidado

para escapar del peso de tamaña felicidad, tan bien reglamentada. Es algo así como la felicidad en frascos. Cada mañanita pasa el carro, dejando una botella en la puerta de todo ciudadano. Ninguna mañana faltará el carro.

Creo haber demostrado la parte negativa de mi enunciado, que si seguimos probando de tal forma va a dejar de ser postulado para pasar a la categoría de teorema.

Estoy muy conforme con que esto no lo prueba en lo más mínimo, porque no es muy seguro de que los escritores superficiales puedan conseguir lo que no logran los grandes talentos y los grandes... ilusionistas.

Pero, es de sentido común, el escritor, el novelista a veces, tiene por adelantado el que tiene imaginación, y no posee el terrible lastre de que hablábamos. ¿Quiere figurarse el futuro? Pone en marcha el motor de su imaginación, y allá vamos. Si sale con barbas... Es muy posible que se equivoque, si lo queremos tomar como una previsión. Pero (maldita casualidad) el autor nos ha dado su imaginación del futuro, sin cálculos de ninguna clase, tratando de hacer una novela, no un sermón. Y es muy posible que la novela esté bien. Tanto más, porque no se fiará de la bondad de los hombres, y les dará los mismos defectos y las mismas cualidades buenas de los hombres de nuestro tiempo, que no me parece mucha exageración, tratándose de una diferencia de tiempo tan nimia como es uno o dos siglos. Podrá fantasear en los progresos técnicos, por su desconocimiento... o porque le ha dado la realísima gana, pero eso ni hace daño a nadie, ni nada importa a la sustancia de la novela.

La imaginación se lleva la palma, y se la concedo con toda clase de honores.

Pues bien, volvamos a lo que estábamos: Cuando traté de escribir mi «¿Utopía?», pensé en una especie de «contrautopía». Mi intención era describir los avatares de un país empeñado en poner en práctica todos los sistemas «perfectos» de los pensadores societarios. Su fracaso natural, ante el choque con la realidad. Hasta que, por fin, se daban cuenta de que «los sistemas no hacen al hombre, sino el hombre a los sistemas», y se ponían a laborar por un futuro mejor, sin acordarse de llamarlo «A» o «B», sin creer que los hombres eran perfectos, y sin creer tampoco que en quince días (ni en quince años) se llegaba a la meta. No, a la meta no se llega. Se aleja o se acerca cada cual a ella, pero es imposible alcanzarla.

Esa era mi idea. Pero, a mediados del pobre capítulo primero, hube de darme cuenta, por mi desgracia, de que mis protagonistas (encargados de sufrir todas las experiencias de los utopistas) y mi idea primitiva se daban de golpes hasta sangrar. Mis protagonistas marchaban perfectamente cuando los atendía a ellos, pero se me perdían en cuanto atendía a mí plan, y cuando volvía a buscármelos, resultaba que ya se habían movido de sitio, por causa de sus inclinaciones naturales, de su imposibilidad de «no vivir».

y tardaba días en encontrarlos de nuevo para volverlos a llevar al yunque, donde «el plan» tenía que venir a martillar. Y, cuando desarrollaba lo otro, me decía que qué faltaba me hacían aquellos dos idiotas, con sus problemas particulares, con sus quebraderos de cabeza, etc.

Si lo miraba desde arriba, con pocas páginas me bastaba, sin necesidad de acción alguna, para decir lo que quería. Si lo hacía desde abajo, tenía que dejar que los acontecimientos siguieran su propio paso, sin marcárselo yo de antemano.

Por fin, y para resolver la cuestión de una vez, he resuelto dejarlo para mejor ocasión, y confesarme con el lector de todas las culpas en que he caído.

Podría añadir también, en mi propio descargo, que he perdido la pluma, y me siento incapaz de escribir nada novedoso a máquina. Pero sería pobre disculpa. Algo más sólido sería la afirmación de que los tiempos no están para novelas, ni para obras de empeño.

Por lo tanto, si me lo permitís, me limitaré a hacer cada siete días unas «Notas de "mi" semana», donde os hablaré de todo lo que se me ocurra (incluso de la alimentación, tema muy de actualidad) con menos miedo de cansaros que si me pusiera a realizar imposibles. Si alguna vez me extrañáis hablando de mis cosas, tened en cuenta (de una vez para todas) que no tengo empeño en dárroslas a conocer. Cada cual habla de lo que entiende... y entiende lo que tiene cerca, con la condición de que no sea uno mismo.

¡Hasta otra!

ALBERTO MAR

Un argumento cada semana

Suicídate con música

Dirección: Ben Stoloff. Reparto: Hugh Hebert (Hugo Twist), Helen Broderick (Freda MacCreery), Roger Pryor (Lawrence Barry), Phyllis Brooks (Rowena), Eric Blore (criado de Hugo), Fred Keating (Fred Carson), Evelyn Poe, John Mercer, Sonny Lamont, Ronald Grahame. Argumento: George Marion, Jr. Adaptación a la pantalla: Rian James. Canciones de Johnny Mercer y Matt Malneck. Encargado de Producción: Zion Myers. 7 rollos. 1.908 metros. Duración: Una hora y siete minutos.

Hugo Twist, mayor de edad y soltero, recibe un día el aviso de una dama abogado amiga suya, llamada FREDA, que una tía le ha dejado al morir la respetable suma de cincuenta millones de dólares, con la única condición que para poder cobrarlos tiene que casarse con una viuda antes de que transcurran tres días. De no ser así, el dinero irá repartido a la banda Fred Carson y sus miembros.

Hugo está comprometido para casarse con Rowena y no sabe qué partido tomar para obtener esta fortuna sin dejar a su novia. Un joven vecino llamado Lawrence, tiene una brillante idea que le sacará de apuros. Se casará con Rowena suicidándose después para que Hugo pueda casarse con una viuda. Hugo acepta en principio y le propone el asunto a Rowena, cambiando la palabra suicidio por la palabra divorcio.

Freda, para evitar que se lleve a la práctica este trágico plan, avisa al director Carson, quien en combinación con el criado Hawkins se niega a decir dónde se halla Lawrence, pudiendo, no obstante, llegar a tiempo para salvarle.

La boda de Lawrence y Rowena termina siendo un compromiso de amor, y la pareja no se resigna a tener que separarse después del matrimonio, como tampoco desea divorciarse ahora Lawrence, aunque sea con música. Cuando se encontraban en el hall del «Colony» la orquesta rompe a tocar la marcha nupcial y aparecen Freda y Hugo casados. Ante el asombro de todos, Freda explica que se le ocurrió ese plan de fingir difunta a la tía Elisabeth para poder casarse con Hugh, al que amaba apasionadamente. Los miembros de la orquesta comienzan a tocar desenfrenadamente. El camino del amor se ha abierto para los enamorados Lawrence y Rowena, que podrán recorrerlo con facilidad.

EL MISTERIO DE ROSITA DIAZ

Cuando en julio pasado estalló la sublevación fascista, Rosita Díaz se encontraba en Córdoba, en unión de otros actores de Cifesa, rodando los exteriores de «El genio alegre». Hace algún tiempo se dijo que había estado a punto de ser fusilada, habiendo logrado salvarla una compañera de trabajo, probablemente Anita Sevilla.

Hace pocos días, un telegrama de origen portugués daba cuenta de que había sido pasada por las armas, en Sevilla, acusada de espionaje. Afortunadamente, y como rezan los siguientes telegramas, la noticia no ha sido confirmada. Dejemos, naturalmente, que el mentis sea definitivo.

«Hollywood, 1.—La «star» cinematográfica Rosita Moreno ha declarado hoy que había recibido un telegrama de Rosita Díaz, que le comunicaba que se encuentra en Segovia, y que no es verdad que haya sido fusilada. De todas maneras, este telegrama no tiene ninguna confirmación.»

«París, 1.—Comunican de Burgos que es absolutamente falso que Rosita Díaz haya sido ejecutada. Hace pocos días se trasladó a Portugal, y se encuentra actualmente en Valladolid, donde participará en actos de beneficencia.»

Tendremos a nuestros lectores al corriente de cuanto sepamos sobre este asunto.

DOUGLAS FAIRBANKS, Jr. y ELISSA LANDI en la producción inglesa: «Caballero improvisado»



LA COCINA EN LA PANTALLA

SE ACABARON LOS ERRORES

Las escenas culinarias en la pantalla, estarán en adelante a prueba de errores.

Las amas de casa que observen con ojo crítico a una recién casadariendo huevos o a una veterana madre de familia asando carne, no podrán quejarse de que usen azúcar en vez de sal, o de que vuelvan el asado en la parrilla antes de tiempo.

Las artistas de la Metro-Goldwyn-Mayer asisten ahora a clases de cocina para aprender la «técnica culinaria» y la preparación de varios platos, de modo que sepan los detalles más esenciales del arte cuando tengan que aparecer en la pantalla preparando algún guiso.

Las clases fueron establecidas como resultado de críticas sobre errores descubiertos en la pantalla por algunas señoras muy estrictas.

El cuerpo de profesores está formado por los cocineros del restaurante de los estudios Metro. El superintendente de instrucción culinaria, es el maestro cocinero Louis Albers, que antes de ser contratado recientemente por esta empresa, había sido «chef» de varios famosos restaurantes.

«Primero enseñamos a preparar lo que las artistas tienen más probabilidades de hacer ante las cámaras—explica Albers—, como, por ejemplo, los molletes, que parecen ser los preferidos de los directores de películas para escenas de cocina. Además de la preparación de los comestibles para asarlos, hornearlos, freírlos o guisarlos, damos clases sobre el manejo de la estufa eléctrica, que cada vez se usa más y es la favorita para episodios culinarios en la pantalla.»

Muchas artistas jóvenes e inexpertas en materias de cocina, como Lynne Carver, Lorraine Bridges, Grace Ford y varias más, atienden constantemente a las clases; pero otras que saben guisar, como Maureen O'Sullivan, Madge Evans y Betty Furness, asisten sólo para aprender a hacer los platos especiales que forman parte del curso.

Uno de los manjares más apetitosos que Albers ha enseñado a sus discípulas, es el «Pollo a la Texas», para el cual se necesita un pollo o gallina de tamaño mediano, un cuarto de kilo de puerco salado, dos cucharadas de zanahorias, dos

de perejil, una cebolla, una cabeza de ajo y tres o cuatro tomates mondados. Las zanahorias, el perejil y la cebolla, bien picados.

Friáse el puerco, y al estar listo, agréguese el perejil, la cebolla, el ajo y las zanahorias. Póngase la gallina, descuartizada, en la misma vasija con el puerco, agregándole sal y pimienta al gusto. Cocíñese al horno por una hora y añádanse los tomates, sin las semillas, dejando hornear todo hasta que la gallina quede suave, lo que requiere unas dos horas. Es necesario pringar el pollo con frecuencia y agregarle agua cada vez que sea preciso. Sirvase con arroz, al que se haya agregado picadillo de jamón o tocino, bañando la gallina con el jugo en que se cocinó.

He aquí la receta de Albers para una salsa de almendras y aceitunas:

Mézclense unos cien granos de almendras tostadas con un cuarto de taza de aceitunas rellenas, todo finamente picado, y agréguese dos cucharadas de mayonesa y una cucharadita de salsa francesa. Es ideal para «sandwiches».

Otra receta que enseñó a sus discípulas, fué la de un postre helado que llama «Molletes de Nueva Orleans». Los ingredientes son: Tres cuartos de litro de crema, dos huevos, una taza escasa de azúcar, dos cucharaditas de esencia de vainilla y diez mostachones.

El procedimiento es como sigue:

Las yemas de los huevos se batirán con el azúcar hasta que éste se haya disuelto. Se agregan la vainilla y la crema, y se sigue batiendo todo hasta que adquiera consistencia de natilla. Luego se agregan las claras de los huevos, después de haberlas batido mucho. La mezcla se vaciará en una bandeja de nevera eléctrica, en que se hayan extendido los mostachones molidos. Cubráse la bandeja con papel impregnado en mantequilla y póngase en la nevera para que la mezcla se endurezca. Esta cantidad alcanza para ocho personas.

Las clases de cocina tienen, por consiguiente, la doble ventaja de evitar que las artistas cometan errores culinarios en la pantalla y de enseñarles a preparar exquisitos manjares para su propio beneficio.

CLEMENTE RODRIGO

INTERIORES REALES

La tendencia de la cinematografía alemana, especialmente en los años comprendidos entre 1919 y 1925, era, y lo es todavía, una tendencia al máximo aprovechamiento del «estudio», en el que se intenta realizar todo el film, incluso para la parte que se refiere a los «exteriores», los cuales son construidos escenográficamente. Esta tendencia ha tenido y tiene, pues todavía continúa, una doble justificación: la cinematografía alemana de los primeros años de la post-guerra tenía a una estilización según una fórmula determinada; a tal estilización, origen de un carácter preciso en la escenografía de los interiores, debía corresponder también una fisionomía particular de los exteriores, que de otra manera destruirían con su realidad todo el trabajo de estilización que llevan a cabo el escenógrafo y el regista. Por otro lado, el clima alemán no permite una realización exterior más que en una mínima parte del año, y aún durante ésta, no deja más que una parte muy pequeña del día en que se pueda realizar el rodaje a la luz natural.

Doble razón, de naturaleza artística y de naturaleza industrial, que explica perfectamente la forma que ha tomado la cinematografía alemana; tal forma, por lo demás, ha contribuido notablemente a dar a la producción de Alemania, una particularísima fisonomía, una línea inconfundible, que por mucho tiempo ha sido aceptada por todos y ha hecho surgir imitaciones, que permiten poder hablar, con perfecto derecho, de un período germánico de la cinematografía internacional.

Todo esto no es más que una premisa; puede parecer larga, pero de ella se deben deducir dos conclusiones de notable importancia. La primera, que la cinematografía debe adaptarse al ambiente en que se realiza (y no son muchos los que lo han entendido así); la segunda, que de esta adaptación se pueden deducir motivos y formas propias capaces de diferenciarla netamente de otras cinematografías. Y ésta será la razón del éxito que obtendrá en los mercados extranjeros, y, por tanto, de su madurez, tanto artística como comercial.

Ahora bien, en otros países se está consolidando una tendencia que parece que empezará a tener gran aplicación y desarrollo; una tendencia que quizás pueda dar a la producción de los países que la han iniciado un carácter de originalidad y dárle elementos que otras producciones no poseen: la tendencia a los interiores reales. Exactamente lo opuesto a la tendencia alemánica.

La realización de «interiores reales» requiere un aparato no indiferente, pero no más importante del que se requiere para la realización en «estudio». Un equipo sonoro, un pequeño generador para los rarísimos casos en que fuese imposible tomar directamente la corriente, son los elementos básicos de este aparato, que es fácilmente transportable y no implica, por cierto, un gasto tan grande que grave sobre el presupuesto de la producción como el que puede gravar el eventual arrendamiento de un estudio y la construcción de las escenas que se deban rodar.

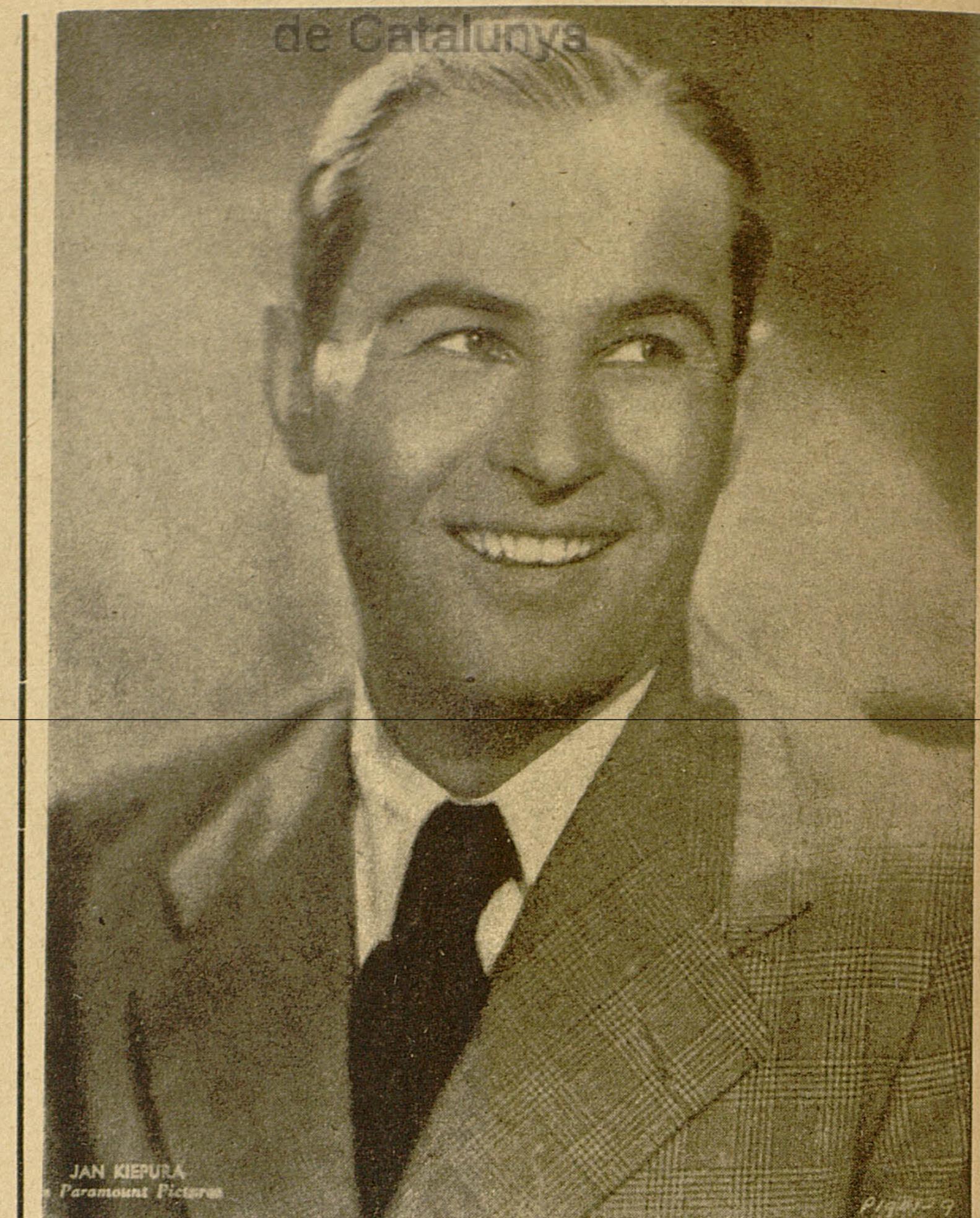
Es verdad que para tales rodajes es necesario se añadan

a la compañía, que normalmente viaja para filmar los exteriores, elementos no habituales, como maquinistas, electricistas y otros operarios. Pero rodando en estudio, estos operarios deberán ser también pagados, y la diferencia de coste que importa su viaje no es debida más que al transporte y suplemento eventual o manutención. Quien quiera tomarse el trabajo de echar la cuenta sobre lo que cuesta una jornada de trabajo en estudio y una jornada de trabajo en interiores reales, teniendo presente todo lo que influye sobre el coste total, con facilidad se dará cuenta de que la diferencia a favor de los interiores reales es notable. Tanto más, cuanto que se añade a ella el coste de las escenografías y la pérdida de tiempo que se produce forzosamente por el cambio de escenas.

Las razones que militaban contra los interiores reales, eran todas, hasta hace poco, de naturaleza artística; se decía que tales rodajes constreñían al director dentro de determinadas fórmulas de encuadramiento y limitaban, por tanto, la agilidad técnica. Era el tiempo en que, como dice Elliot, Murnau hacía construir las escenas según un plano de ángulos pre establecidos; era el tiempo en que ninguna columna podía estar derecha en el cuadro y ninguna fachada corresponder a una horizontal. Tiempo de aberración visual que ha pasado para hacer lugar a una concepción más equilibrada de la técnica cinematográfica, que no es acrobacia de máquina, sino elección del valor visual significativo. Valor éste que, en la mayor parte de los casos, corresponde a una visibilidad normal. Sin querer llevar la máquina a la inmovilidad que ha caracterizado a la cinematografía de muchos años, se puede afirmar, sin embargo, que la visión angulada es, hoy, una excepción; vuelve a tener la función que le es propia, de expresión de una particular significación en un momento particular. Por eso, la razón de limitación técnica ha desaparecido, como han desaparecido muchos otros prejuicios que pesaban sobre el cinema.

Fácilmente podría demostrarse que los interiores reales, principalmente en un film que conste de muchos exteriores, constituye por el contrario, desde el punto de vista artístico, un elemento de notable equilibrio: eliminan aquella escenografía de cartón que, salvo rarísimas excepciones, cualquiera que sea su carácter artístico, tiene siempre un sabor de amaneramiento y de improvisación, que no puede compaginarse plenamente con la realidad y la verdad de los exteriores.

Por lo que hace a las razones técnicas contrarias a esta tendencia, se pueden enumerar algunas, pero no hay ninguna a la cual no se pueda contestar con argumentos buenos y válidos; la más importante, es la que se desprende de la sonoridad del ambiente. La posibilidad de que haya rumores que distraigan, procedentes del exterior, o la facilidad de refracción de los sonidos, connatural al material normal de fabricación, crean en realidad condiciones acústicas que, incluso, pueden hacer irrealizable el rodaje en determinados ambientes. Pero la inmensa amplitud de interiores que se ofrece a toda obra cinematográfica, consiente,



JAN KIEPURA

te, incluso en este campo, una selección apta para evitar los inconvenientes a que no se pueda encontrar otra solución. En los casos absolutamente extraordinarios en los que no pudiese ser utilizado más que un ambiente y éste fuese inadecuado a la impresión sonora, la última solución a la que podría recurrirse, sería la post-sincronización de las escenas que se hubiesen rodado mudas. También hoy se acude a la post-sincronización para algunas escenas rodadas en estudio; por eso, no se trataría de un hecho nuevo. La técnica de la sincronización, además, ha obtenido tales resultados, que estas escenas no podrían ser elementos de desequilibrio del film.

La dificultad de la disposición de material técnico para la iluminación, es también superable; añadiremos que superarla favorecerá, probablemente, la aplicación de nuevos criterios iluminativos y contribuirá a la formación de una fórmula de iluminación única y monócorde que, con poquísimas variantes, se usa actualmente para casi todos los films, cualesquiera que sean las condiciones ambientales en que se desenvuelven, y salta a la vista la ventaja que esto podría proporcionar a la característica peculiar del film.

A estas dificultades y a otras que se pudiesen oponer a los rodajes de interiores reales, se contrapone una ventaja enorme, cuya importancia supera, ciertamente, las dificultades a superar: la enorme variedad y naturaleza de los ambientes que se podrían poner así a disposición de la cinematografía.

Se comprende, sin necesidad de insistir sobre ello, que la fórmula «interiores reales», no puede aplicarse a todos los films, ni se pueden realizar con ella más que los films concebidos con vistas a su especial elaboración.

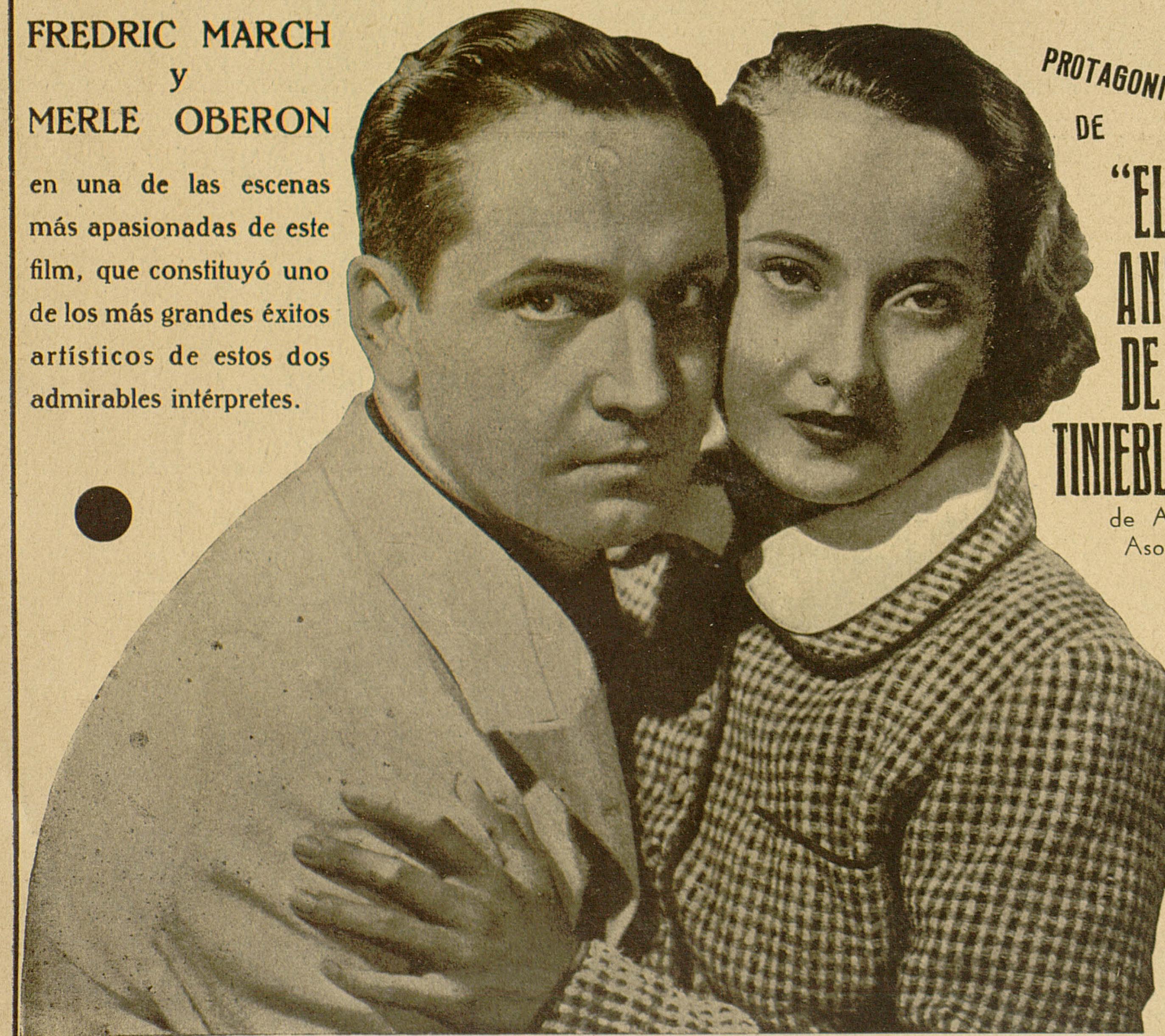
Pero creemos que a tal fórmula y a tal tendencia, pueden corresponder resultados de un indudable interés artístico y efectos importantes, hasta desde el punto de vista comercial; la disminución del coste de producción que lleva consigo tal fórmula, no sería probablemente el resultado más importante que se conseguiría. El resultado más importante sería el de dar a ciertas obras, ya que no a todas, una característica de originalidad y de pleno equilibrio estético, que contribuiría, sin duda, a hacerlas más aceptables en los mercados extranjeros. Y contribuiría, lo que parece no es ningún inconveniente, a hacerlas más profundamente obras de arte.

JACOBO COMÍN

FREDRIC MARCH
y
MERLE OBERON

en una de las escenas
más apasionadas de este
film, que constituyó uno
de los más grandes éxitos
artísticos de estos dos
admirables intérpretes.

LOS
PROTAGONISTAS
DE
“EL
ÁNGEL
DE LAS
TINIEBLAS”
de Artistas
Asociados



BIOGRAFIAS BREVES JAMES STEWART

James Stewart, que con Margaret Sullavan tiene el «rol» principal en «Amor y sacrificio», de la Universal, nació en dos sitios: en Indiana y en Pensilvania. Esto que parece una charrada de «créalo usted o no lo crea», se explica por el motivo de haber nacido Stewart en la ciudad de Indiana (Pensilvania).

Desde los ocho años, el joven Jimmie, comenzó a interpretar y hasta dirigir ligeras comedias basadas en cuestiones familiares y en los usos y costumbres de Indiana con sus muchachos, etc. En Princeton, James había logrado cierta maestría. Del Colegio de Falmouth, se escapó para incorporarse a la Compañía Teatral de Cape Cod. En Nueva York debutó actuado seguido con «Goodby Again», logrando un enorme éxito. Entonces sorprendió en Boston con su admirable papel con Jane Cowl en «Camille», entre otros éxitos del nuevo astro.

Desde entonces sus apariciones en la pantalla han sido numerosas. Así, «Rose Marie» y «Amor y sacrificio», han llegado a ser su coronación perfecta. No sabemos si en este último film Universal, Stewart supera a la Sullavan, o bien ella a él, por su formidable habilidad artística. Su contrato con las mejores empresas es, pues, justificado.

Evolución y porvenir de la escenotécnica

El progreso continuo del cinema, el retorno, bajo nuevos aspectos, al film histórico, por parte de los mayores directores de todas las naciones (Von Sternberg, Mamoulian, Korda, Gallone, etc.), la moda del film espectacular tipo revista-opereta, ha puesto en primer plano el tema de la escenotécnica.

No es que ésta sea indispensable a la creación de un film, pero concurre potencialmente, si se concibe con nuevos criterios, a poner de relieve y a dar vida a los intérpretes.

Lo que sucede, es que entre los viejos y nuevos elementos de la escenotécnica cinematográfica, reina el más impresionante confusionismo. Estamos ante el mismo fenómeno, porque en sus tiempos atravesó el teatro.

Las mismas discusiones y experiencias que hemos visto en Aquiles Ricciardi, A. G. Bragaglia, Gordon Craig, Serge Diaghileff, Max Reinhardt en el campo teatral, se han renovado —el año 1930 en Svizzera— cuando estábamos reunidos alrededor de una máquina de rodar, esperando a Pasbt y a Girare. Estábamos, con S. E. Eisenstein, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Bel Ballász, Hans Richter, todos concordes en el espíritu revolucionario de renovación de la dirección y de la escenotécnica en el film, y por tanto preparados para emprender los nuevos caminos del cinema.

Si la evolución de la escenotécnica teatral, ha contribuido al renacimiento del teatro como espectáculo, con mayor razón la escenotécnica cinematográfica debe renovarse, volviendo a sus propias funciones, si no queremos que los elementos formativos del film queden rezagados

en relación con la evolución técnica y artística del cinema.

La vida del teatro está obstaculizada todavía por los tradicionismos de su peso secular, pero como el cinema es, por el contrario, un recién nacido, puede y debe evitar los peligros de la tradición, porque el cinema es antirtradicional.

Esto no quiere decir que los progresos técnicos y por lo tanto artísticos, continuos y sorprendentes, no sean la base de su existencia.

Premisa necesaria para demostrar, que todavía no se ha comprendido esta verdad de la evolución técnica y artística del cinema.

Pero entre nosotros, existe un inveterado temor e incomprensión, para afrontar y emprender, con valor y convicción, las nuevas experiencias artísticas, tanto en las artes como en el espectáculo. ¿Dónde están, en efecto, entre nosotros los films y directores de vanguardia o experimentales que, a la luz del genio y de la experiencia, hayan dado un nuevo impulso artístico o técnico a nuestra producción, creando un fisionomía típica? ¿Cuáles han sido los progresos netamente significativos, y nuestros, que se impongan a la producción extranjera?

Salvo alguna que otra excepción, ¿cuál es el estado actual de la escenotécnica en nuestra producción?

Con frecuencia se suele hacer esta pregunta: ¿Cuáles son los progresos que a la producción cinematográfica mundial han aportado los films llamados de vanguardia o experimentales?

Incalculables y de importancia fundamental. Sin el film del Doctor Calligaris, no habríamos tenido en "Doctor

Jeckyll", por no decir toda la producción expresionista, que culmina con "Lulú" de Pabst. Los primeros intentos técnicos de documentales con un hilo conductor, de Hans Richter, Walter Ruttmann, René Clair (primera forma), Jean Epstein, etc., ¿no han abierto la entrada y sugerido la técnica al realismo romántico y escenográfico de toda la producción soviética rusa, todavía no ha mucho imitada por "El hijo pródigo" de Trenker? Los ejemplos se podrían multiplicar hasta el infinito.

Todo tiende a demostrar, cómo esta obra experimental es extremadamente útil a la evolución del cinema, a condición, empero, de que no favorezca el diletantismo.

Los mayores responsables de esta renovación, son las figuras del productor y del director. Estos deberían tener la suficiente alteza de miras para comprender esta imperiosa necesidad, para producir, producir muchísimo, pero con criterio orgánico, teniendo presentes las nuevas aspiraciones de nuestra cinematografía, preparándola para superarse y para superar la producción extranjera para afrontar victoriamente los mercados y salones de más allá de nuestras fronteras y puertos.

Por lo tanto, hay que buscar hombres nuevos, sobre todos los sectores de nuestra producción. El oficio es una cosa que se aprende, es una cuestión de tiempo, el arte, la poética cinematográfica, no, y como el cinema tiene también su animística, tiene sus valores ideales, y estas dotes las poseen pocos, tanto en la dirección como en la escenotécnica, se debe seleccionar a los idóneos, para hacerlos más aptos.

El escenotécnico del cinema, es al fin y al cabo, uno de los colaboradores más directos del director. No es el creador de una función escénica, como en el teatro, sino más bien el constructor de realidades metafísicas, cuya obra debe resistir el paso de la luz transfiguradora.

Este arquitecto de exteriores e interiores, debe dar alma y vida a estas construcciones suyas, lo mismo recurriendo al análisis más espectral de la realidad, que a la síntesis más resumida.

Su creación es un término medio entre realidad y abstracción. Desde el detalle del objeto —aparentemente más insignificante— debe cuidar del conjunto, en toda su visión integral, totalitaria, y, podríamos decir, polidimensional.

Repetimos que —por ejemplo— desde "Cabiria" a "Intollerance" y otros; desde "Metropolis" a "El inhumano", desde "Juana de Arco" de Dreyer a "Masa", desde "La emperatriz Catalina", a los innumerables y novísimos films se han construido muchos acartonamientos, muchas ficciones históricas y contemporáneas, pero los criterios que deberían enlazar al argumento, el ambiente, y los intérpretes con el director y el escenotécnico, no se han intentado.

Se impone la formación de nuevas personalidades; aunque no dudamos que existen arquitectos de primera tilla, que en sus realizaciones han demostrado audacia y calidad eminentes.

En este cuadro general del porvenir del cinema en relación con el escenotécnico no puedo detenerme a explicar las múltiples funciones de su figura, pero insisto sobre la importancia que reviste su compleja actividad, como elemento formativo del film, y de ahí la necesidad cada vez mayor de cribar y apretar las filas, seleccionando los nuevos elementos entre los mejor dotados de espíritu inventivo y audacia técnica.

ENRIQUE PRAMPOLINI

NOTAS BREVES

Singapore. — Los censores locales han prohibido seis películas americanas, una inglesa y una china, por causa de «gangsterismo», crueldad con los animales y otras que podrían producir disturbios, según los censores, en los establecimientos del Estrecho. Los estadounienses fueron: «Fury» (Furia), «Big Brown Eyes», «The Sky Parade», «Another Face», «Forgotten Faces» (Caras olvidadas) y «Taming the Wildcat». La inglesa fué «Pot Luck», y la china «Vampiro de medianoche».

Moscú. — Según una disposición adoptada por el Soviet de la industria cinematográfica, el director, el autor y el compositor de la música de una película, recibirán cada uno el 1 por 100 de la recaudación total del film.

Méjico. — José Luis Bueno, jefe de Films de Méjico, compañía productora de aquí, dijo que producirá él cuatro películas durante este año, incluyendo una con Esperanza Iris. Bueno es el productor de «Cielito Lindo» y «Máter Nostra». La primera de las cuatro películas será protagonizada por Andrea Palma.

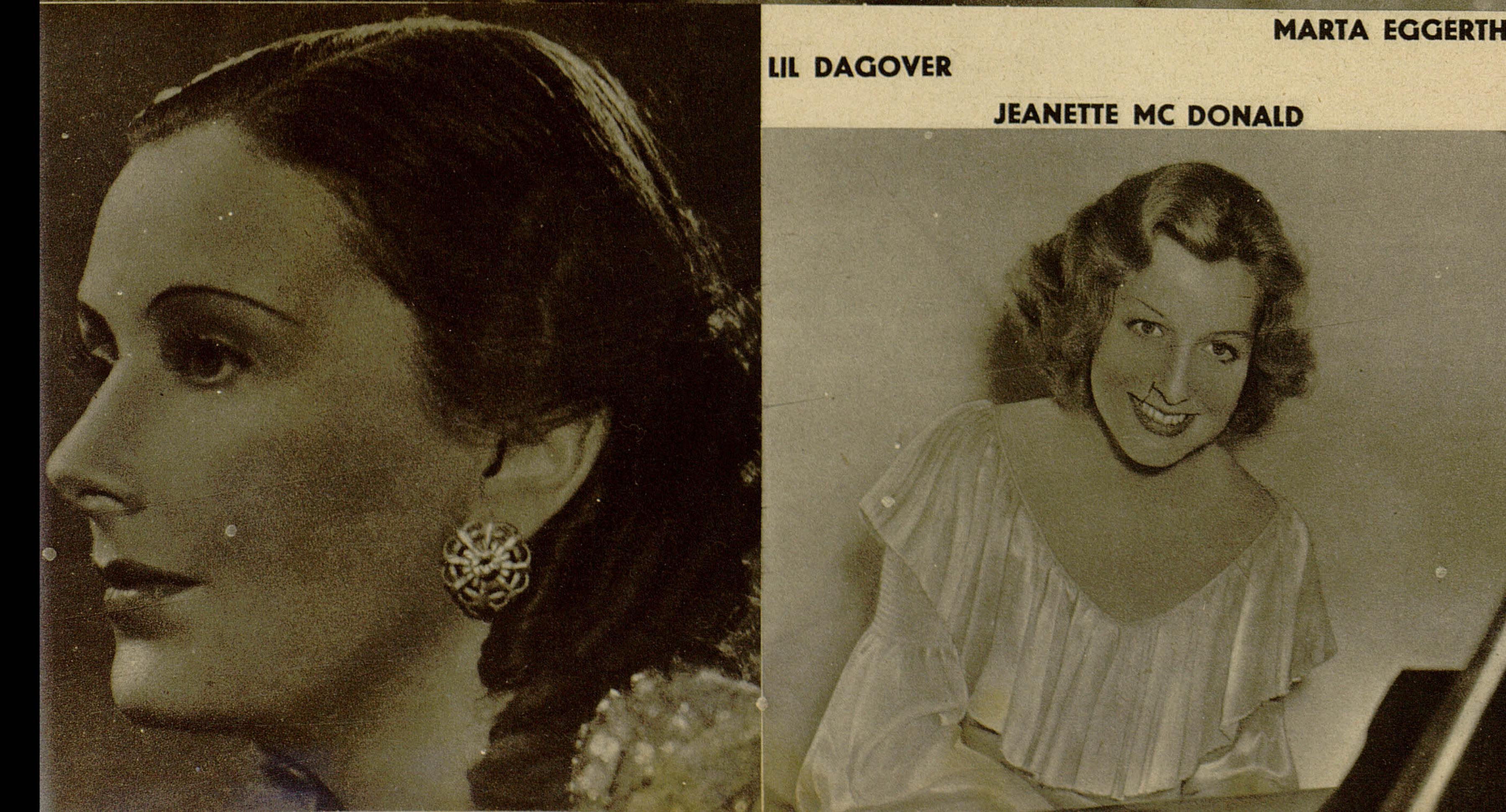
Slim Summerville ha firmado un largo contrato con 20th Century-Fox.

El día 18 de noviembre falleció, a los 29 años de edad, Fay Webb, primera mujer de Rudy Vallee, de peritonitis, desarrollada después de una operación abdominal.

WARNER BAXTER

en "PRISIONERO DEL ODIO",
de la 20th Century-Fox.





Notas al vuelo

LOS GUSTOS DEL PÚBLICO

Leo y copio: «Los gustos del público están vinculados a todo lo vulgar, estúpido y mediocre.»

Me parece un error. El público, aun el más selecto, varía de gusto según la predisposición.

Un público *educado* en la chabacanería, aplaudirá lo chabacano y rechazará lo sublime.

Al gusto del público le sucede lo que a las modas: Se imponen por el «capricho de los que las lanzan».

Y en cinematografía hay «caprichos» imperdonables, nacidos, en gran parte, de la «insensatez» de los «modistas cinematográficos».

Sin embargo, más de una vez he podido escuchar las censuras displicentes de muchos espectadores. Lo que prueba que no es lo mismo el «gusto del público» que la «publicidad» de las empresas, que también hacen «gusto del público».

DICE LEONIDE MOGNY

En un artículo que trata de «El montaje (?) del film»: «Cada escena, cada detalle, cada pausa, en una película, debe encontrarse en la línea general del film, en la acción directa de él.»

«El primer cuidado del que "monta" (?) una película, es el no fatigar físicamente al espectador.»

«En el cinema, como en cada arte, es preciso atribuir menos importancia a los efectos técnicos, que al efecto psicológico...»

«La base física de la percepción visual cinematográfica, es el movimiento de las imágenes.»

Las anteriores citas me bastan para recalcar que en cinematografía contribuye en mucho la técnica, pero lo fundamental es el libro, porque la acción depende del libro y no de la técnica.

El movimiento de imágenes es una parte inexcusable de la acción, y ese movimiento no se efectúa por medio de la movilidad de la cámara, sino de las imágenes, porque—repite aquí lo cien veces dicho—el cinematógrafo no es *fotografía, es escenario*.

Los detalles especiales, exigen, desde luego, cambios de cuadro, o fotogramas; pero tales cambios, han de ser breves, precisos, lo suficientes para los efectos psicológicos de expresión.

El cambio constante de cuadros o fotogramas, caprichosamente hecho, anula efectos escénicos por lucimiento de una técnica barata, ya sea de ejecución o de laboratorio. Por esta razón, en los libros o guiones literarios para cinematografía, han de procurarse enlaces escénicos en frecuente movilidad, o cambios de situaciones que han de ser advertidas y fijadas por el director.

GÉNERO, TIPO O CARÁCTER Y MODALIDAD

Fui yo quien se alzó contra los detractores de las películas de tipo español, calificadas de «españoladas», y defendí la película racialmente española. Pero, una cosa es lo defendido y otra reducir la producción cinematográfica a los asuntos de tipo o carácter español.

La cinematografía acusa, en sus producciones, un género, un tipo o carácter y una modalidad o escuela. Como género, puede ser dramático, lírico, humorístico, vodevil, cómico, etc.; como tipo o carácter, acusar la nacionalidad, por su folklore o asunto, y como escuela o modalidad, la de los estudios de producción, porque, en realidad, no podrá decirse que los directores la hayan verdaderamente creado.

Quiero decir, por tanto, que en cinematografía no caben limitaciones, ni es procedente encuadrarla en estrechos moldes.

Yo, por ejemplo, he visitado algunos países. ¿Por qué he de dejar que franceses, ingleses, alemanes o americanos me tracen películas sobre asuntos y de un tipo que yo pueda presentar y desarrollar?

Como a mí me ocurre, sucederá con otros muchos.

Es un error limitar los asuntos de nuestra producción simple y concretamente al tipo español.

EL "MONTAJE" CINEMATÓGRÁFICO

Cuando se toman voces de idiomas extranjeros, y más tratándose del inglés, que una sola palabra se traduce en distintos significados, es preciso tener en cuenta la verdadera acepción, para no incurrir en un vulgar *barbarismo* en nuestro idioma.

Entiendo por «montaje», al tratarse de cinematografía, el que se verifica en los estudios para la instalación de escenarios, luces, artefactos para colocación de cámaras, todo, en fin, cuanto exige una obra mecánica; pero no de laboratorio, porque el montaje de laboratorios es, sencillamente, el de instalación de máquinas.

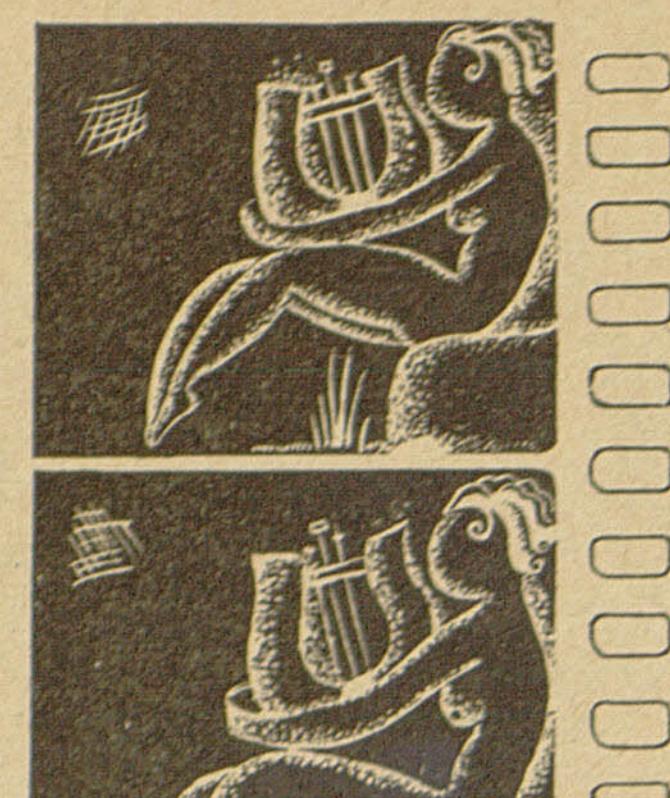
Por esta razón, al tratarse de la *confección, coordinación*, o bien *ordenación* de películas, decir «montaje» en nuestro idioma, es una *barbarismo garrafal*.

Supongamos que un autor escribe un apunte para argumento cinematográfico y trata de desarrollarlo en un orden de episodios escénicos. ¿Dirá: «Voy a montar los episodios escénicos de mi argumento?»

El «montaje» es para obra de carácter mecánico; la *coordinación, ordenación o confección* de películas, es trabajo de laboratorio, completamente distinto, y enlazado con el arte fotográfico.

V a ningún fotógrafo he oído decir: «Voy a montar esta fotografía.»

F. VERDÚN DALY



HISTORIAS DE "EL PREGONERO"

INSTRUCCIONES para EL ESPECTADOR

SEGUIMOS con las indicaciones relativas a las diferentes clases de películas.

PELÍCULAS "ESTIMULANTES". — Cuando salgas de ver una de estas películas, tú, hombre tímido, creerás ser el dueño del mundo. Has encontrado la clave de tu destino. Erguida la cabeza. Abriéndote paso a codazos. Piropeas a las chicas, lo que no te hubieras atrevido a hacer nunca en tu estado normal. No haces caso de las Ordenanzas sobre la circulación. Hablas poco y a tiempo, con aire de completa seguridad. Te sientes optimista. Conquistarás la fortuna...

Y, al día siguiente, vuelves a ser el hombre tímido de todos los días.

PELÍCULAS DE GUERRA. — Si son militaristas, saldrás pensando en ser general. Haces proyectos. Te ves en la guerra, conquistando honores y laureles.

Si la película era pacifista, te verás profeta de la paz. Soñarás con armar una guerra, tan colosal o más como la que acabas de ver en la pantalla, en la que derrotarás para siempre a los apóstoles de la guerra.

PELÍCULAS CAMPESINAS. — Si la acción de la película transcurre en el campo, puedes pasar un buen rato, si no has salido en toda tu vida de los estrechos límites de la urbe, viendo aquellas costumbres, aquel ambiente desconocido para tí: la casita, tan limpia y tan simpática, la vaca, el corderito, la pastorcita y el pastorcito, el arroyuelo, las florecillas... todo en diminutivo. ¡Un primor!

Si naciste entre vacas y cerdos... puede ser que te rías a carcajadas... en aumentativo.

PELÍCULAS DE MIEDO. — Lo obligatorio, en tan solemnes ocasiones, es reírse mucho. Pero no falta quién, después de

terminadas estas reglas de etiqueta cinematográfico-espectatorial, vamos a ver si salimos de la sala.

¿Cómo se sale del cine?

Aburrido.

Aunque te hayas esforzado en divertirte a costa de tu pareja.

Porque hacer todos los días lo mismo, es aburrido, francamente aburrido. Viéndo las mismas cosas. Oyendo las mismas idioteces. Oliendo... Gustando... Tocando...

En los casos particulares de que hablé anteriormente, no



me olvidé del estado de ánimo (o estado animal, como querás) del que sale del cine.

Además, en invierno, se tiene frío. Sobre todo si no se posee un buen abrigo. Protégete en lo posible contra las inclemencias del tiempo, si no quieres agarrar un catarro, o una pulmonía.

No te entretengas mucho con la amiguita en el camino, no te vayas a ver en el compromiso de tener que invitarla a tomar algo, con grave perjuicio de tu bolsillo.

El aficionado al cine debe cuidar de su bolsillo. Porque, desgraciadamente, la categoría de cineasta no da honores ni beneficio, y sí sólo proporciona gastos.

Por lo demás, harás muy bien en olvidar todo lo que has visto, con lo cual vaciarás de viento tu cerebro. Le necesitarás para algo más útil.

No te negaré que hay personas inteligentes que se preocupan por el cine, se acuerdan de lo que han visto, seleccionan un programa, etc., pero he de decirte, a fuer de hombre sincero y leal, que constituyen una ínfima minoría, excepción de la regla, que se halla siempre amargada por

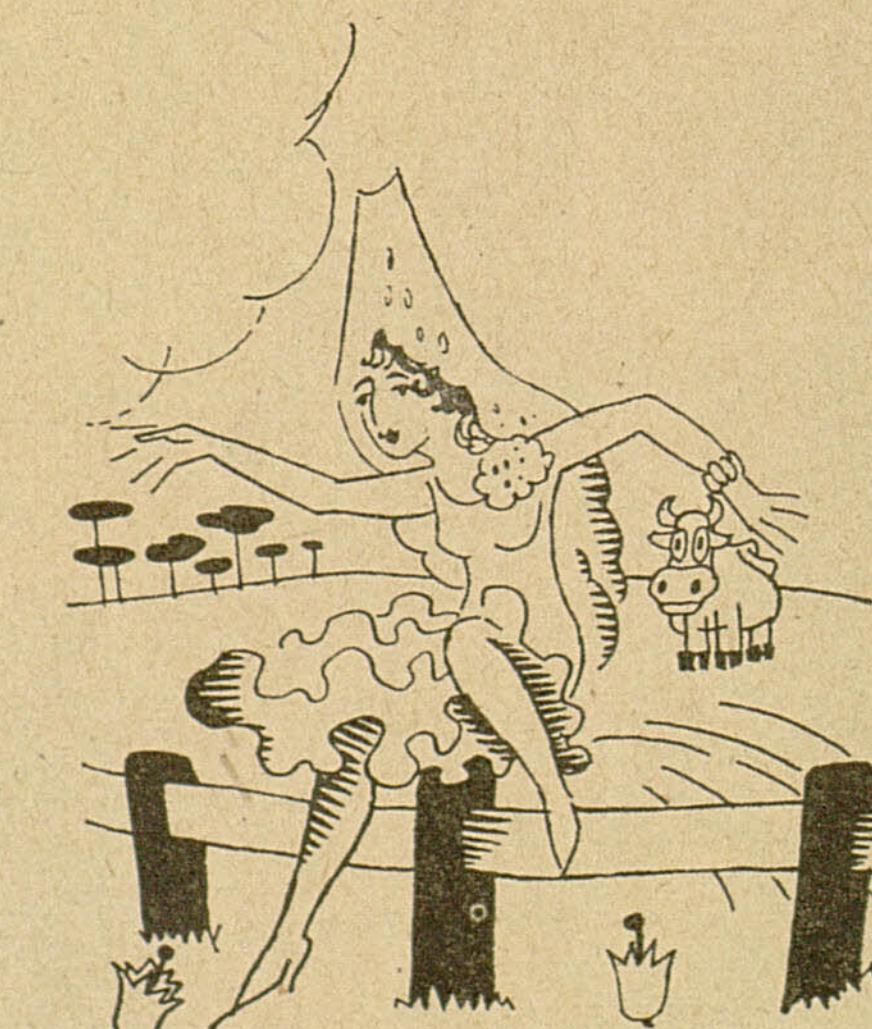


reírse a mandíbula batiente, en el cine, por mor de las gentes que acompañan a uno, se dedique toda la noche a sufrir horrorosas pesadillas, presididas por algunos de los simpáticos y encantadores monstruos, Boris Karloff, marca registrada. Figúrate: estás en la cama, con los brazos fuera, en la más completa oscuridad. ¡Y si, de pronto, el monstruo de Frankenstein, que está debajo de tu lecho, alarga un brazo, sin que tú lo veas, y te coge las puntas de los dedos?

PELÍCULAS DE "GANGSTERS". — ¡Pim!... ¡Pam!... ¡Pam!... ¡Pum!... ¡Pum!... ¡Pam!... ¡Pom!... ¡Pam!... ¡Pam!... ¡Pam!... Tacatá... tacatá... tacatá... etc. ¡Ochenta y tres muertos! ¡Noventa heridos! Por nuestra parte, sólo hemos tenido la pérdida del cocinero, que fué herido por una bala perdida, al asomarse a la ventana.

PELÍCULAS DEL OESTE. — Pues, nada, ponte en situación para no atender a la pantalla. El público, con sus aplausos y sus silbidos, con sus exclamaciones, con sus comentarios, te hará seguir la acción de la película, con la particularidad de que esa acción (ya es casualidad) resultará completamente idéntica a la de la última que te molestaste en ver.

ARGUMENTO DE TODAS LAS PELÍCULAS. — Mary es una blanca rosa que vive en el palacio de su abuelo, como la bella durmiente, encantada en medio de un bosque maravilloso, por las malas artes de un mago feroz. John es el caballero de reluciente armadura, que irá a salvarla de la tiranía de su abuelo. Pero, eso es lo malo, las terribles fuerzas del mal se oponen a ello. El abuelo tiene un amigo, Smith, que ha decidido casarse con Mary, y se opondrá a John, en combinación con Joan, una peligrosa vampiresa, su amiga. Esta tratará de seducir a John. Pero éste, aunque cándido como una paloma, es astuto como una serpiente, y fuerte como un elefante... y... bueno, sigan ustedes.



lo que vé, y llevando sempiterno luto por los crímenes cometidos en el nombre del mal llamado Séptimo Arte.

Huyan de tu mente semejantes preocupaciones. Vive sin dolores de cabeza. Ríe. Llora. Ama. Pero... no te vayas a enamorar del cine, que te dará más calabazas que aquella muchacha que pretendiste en vano durante diez largos meses.

Es una voz amiga la que te habla, la que te da consejos para tu seguridad mental y para tu felicidad. Si no la escuchas, tiempo llegará en que lo lamentes.

Olvida todo. No leas nada de cine. Ni de nada. A lo sumo, novelas pornográficas y cuentos policíacos. Algo de miedo, como aperitivo. Y nada más. ¡Vivan los bárbaros!

EMILIO MURGA LOWERS

ROLLOS DE CELULOIDE

Jean Arthur da una lección de distinción

Existen ciertos preceptos, para la conducta de las mujeres que aspiran a merecer el título de distinguidas, que lo mismo se aplican a la anciana en el ocaso de su vida, que a la muchachita recién iniciada en la vida de sociedad.

Jean Arthur, estrella de «El llanero», ofrece un código de diez mandamientos, que podría titularse *El arte de ser una señora*.

«No pretendo sentar plaza de profesora de etiqueta—dice la simpática actriz—; pero creo firmemente que es imprescindible para la mujer observar ciertos preceptos si quiere merecer y obtener el respeto y admiración de sus semejantes.»

Hé aquí los diez mandamientos de Jean Arthur:

«No encienda usted su propio cigarrillo, o abra las puertas cuando vaya acompañada de un caballero.»

«Límite usted el número de sus admiradores y cuanto menos novios tenga, mejor.»

«No se muestre en público rodeada de muchos hombres.»

«No rehúse ciertos regalos por el hecho de que provengan de sus amistades masculinas. En muchos casos están hechos de buena fe y su negativa resulta un desaire.»

«Gaste usted el mejor perfume que pueda y no abuse de él.»

«No hable con entusiasmo de los hombres a otro hombre.»

«Evite los chismorros y habillas.»

«Respete usted en lo posible las reglas gramaticales.»

«Procure usted que su tono de voz sea lo más dulce posible, aun en momento de excitación.»

«Y, desde luego, no quebre las reglas elementales de la educación.»

Los estudios prefieren la lluvia artificial

Recientemente apareció en la orden del día de uno de los estudios de Hollywood la siguiente noticia, a todas luces, contradictoria:

«Escena de lluvia..., en caso de lluvia se suspenderá el rodaje.»

Para cualquiera que no esté al corriente de los detalles de producción de la cinematografía, esta orden resulta absurda. Sin embargo, este incidente paradójico ocurrido en el estudio Paramount durante la producción de «Valiant is the word for carrie» (Una mujer valiente), es frecuente en Hollywood.

La escena en que Gladys George, Arline Judge y John Howard aparecen, representaba una estación del ferrocarril subterráneo de Nueva York durante un chaparrón.

Los estudios de Hollywood son muy exigentes en materia de lluvias y prefieren fabricárselas a medida. De esta manera pueden abrir y cerrar las espiras a voluntad y hacerla caer en cierto lugar determinado, sin poner en peligro las cámaras y otros instrumentos delicados que forman una parte esencial de los estudios modernos.

Por esta misma razón, si el día es lluvioso, resultaría imposible trabajar.

Esta es, pues, la razón de la orden contradictoria para los que no están iniciados en los secretos de Hollywood.

FRED MC. MURRAY



GARY COOPER

Exigencias de la música en el cinema

FINALMENTE, después que el asunto ha sido elegido, después que se ha hecho el escenario, después que se han designado los actores, los operadores, los escenógrafos, los arquitectos y los maquinistas, cuando todos dan el tradicional suspiro de alivio ante la inminencia de la realización, entra en escena la música. Entra en escena como una intrusa y se sienta en un ángulo guardado con escaso amor por los grandes factores de la producción, cuales son: el asunto, el escenario, el tomavistas, las construcciones arquitectónicas; no se le ha exigido para el ingreso ningún certificado, ninguna vista a sus credenciales ha sido necesaria, a ninguna prueba se le ha sometido. Cuando el banquete ha terminado, he ahí a la pobre música que viene a alimentarse de las migajas que han dejado los demás. Exigencias del asunto, del escenario, de la escenografía, de la fotografía; exigencias de todos los factores que intervienen en la confección, pero, ¿quién tiene presentes las exigencias de la música? No es raro que la música sea considerada como el elemento superfluo, al que no es necesario guardar consideraciones, el elemento que entra en el cinema como un accesorio indeseable, a lo más, como un objeto de lujo que no se echa de menos. Bien pocos se dan cuenta de la gran importancia que puede asumir como elemento substancial de la composición, como incentivo profundo para hacer crear emociones y sensaciones.

Esta deficiencia es general; es necesario decir que, quizá el único país que, de vez en cuando, ha dado alguna importancia a la música, ha sido Italia (lo que no es extraño, dada la tradición musical de este país), pues en los demás países la situación es mucho peor. Si se pasa revista a estos films, desde el punto de vista musical, se los sentirá recorridos por la más completa de la anomia; un tropel de sonidos que poco o nada tienen de musicales, el dominio de aquella retórica que corre con la misma facilidad que el agua de las fuentes, que no tiene línea, que no tiene forma, que no tiene construcción, que no tiene, lo que es peor, ninguna relación con las exigencias dramáticas del asunto, con la sucesión de los episodios, con el ritmo del montaje. ¿Habéis experimentado la sensación de fastidio profundo que produce una mala pronunciación en boca de una mujer bella? Pues bien, basta tener un poco de sensibilidad para advertir el contraste antiestético entre episodios que son cinematográficamente bellos y ciertas músicas que deberían comentar dichos episodios; es como si una obra de arte pictórica fuese profanada en su más íntima esencia. Y esto, sin tener en cuenta otros importantísimos factores, como el ningún cuidado que se tiene de la instrumentación necesaria para el momento y del sincronismo íntimo que debería existir entre el ritmo de la música y el del montaje.

Y sin embargo, no es necesario más que un pequeño esfuerzo de voluntad para poner las cosas en su puesto: pero se trata de un acto de voluntad que necesariamente deberá revolucionar todo el período preparatorio de la elaboración de un film; es necesario que en el banquete de las exigencias participe también, en gran medida, la música. Es justo que se tengan en cuenta las exigencias del asunto, del escenario, de la escenografía, etc., pero es igualmente justo que se tengan en cuenta las exigencias de la música. El autor escogido para musicar un film, debe participar de todo el trabajo prenarrativo, debe aconsejar, hacer sentir la importancia del juego de las pausas, las relaciones de las intensidades sonoras, debe, en una palabra, hacer advertir el bien que puede derivar de una colaboración estrecha e íntima de la música con los otros elementos de la construcción cinematográfica.

¿Es posible todo esto? Nosotros creemos que sí.

Sabemos que en algunas producciones se ha confiado la música a buenos compositores, de los que tienen sensibilidad y conocen de veras el oficio; donde el músico ha podido participar en la preparación del film y hacer valer las exigencias de la música, el film ha ganado en espíritu y relieve; donde el músico ha sido llamado para llenar esce-

nas ya hechas, que no habían tenido en cuenta las necesidades del lenguaje musical, el film no ha sacado ninguna ventaja de la colaboración del compositor, ya que ésta ha sido, fatalmente, tardía.

Del primer caso, tenemos ejemplos (en Italia, claro está) en «Scarpe al sole», de Veretti, y «Amore», de Rietti, donde los autores han podido hacer una música acorde con el asunto, estrechamente ligada a la sucesión de episodios, siendo así un elemento substancial del film; en los demás casos, tenemos buena música, que se pierde inútilmente, considerada como una intrusa inútil y quizás, en algún caso, como dañosa.

Examinadas, por ejemplo, en el caso de «Scarpe al sole», la íntima relación que se ha establecido entre la música y ciertas escenas de guerra, se dará una cuenta de la eficacia que da la música al film; así como es fácil darse cuenta de la fascinación que se deriva de ciertas escenas campesinas de «Amore», por el modo que tiene la música de alargar su ritmo en el ritmo largo del montaje. Son dos casos que tienen precedentes en «Acciaio» (también italiano), donde Malfiero logra también componer una música acorde con el asunto, y basta recordar toda la bella parte de las máquinas para advertir la importancia que puede asumir la música a los efectos del espectáculo cinematográfico.

Creemos que estos ejemplos deberían incitar a los productores de todos los países a buscar siempre más intensamente músicos nuevos, pero en los que se tenga seguridad absoluta de que comprenden los problemas que tienen relación directa o indirecta, con el cinematógrafo; también esto es un acto de voluntad que no es difícil de realizar; basta con apartar ciertos nombres demasiado usados, ciertos musicadores demasiado estériles, y llamar a cuantos demuestren poseer verdaderas cualidades artísticas. Porque esa es la cuestión. ¿El cinema es arte? Parece que sí; pues entonces, ¿por qué el músico no debe ser también un artista?

MARIO LABROCA

HA FALLECIDO SIR GUY STANDING

Hollywood.—Sir Guy Standing falleció aquí el día 23 de febrero de un ataque al corazón.

N. de la R.—Sir Guy Standing había nacido en Londres, siendo el hijo mayor de Herbert Standing, actor inglés. Sus tres hermanos son también actores.

Viajó mucho, alternando las profesiones de marinero y de actor. Tomó parte en la Gran Guerra, llegando a comandante en la Armada Inglesa. En junio de 1919 fué creado Knight Commander por sus servicios al Imperio.

Se dedicó después, durante nueve años, a cuestiones de transportes por el Rhin.

Hace unos cinco o seis años hizo una visita a los EE. UU. durante unas vacaciones. Fué convencido entonces de volver a las tablas, apareciendo en Broadway. En una de sus jiras, pasó por Los Angeles, donde le encontró un viejo amigo, relacionado con la Paramount, que quiso hacerle trabajar en el cine. No lo consiguió, sin embargo, y sir Guy Standing volvió a Broadway. Pero no tardó en sucumbir a la tentación de los «movies», y hizo su debut en la pantalla con «The Story of Temple Drake» (Secuestro), con Miriam Hopkins. Ha trabajado luego en «Eagle and the Hawk» (Civismo), «Cradle Song», «Witching Hour», «Double Door», «Lives of a Bengal Lancer» (Tres lanceros bengalies), «Annapolis Farewell» y «The general Died at Dawn» (El general murió al amanecer).

En todos sus papeles era el caballero, no sólo de maneras, sino de sentimientos, que parece era también en la vida real. Eso pierde el cine con sir Guy Standing: un caballero de buena ley.

La modificación de los argumentos perjudica la calidad de los films

Recientemente se ha suscitado entre los escritores de argumentos cinematográficos de Hollywood un movimiento tendente a la protección de lo que comúnmente se denomina "crédito del nombre", vale decir, el derecho a que la firma del autor aparezca al comienzo de la película. Esto me parece muy extraño.

Todos ellos, excepto los aprendices, debieran darse cuenta que en nueve casos sobre diez, el crédito (o descrédito) de la película no les pertenece.

No obstante ser frecuentes innumerables anécdotas y relatos humorísticos acerca de los argumentos cinematográficos, considero que aún no se ha comprendido exactamente cuán sintética es la factura de un film.

La cinematografía es modesta, se define a sí misma como una industria, o un oficio, no como un arte. ¿No es tiempo ya de apreciarla en su justo valor? Los productores de films saben bien que el arte no es nunca sintético, y, además, que la industria es más remuneradora que el arte.

Todo el mundo enmienda la plana al autor

Pero aun juzgadas desde el punto de vista puramente práctico e industrial de su inmediata efectividad, el número de películas malogradas por la intervención de los directores es extraordinaria. Tengo la certeza de que, salvo casos muy raros, los directores carecen del instinto y la pasta de un autor; y, no obstante, quieren usurpar las funciones de tales.

Lejos de mi ánimo presentar mi profesión como algo esotérico; pero es evidente que algunas cosas poseen efectos humorísticos o dramáticos y otras no; y en el difícil arte de discernir la intensidad de los mismos, en acentuarlos o esfumarlos, en darle un desenlace a otro es que el autor realiza la tarea que le hace acreedor a sus honorarios. Pero como los elementos de su oficio no son extrañas sustancias químicas ni signos algebraicos, casi todo el mundo se siente capaz de chafalar. El resultado es que productores y directores cinematográficos —sin duda alguna con la mejor buena voluntad y amistosamente— arremeten con la obra del autor, haciendo y deshaciendo lo que a éste le costara tantos y tantos esfuerzos.

La eficacia de una escena depende, entre otras cosas, de la precedente, y del encadenamiento en relación a la obra en su conjunto. Es así que el productor, que ha cortado una escena, se admira de que el "ambiente", el "clima", en una palabra el "sentido", hayan fallado; y los críticos desconocedores del original, culparán de todo ello al autor, que probablemente se halle entre el atípico, formulando a su vez objeciones por el cercenamiento de que se le ha hecho víctima. Yo mismo asistí a la exhibición de un film cuyo argumento había redactado, y al terminar me pregunté seriamente: "Quién será el autor?"

El destino del propio ingenio

Un autor que goza de un gran sueldo, de Hollywood,

me decía hace poco: "Yo recibo todo ese dinero; pero mutilan mis argumentos precisamente en los pasajes que no podrían haber sido esbozados por cualquiera". Pero este escritor se desentiende, una vez escritos, de sus trabajos. Por el contrario, yo empleo buena parte del tiempo en librar verdaderas batallas con los directores para salvarlos de sí mismos.

No quiero, sin embargo, ratificar las semblanzas satíricas de los directores popularizadas por los caricaturistas. Evidentemente es absurdo afirmar que se pueda llegar a adquirir preeminencia en una industria tan vasta e intensamente competida sin poseer algunas condiciones, que se pueda llegar a ser un Goldwyn, un Irving, Thalberg, un Mayer o un Mille sin otras cualidades que la ignorancia y la estupidez. Aun con ello, no peseen condiciones en orden a la confección de argumentos, redacción y mutilación de los mismos. Contados son aquellos a quienes la inteligencia les previene no entrometerse.

No importa cuanto se gaste en decorados, vestimentas, publicidad, etc. La materia prima esencial de una buena película es siempre el argumento. Ben Hecht y Carit Mc Arthur, dos avezados autores dramáticos, iniciaron la producción de films por cuenta propia, y su primera obra —a despecho de los inconvenientes monetarios y técnicos, etcétera— obtuvo un gran éxito. Es muy dudoso que "Crimen sin pasión", producida por una compañía cinematográfica y alterada en ciertas partes, logrará el mismo favor del público.

Los asuntos generalmente conocidos como técnicos están a cargo de especialistas y profesionales; es preciso asimilarse la idea de que la parte literaria es igualmente técnica en el sentido de la especialización y que debe ser salvaguardada de la intromisión de los aficionados de idéntica manera que se impide la práctica de los profanos en las experimentaciones de laboratorio.

Se me pidió que me quedara en Hollywood a escribir nuevos argumentos. Pero, ¿qué habría pasado? Después de terminada mi obra se habrían efectuado "concilios" y los señores fulano, mengano y zutano opinarián que rehiciere el papel del protagonista, porque el encargado del mismo no es muy fuerte "en diálogos" y que necesitaba presentar alguna escena en que la heroína aprendiera canto para dar oportunidad a la primera actriz de lucir su voz. Y por si fuera poco, un ensayo previo durante el cual habría que reformar la argumentación de acuerdo a "las reacciones del auditorio" del mismo. ¿Se concibe a un autor teatral consintiendo que su obra sea corregida por el público?

Es necesario admitir, sin embargo, que existen excepciones. Son los pocos productores cuyos juicios respecto de obras, autores y argumentos, y su eficacia, son a veces superiores a los de los expertos.

La segunda clase de excepciones (todavía más raras) la constituyen los directores como James Whale, que respecta la obra del autor palabra por palabra y coma por coma. Esta norma no ha de haber sido mala, pues las películas de Whale registran éxitos financieros tan grandes como las de cualquier otro productor.

Finalmente, hay un puñado de excepciones integrado por Charles Chaplin, Lubitsch, Pudovkin y uno o dos más, cuyas producciones logran esa unidad o integridad que está más allá del alcance de un conjunto de opiniones de directores y productores por más brillantes que éstos fuesen. Esto no implica que todas sus películas estén fuera del alcance de la crítica: tampoco "Otelo", de Shakespeare se halla por encima de la misma.

Lo que puede decirse es que un film de Chaplin o el de un señor X, corresponde a la diferencia entre un "Don Quijote" y una comedia cualquiera, por buena que sea.

BEEN W. LEVY

Notas de la producción inglesa

Ralph Ince, habiendo terminado de dirigir «The Vulture» («El buitre»), está ahora trabajando en «Side Street Angel», en Teddington, para Warner Bros.

★ Ricardo Cortez y Sally Eilers han terminado su trabajo en la B. and D. producción «A Man With Your Voice» («Un hombre con tu voz»), bajo la dirección de Carol Reed, uno de los autores del argumento.

★ Tan pronto como Robert T. Kane termine la novela de Stanley J. Weyman «Under the Red Robe» («Bajo el traje rojo»), con Conrad Veidt, Raymond Massey y Monty Banks, empezará a trabajar en «Cyrano de Bergerac», su siguiente producción para New World.

★ Alexander Esway, habiendo terminado «Thunder in the City» («Tormenta en la ciudad») para Atlantic, con Edward G. Robinson, está planeando el programa de Atlantic para 1937.

★ El Ministerio de Agricultura y Pesca, ha terminado la producción de «Tu enemiga, la rata», tratando de las pérdidas y daños causados por las ratas y los ratones.

★ El primer film realizado por la nueva compañía Standard International Productions, Ltd., será «Make-Up» («Maquillaje»), en la que Alfred Zeisler dirigirá a Nils Asther y June Clyde en Worton Hall.

★ John Baxter, después de su gira a Nueva York, anuncia para pronto su nueva producción.

E. M. L.



RETROSPECTIVAS

1930.—Películas olvidadas

«El enemigo silencioso», el gran drama de los indios ojibwayos en su lucha contra la Naturaleza hostil, en las comarcas del Ontario septentrional, es un verdadero documento épico cinematográfico, al que se une una historia de amor primitivo y sencillo, sin alíños engañosos ni artificios de civilización.

El argumento de «El enemigo silencioso» es una exposición de la historia de una tribu, narrada con sencillez y repleta de incidentes emocionantes: encuentros con los feroces moradores de la selva; llamadas de amor y de odio, de venganza y de crueldad; la odisea, en suma, de una raza primitiva, que hoy amenaza con desaparecer sin remedio.

Derrotados una vez y otra en su lucha contra la Naturaleza hostil, los ojibwayos confían, como recurso supremo, en la emigración anual del caribú a tierras del Sur. El paso del caribú es una de las escenas más emocionantes que registra la cinematografía, y en ella puede verse el paso tumultuoso de varios millones de caribúes, a los que los indios atacan con las armas primitivas de sus antepasados, la lanza y las flechas.

1931.—«Caín», de León Poirier

«Cinema puro. Por escenario, la Naturaleza—escribía Rafael Gil—. Por protagonistas, macho y hembra, no ridículos monigotes, y por argumento, humanidad; no novela de «magazine».

Triunfo de las teorías de Eisenstein y Pudovkin.

Triunfo del gesto, de la expresión y de la imagen.

Fracaso de la palabra y de los ruidos.

Triunfo definitivo del arte.

Tommy Bourdelle y Rama Tahé son los protagonistas. Los dos viven a Caín y Za-Zu. Para triunfar, no necesita Bourdelle de chulescas sonrisas y adónico perfil, y Rama Tahé desdeña las «toilettes» y se viste solamente con la maravillosa escultura de su cuerpo.

León Poirier sigue en la realización la pauta del cine soviético: acción. No es un investigador de ángulos nuevos, ni confunde la cámara con un trapecio. Todos los planos tienen la misma divisa: sencillez, arte.

«Caín», resumiendo—concluye—, es una obra maestra que ocupa con sobrados méritos un puesto de honor junto a las más grandes películas, y que coloca al mismo tiempo a la cinematografía francesa en un lugar magnífico y envidiable.»

1932.—Las actualidades

Hablando de la actualidad de Maginot, ministro francés de la Guerra, escribía Pierre-Henry Proust:

«Viendo y escuchando este testimonio tan vivo como sincero, no hay sino que admirar la potencia del cine, que permite sintetizar el recuerdo de un ilustre muerto. Deseemos que se constituyan, de esta manera, archivos que permitan, más tarde, a las generaciones futuras, conocer las grandes figuras de nuestra época de otra manera que en los retratos.

Con toda naturalidad nos vemos llevados a comprobar el papel de primer plano en la vida pública. Es el reflejo de los grandes acontecimientos, el espejo fiel de una época. No queremos como prueba sino el desarrollo continuo de las salas de actualidades. Estas se multiplican y cada vez son más lujosas y más importantes. Tienen sus programas completos que se bastan a sí mismo, pero al comprobar el éxito de una fórmula que responde bien a los gustos y a las necesidades de una época enamorada de la rapidez y de la síntesis, deseamos algunas mejoras necesarias. Muchas veces, las actualidades no responden a su verdadero objeto, y no son verdaderamente este reflejo de la vida pública que nos agrada encontrar en ellas. Se ven demasiadas veces los mismos hechos, y alguna vez asoma una punta de publicidad inútil. El diario filmado, como todo diario que se respeta, debe darnos, casi al día, un resumen de los grandes acontecimientos. Este merece todos los cuidados, toda la atención de las Casas editoras; debe tener un personal muy especializado, de una conciencia y de una habilidad dignas del gran objeto que se proponen. De no ser así, el público no verá en ellas más que un entremés apenas capaz de abrirle el apetito para los platos más fuertes del programa.»

1933.—Vida del Monstruo

«King Kong» nació hace muchos millares de años en una misteriosa isla, situada no lejos de la península de Malaca, denominada Skull Island. Su accidentada existencia tuvo una

INFORMACIONES

Bombay. — Sir Phiroze Sethna, presidente de la Sociedad Cinematográfica de la India, ha dirigido a los miembros de la organización una vigorosa protesta contra la invasión del mercado hindú por parte de los extranjeros. La protesta tuvo como motivo la construcción proyectada por americanos de una sala en Dobi Talao, Bombay. La agitación pide al gobierno que emprenda una acción contra tal invasión.

* * * *

Sidney. — La asistencia a 1.500 salas australianas durante 1935, fué de 180.000.000; con un total de ingresos de 29.000.000 de dólares. Los impuestos subieron a 5.000.000 de dólares. Las filiales de las ocho compañías americanas de mayor importancia, pagaron 1.575.215 dólares por los derechos y otras cargas. El capital local invertido en el cine es mayor que 150.000.000 de dólares.

* * * *

Sidney. — Los censores australianos han prohibido la exhibición de «Diez días que conmovieron al mundo», película soviética de hace diez años.

* * * *

culminación melodramática, cayendo aparatosamente desde lo más alto de un rascacielos neoyorquino.

Al nacer, era ya un bebé respetable, de peso superior a la tonelada. Quedó huérfano en temprana edad, a consecuencia de la lucha terrible en que sus padres sucumbieron, vencidos por un monstruoso tiranosaurio, que pesaba muy cerca de las 30 toneladas.

«Kong» era el único representante de su especie. Abandonado a sus propias fuerzas, luchó por su existencia, escapando muchas veces a la muerte. Siendo relativamente muy joven, apenas alcanzado su normal desarrollo, a los 200 años, tuvo su vida en inminente peligro, pues fué atacado por un gigantesco reptil volador, denominado «pterodáctilo», al que consiguió vencer, pudiendo aprovechar después los huevos de su víctima, como un espléndido desayuno.

Pasaron los siglos, mientras el monstruo, cada vez más fuerte y desarrollado, reinaba en sus misteriosos dominios, sólo poblados por escaso número de monstruos prehistóricos, que al igual que «Kong» perduraban en la isla, y por alguna tribu humana que por azar no conocido se estableció en la isla de Skull.

En 1932, unos aventureros, capitaneados por un audaz productor de películas, llegaron a la isla para obtener escenas de la selva. Con ellos iba una bella muchacha americana, de cabellos dorados. «Kong» se apoderó de la joven que en su monstruosa garra significaba lo que una joya en manos femeninas. Contemplándola, el monstruo quedó maravillado. De aquí se siguió su destino, que le habla de conducir a la muerte en lo alto de un rascacielos neoyorquino.

1934.—La niña prodigo empieza su carrera

Shirley Temple, la niña de cuatro años de edad que ha cautivado al público en «Dejada en prenda» no se muerde la lengua en tratándose de reclamar sus derechos.

Elegida para acompañar a Gary Cooper y a Carole Lombard en la película de la Paramount «Ahora y siempre», las primeras palabras que cruzó con el actor fueron para darle una queja.

— ¿Sabes—le dijo—que yo creo que tú no me quieras mucho? — ¿Cómo va a ser eso?—contestó Gary—. ¿Por qué lo dices?

— Pues porque eres el único que no me ha regalado juguetes. Mira—añadió enseñándole no menos de doce muñecas—, todas son de actores como tú. Y tengo más.

Gary Cooper, poniéndose colorado, aseguró a la intrépida muchachita que remediaría el olvido. Y, en efecto, salió de los estudios de la Paramount directamente para un bazar, donde compró, no uno, varios juguetes para Shirley..., y, además, un tratado de urbanidad para los padres de la pequeña.

1935.—Will Rogers

«Washington, 16 de agosto.—Según informa el Cuerpo de señales del ejército de los Estados Unidos, Willy Post, el conocido aviador norteamericano que realizó dos vuelos alrededor del mundo, y Will Rogers, el famoso actor de la pantalla, escritor y humorista, han perecido en un accidente de avión en Alaska.

El accidente ocurrió a cincuenta y ocho millas al Sur de Poins Barow. Recientemente, Post y Rogers volaron de Seattle a Alaska. Post tenía proyectado un vuelo a Rusia, donde iba a pasar una temporada dedicado a la caza mayor, y después existía la posibilidad de que continuase el vuelo alrededor del mundo.

1936.—Porvenir del cinema en colores

¡A qué extremos de bellezas puede conducir al cine este proceso técnico-artístico que comienza a ser una realidad con La feria de la vanidad! exclama Martínez de Ribera, nuestro director. Imaginaos uno de esos grandes artistas que asombraron al mundo con sus pinceles. Imaginaos a Goya, a Sorolla, a Anglada, a Mir, por referirnos a cuatro de nuestros grandes pintores, asesorando al director de un film, o pensad, asimismo, en una película cuyos bocetos de cada escena, y cuyos principales planos sean debidos a la mano de los grandes artistas del pincel, procurando que todas ellas concuerden con el temperamento peculiar del artista que ha de crear sus modalidades fijas... Verdad que de este modo se podría llegar a cintas de una maravillosa perfección, que elevarían el rango del cine a planos insospechados y que harían de este arte la más completa de las bellas artes?...»

(Recopilación de E. M. L.)

MARLENE DIETRICH



El film en la enseñanza técnica

LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DEL FILM TÉCNICO

3. La fotografía animada

La imagen animada puede tener, lo mismo que la imagen fija, dos formas principales: la fotografía y el dibujo.

La fotografía es una reproducción más o menos exacta de la realidad. Y tiene frente a ésta ciertas ventajas. Con la imagen animada se sabe con bastante exactitud cómo es el movimiento de lo que se reproduce, cosa que por medio de una observación directa o con un experimento real no siempre se sabe con seguridad.

El mayor inconveniente reside en las pequeñas dimensiones que pude tener el objeto. Claro que el técnico podrá adivinar el papel que desempeña la máquina examinada, o cualquier otra cosa que se le muestre en circunstancias desfavorables para la observación, pero siempre será cierto, que la realidad del examen adolecerá de los mismos inconvenientes que tendrá la cosa a examinar. Con la proyección cinematográfica se salva plenamente el inconveniente de las pequeñas dimensiones, aunque por otra parte, pudieran perjudicar dichas dimensiones a la misma proyección. Pero, en todo caso, dicho inconveniente se salva mucho mejor, eligiendo un lugar apropiado de proyección, que los inconvenientes del examen o experimento directo. Y si alguna vez, dichos inconvenientes no se pueden evitar del todo, el estudiante lo atribuirá a la proyección y no al hecho proyectado.

Hay todavía más motivos de preferencia en el film frente al examen directo: la importancia que tiene el tiempo. Todos los fenómenos que han de ser mostrados o todas las máquinas que han de ser examinadas contienen, al lado de cosas nuevas, que son las que preferentemente reclaman la atención, otras ya conocidas, que son como puntos de reposo, que no tienen nada de particular que deba ser mostrado. Si, por ejemplo, se ha de representar un nuevo procedimiento de soldadura, el tiempo que se necesita para el enfriamiento, representa uno de esos puntos de reposo. En un examen real no se puede prescindir de este tiempo más o menos inútil, porque las pruebas de solidez no se podrán realizar antes que transcurra dicho tiempo. En la imagen animada se puede prescindir sin inconveniente de dicho tiempo. El tiempo ahorrado de esta manera, se puede emplear en tratar más detalladamente aquellas partes, que necesitan una mayor explicación.

Contra el film, se ha objetado que puede dar lugar a errores. Contra esto hay que hacer observar, que, tratándose de experimentos reales, la observación puede estar influida en gran medida por el lado más o menos favorable que se quiera mostrar, y además, el film que tiene la garantía del realizador, merece el mismo crédito que merece el tratado técnico bajo la garantía de su autor. Por otra parte, los errores que existan en el film, se pueden notar con la misma facilidad o con la misma dificultad que los errores que existen en la observación directa.

El film no sólo facilita el aprovechamiento del tiempo de espera inútil, sino que permite con facilidad un cambio en la medida del tiempo y del espacio. Por medio de *ralenti* y del acelerado, puede cambiarse la medida del tiempo hasta el grado que se deseé, sin que dicha aceleración o retardo, pueda considerarse como una falta. En ciertas circunstancias, el film puede reproducir el tiempo negativamente, lo que, a veces, puede tener aplicación, por ejemplo, cuando se trata de mostrar la poca importancia de un hecho. Por la ampliación se puede aumentar la medida del espacio. Con lo que se facilita la observación por gran número de espectadores, de una soldadura, pongamos por ejemplo, mientras que por la observación directa, no podría efectuarse más que por un pequeño número. El estudio del material ya anticuado se puede realizar por medio del film. Igualmente, sin el film es casi siempre imposible mostrar la utilidad del empleo de instrumentos extranjeros, ya que no existe en el país un uso de los mismos, suficiente para poder hacer la observación directa.

El film, en muchos casos, es más barato que la observación directa de máquinas y experimentos. Hoy, ya están todos convencidos de las facilidades que tiene el film frente a los enormes gastos de preparación que se requieren para la observación directa. Incluso si hay que preparar el material a filmar, pueden ser los gastos menores que los que existen para la observación directa. Hasta el coste de confección del film es más pequeño que los de las más máquinas pequeñas. Además, es indiferente, para la observación cinematográfica, la concurrencia de otras circunstancias, como la del tiempo atmosférico, lo que no sucede cuando se trata de la observación directa de máquinas que trabajan al aire libre.

En algunas circunstancias puede tener importancia el hecho de que por medio del film se sabe con seguridad qué es lo que ve el observador, mientras que observando un modelo real, puede suceder fácilmente que vea lo que no le interesa mientras deja pasar, sin apenas notarlo, lo que le importa.

4. El dibujo animado

El dibujo animado tiene respecto a la fotografía animada, la misma posición que el dibujo fijo frente a la fotografía. Así como, en la técnica, es preferible en muchos casos un dibujo fijo, como esquema o diagrama, a una fotografía, igualmente, en el film técnico, es preferible a veces el dibujo animado a la fotografía. El dibujo facilita la supresión de lo que no es esencial, cosa que en la reproducción fotográfica no siempre es posible. Además, con el dibujo se puede hacer notar con más fuerza todo lo esencial, sin que resulte antinatural. También se puede cambiar el tiempo, lo mismo el de reposo que el de movimiento, en mayor grado que lo que puede hacerse en la reproducción fotográfica. Esto es muy importante cuando se quiere dar una ligera ojeada sobre todo el hecho que se ha de desarrollar, y también para facilitar la comprensión de las reproducciones fotográficas que habrán de seguir.

Con la reproducción fotográfica no siempre se puede evitar que las partes menos importantes tapen a las más importantes. En las máquinas, frecuentemente, las partes importantes están cubiertas, y no siempre es posible suprimir lo que las cubre. En tal caso, sólo el dibujo animado puede representar con suficiente claridad lo que quiera ser mostrado.

La reproducción gráfica de teorías es posible, casi siempre, por medio del dibujo animado. Por ejemplo, la moderna teoría de los iones, puede ser reproducida en sus diferentes aplicaciones, por medio de dibujos.

Según esto, los dibujos animados podrán ser empleados en los siguientes casos:

1. Ojeada sobre todo el fenómeno que haya de ser observado.

2. Ilustraciones esquemáticas de las formas de las máquinas, principalmente, cuando no pueden ser examinadas las partes más importantes de las mismas, a causa de algo que las cubra y que no pueda ser quitado.

3. Ilustración de las partes reales de los fenómenos eléctricos. Los dibujos animados corrientes, fijos, muestran perfectamente el conjunto de todas las partes del esquema respectivo, pero no muestran cómo cada uno de los hilos conductores son recorridos por las corrientes, y cómo la fuerza de la corriente está influída por el fenómeno de que se trate. Representada la corriente de una manera inmediata, se pueden explicar más claramente los esquemas.

4. Fenómenos químicos. En éstos se pueden usar símbolos sencillos para representar los radicales, la estructura molecular, etc., lo que de esta manera será más comprensible, y facilita, igualmente, la comprensión de la nomenclatura usada corrientemente.

5. Diagramas de hechos técnicos, relaciones económicas, etc.

Una ventaja importante del dibujo animado es que, prescinde o puede prescindir de las representaciones complicadas. Si al espectador se le muestra una de estas representaciones por medio de una fotografía fija, necesita un trabajo aclaratorio con la consiguiente pérdida de tiempo hasta que se dé perfecta cuenta de la representación. Este tiempo se puede acortar notablemente, sustituyendo la representación completa por una estructura de sus partes esenciales, que servirá al espectador como punto de apoyo para una más perfecta comprensión de la misma representación.

Junto a la imagen viva, deben representarse también las estructuras de las reproducciones complicadas, pues la rapidez de la imagen engendra en el espectador la sensación de que para darse perfecta cuenta de la significación de la imagen tiene un tiempo limitado. Y si esto le sucede una vez, creerá casi siempre (y a menudo no sin razón) que la rapidez del film no le deja bastante tiempo para tomarle en consideración. Esta sensación no existirá cuando la atención es solicitada sólo por algunos puntos de la superficie de proyección. Claro que la fotografía fija, también puede ser examinada minuciosamente, e incluso puede tener sobre el dibujo animado una única ventaja: ofrece la posibilidad de dar al observador el tiempo que puede necesitar para una observación cuidadosa de la imagen.

Si los dibujos técnicos animados se proyectasen por primera vez ante determinados círculos de espectadores, originaria, junto a una falta de continuidad, un efecto humorístico, no originado, precisamente, por los temas que trate. El fundamento de esto residiría probablemente en el efecto poco corriente de los dibujos técnicos animados. Tan pronto como sea reconocida por todos la importancia de los dibujos animados para las reproducciones difíciles de realizar, no sucederán semejantes escenas, ahora inevitables.

R. THUN

Continuará

(Trad. T. G. Arenal)

La cinematografía se ha afirmado ya como medio de enseñanza y de propaganda agrícola. Se notan, sin embargo, muchas dificultades debidas tanto a la falta de películas, cuya producción es todavía limitada, como a la calidad de la producción, a menudo imperfecta y, por tanto, de una eficacia bastante relativa.

La realización de la película agrícola es más difícil de lo que parece a primera vista; la materia que puede tratarse es muy amplia y debe serlo siguiendo criterios completamente diferentes según el público al que se destina la película, público que hay que conocer a fondo en su psicología de espectador si se le quiere impresionar de una manera decisiva.

De las malas realizaciones no se puede hacer responsable muchas veces ni al técnico agrícola, *no especializado* en cinematografía, ni al operador que la ha rodado.

Generalmente, el técnico agrícola, y todavía más el sabio, ve el objeto a cinematografiar de una manera completamente especial, que no corresponde a aquella en que el mismo objeto puede ser comprendido por el profano. De esto resulta que el operador no sabiendo nada de agricultura, ejecuta las tomas de vistas ateniéndose a las indicaciones del técnico, y en el momento de la proyección se apercibe de muchos defectos, de manera que ciertas escenas hay que repetirlas y algunas veces esperar un año por haber pasado el período útil para tomarlas.

La cinematografía agrícola, como la cinematografía científica en general, no debe ser realizada sino por especialistas experimentados, que reúnen cualidades de perfectos técnicos agrícolas y de perfectos cineastas.

La preparación de un escenario de película agrícola presenta también grandes dificultades. La mayor parte, siguiendo una pura concepción didáctica, no tienen en cuenta que la vulgarización por el cinema es muy diferente de la que puede hacerse normalmente en una lección o en una conferencia. De aquí que veamos títulos explicativos interminables; de que veamos películas demasiado vagas o demasiado detalladas que no responden al tipo de película que se debiera realizar; de que veamos ciertos puntos, que merecen ponerse particularmente en relieve, tratados en pocas escenas, pues aunque presentara alguna dificultad su realización cinematográfica, deberían ser desarrollados con mayor amplitud, sobre todo en los detalles; de que veamos películas de una presentación monótona que los espectadores siguen con un interés decreciente, y así sucesivamente.

A. C.

NOTAS Y NOTICIAS de cinema educativo

El film de 16 m/m en Francia

París.—Ha sido formado el Consortium Français para editar films de 16 m/m exclusivamente... Bell and Howell han presentado en el mercado francés un aparato sonoro de 16 milímetros, cuyo peso es de 65 libras... El Ministerio de Marina ha comprado 150 aparatos sonoros de 16 m/m hechos por Oemichen. El gasto fué de 1.370.000 dólares. Radio-Cinema está también presentando un aparato de 16 m/m. También fabrica un aparato para amateurs, al referido ancho, para películas sonoras y mudas... La Sociedad Emel está fabricando un nuevo proyector de 8 m/m, siendo la primera vez que una firma francesa hace un proyector tal. Es invención de un ingeniero francés.

¿Censura para las películas históricas?

Londres.—La cuestión de instituir una censura sobre los films históricos, que cuide de que la verdad histórica sea respetada, con fines educativos, fué planteada hace poco por el vizconde Mersey en la Cámara de los Lords.

De una encuesta entre maestros

He aquí algunas respuestas:

«En mi calidad de profesor de geografía, lamento que no se utilice más el cinema en nuestras escuelas.»

«Es muy útil si se utiliza con mesura. De todas formas las explicaciones del maestro deben preceder a la proyección. Está muy indicado para todas las materias en las que se necesita la demostración visual, no para reemplazar, sino como complemento de la enseñanza oral; debe hacer comprender mejor y casi hacer tocar con la mano lo que el maestro ha explicado.»

«El cinema debe servir para completar el material didáctico y para suplir sus deficiencias. Es una ayuda preciosa para la enseñanza de la historia, de la geografía y de las ciencias. Influye en la cultura de los niños, porque precisa y profundiza sus conocimientos. La proyección debe ir siempre acompañada de explicaciones y observaciones del maestro.»

«Es un método didáctico complementario. El maestro que tenga a su disposición un aparato de proyección para ilustrar sus lecciones siguiendo el programa didáctico, obtendrá resultados sorprendentes, atenuando en gran medida el esfuerzo mental de sus alumnos.»

Para obtener la mejor agua mineral de mesa, nada más indicado que las incomparables

SALES LITÍNICAS DALMAU

PANTALLAS DE BARCELONA

Fémina: "El gran Ziegfeld"

Es un film biográfico editado por M. G. M. La vida que esta película nos muestra en la pantalla es la de Florence Ziegfeld, animador de los grandes espectáculos escénicos que mayor resonancia tuvieron en la historia teatral de los EE. UU. Arranca el film en el año 1890, época en que este empresario inicia su carrera presentando en una barraca de feria a Sandow, como profesional de fuerza.

Toda la vida de este hombre excepcional con sus fracasos y sus éxitos, alternados con la lucha sentimental a que el destino supedita sus afectos: su matrimonio con Ana Held, deliciosa mujercita que arranca al vaudeville francés para presentarla al público neoyorquino y a la que se une en un afecto sincero lleno de generosidades y de comprensión, que acaba un día por fenece dando paso a un divorcio sin escándalo, a pesar del cual el amor vive en ellos alejado de todas las pasiones de la carne; luego su nueva unión a Billie Burke, la que más tarde habrá de poner su arte al servicio del cinema, una vez ocurrida la muerte de su esposo.

La vida de este hombre, sus luchas, sus amores, sus triunfos escénicos que constituyen la época más brillante de la Gran Vía Blanca del Broadway, van apareciendo ante el espectador en una sucesión de bellísimas composiciones plásticas y de dulces y serenas emociones prendidas a la tela por momentos de interpretación felices en todos los intérpretes, especialmente en William Powell y en la actriz vienesa Luise Rainer, eminentes en todas sus expresiones.

Para estos dos artistas y para el autor de la farsa, es la mayor parte del éxito conquistado por esta producción. El argumento, que tiene por base una vida activa, pero alejada de todas aquellas formas nobles que hacen de la vida del hombre un hito clavado en el corazón de la humanidad, enaltece tan sabiamente al hombre y a sus actos que convierte lo que, indudablemente, debió de ser un tipo, en algunos momentos despreciable, en un ente adornado de nobles y altísimas cualidades. William Powell da vida al personaje de un modo admirable. Luise Rainer escribe una de las más bellas páginas que se han escrito en Hollywood.

Espectacular y técnicamente el film es un asombro: riqueza, buen gusto. En una palabra: se trata de uno de los films más completos, técnica y artísticamente considerados, de los que hemos visto esta temporada.

LOPE F. MARTINEZ DE RIBERA

ECOS DEL ALTAZOZ

ACCIDENTE

Jean Dreville y sus operadores, que rodaban los exteriores de "Troika sobre la pista blanca" (antes "Troika roja") en los Alpes, han sufrido un grave accidente en el curso de la toma de vistas de una gran carrera de troikas, en la que tomaban parte Charles Vanel y Jean Murat. Para filmar esta carrera, que se desarrollaba sobre un recorrido de varios kilómetros, el director y los operadores habían ocupado una vagueta Decauville que seguía a los dos tiradores a una velocidad loca, cuando, repentinamente, por causa de una falsa maniobra, la Decauville se vuelca enterrando a hombres y material. Inmediatamente, Vanel y Murat se lanzaron en ayuda de los accidentados, retirándolos desvanecidos. El operador-jefe René Gaveau estaba herido en el brazo, los operadores A. Thomas y Ch. Gaveau tenían ambos profundas llagas en la cabeza; en cuanto a Jean Dreville, gravemente tocado en la rodilla, debió guardar cama por unos días y tuvo que utilizar muletas para volver al trabajo. ¡He aquí una producción de la que no se podrá decir que no ha sido fértil en accidentes!

HA MUERTO UN DIRECTOR

Richard Boleslawski, director de la M-G-M, falleció en su casa de Hollywood el domingo, día 17 de enero, de un ataque al corazón. Deja viuda, la actriz de otros tiempos Norma Drury, y un hijo de dieciocho años, Ian.

Estaba realizando "Last of Mrs. Cheney", habiendo sido asignado George Fitzmaurice para terminarla.

El funeral tuvo lugar el día 19, en la iglesia de San Agustín, de Culver City, oficiando el rev. John O'Donnell. Los portadores fueron Basil Rathbone, Robert Montgomery, Gilbert Emery, Dr. Serge Bertensson y Marcus Goodrich.

Boleslawski llegó a Hollywood en 1929, después del triunfo del cinema sonoro, trayendo consigo un amplio conocimiento de la dirección teatral adquirida durante su largo trabajo en el Teatro de Arte, de Moscú, y durante la dirección de gran número de obras teatrales. Era autor de varios libros de éxito. Sus películas más importantes fueron: "Amantes fugitivos", "Belleza en venta", "Rasputín y la Zarina", "El velo pintado", "Tempestad al amanecer" y "Hombres en blanco".

INFORMACIONES

«La Kermesse heroica» llega a su 12.^a semana en el Filmar de Nueva York.

* * * *

Hollywood.—M.-G.-M. se dedica a la experimentación y desarrollo de nuevas ideas en el dominio de la fotografía en colores, según se anuncia en relación con los planes de la compañía sobre un extenso programa de construcción en Culver City.

Louis B. Mayer, vicepresidente encargado de producción, ha dicho que será aumentada la capacidad del estudio por la construcción de seis grandes pabellones, con un total de 29 galerías de sonido, capaces de ser utilizadas simultáneamente.

Además, serán erigidos un nuevo laboratorio, un nuevo edificio para el departamento de sonido, un moderno gimnasio, nuevas salas de proyección, de corte, roperos, etc. Departamentos especiales serán reservados para los laboratorios de experimentación del color.

* * * *

Nuevos contratos con M.-G.-M.: Gladys George, Moss Hart, Zoe Akins y Robert Benchley.

* * * *

Hsinking, Manchukuo.—Las autoridades japonesas, en unión de las del país, están haciendo arreglos para el establecimiento de la Compañía Productora del Film Nacional de Manchukuo, con un capital de 3.000.000 de yuan.

* * * *

Nuevos contratos. Paramount: Charles Bickford, Columbia: Jean Parker.

* * * *

Moscú.—Eisenstein, que ha estado ausente de la pantalla durante mucho tiempo, emprende de nuevo su trabajo. La producción que sostiene su atención esta vez es una película en color: «Bejzan, el aldeano».

* * * *

Praga.—La producción nacional será incrementada gracias a la construcción de nuevos estudios, Host Studios en Hostivar, y Foia Studios en Radlice.

* * * *

París.—La Federación Internacional del Cinema ha publicado estadísticas que demuestran la existencia en Europa de 28.876 salas de cine, provistas de aparato sonoro, y 4.995 sin él, que todavía proyectan películas mudas. Sólo Gran Bretaña y Suecia tienen todas sus salas provistas de sonoro. De los 3.450 cines de España, 1.900 carecen de él.

* * * *

París.—El reciente procedimiento de color para las películas llamadas Ondiacolor, será explotado por M. Haudjian, quien ha formado una compañía con tal propósito.

* * * *

Praga.—Se cree que, según el plan checo, por el cual el gobierno ofrece ayuda a la producción nacional, será obligatoria la proyección de ocho películas del país por cada doce importadas.

* * * *

Hollywood.—Gail Patrick ha anunciado su boda con Robert Cobb, director del Brown Derby.

* * * *

Hollywood.—Mrs. Adelaine Henry Dunne, madre de Irene Dunne, falleció por causa de una hemorragia cerebral el día 17 de diciembre último, en la residencia de la estrella en Holmby Hills.

* * * *

Hollywood.—John Miljan ha completado un drama histórico, «Souls of the Soil», historia de los terribles días de los Dakotas, que ha sido aceptada por un sindicato del Este para su publicación en serie.

* * * *

Boris Morros, jefe del departamento musical de Paramount, producirá un nuevo tipo de drama musical. La historia, provisionalmente titulada «Queen of Spades» (Rey de espadas), está basada en un poema en prosa de Pushkin, el célebre poeta ruso. El argumento fué escrito por Morros y Serge Bertensson. La mayor parte de la música será de Tschaikowsky.

* * * *

Berlín.—Para combatir y competir con las producciones extranjeras, los productores alemanes han decidido gastar más dinero en sus producciones. En 1933, el coste medio de una película larga era de 175.000 dólares. Hoy el coste ha ascendido a 250.000, y será todavía más alto.

* * * *

Berlín.—Se está construyendo la segunda estación alemana de radiotelevisión sobre el Brocken en las montañas Harz. El lugar elegido está a 1.152 metros sobre el nivel del mar. La nueva estación tendrá 52 metros de altura.

Los trabajos de construcción han sido precedidos de dos años de experimentación de las autoridades postales alemanas con un aparato transmisor de televisión móvil. Se espera que la construcción quede terminada en la primavera de este mismo año. Los meses de verano y otoño serán dedicados a la experimentación y se abrirá al servicio público a fin de año.

Los programas para ser radiados serán transmitidos de Berlín por medio de un cable especial.

* * * *

Berlín.—La elevación del costo de las películas coloca a la

industria cinematográfica germana en una posición difícil. Mientras que durante los tres últimos años el coste ha subido en un 70 a un 80 por 100, los ingresos en el interior han sufrido sólo un aumento de un 30 a un 40 por 100, y han sufrido una baja los procedentes del exterior. No ha sido posible cumplir los programas anunciados. Para la temporada 1934-35 fué anunciada la producción de 175 films, pero 60 de ellos no fueron terminados. Similarmente para la 1935-36 se anuncian 155, y de ellos 30 no se realizaron.

* * * *

Cairo.—La General Motors ha montado un nuevo aparato de sonido Photophone portable, para ser utilizado en las especiales condiciones de Egipto. El equipo va montado sobre un camión para recorrer el Norte de África, mostrando films comerciales. Para asegurarse de que puede adaptarse a todas las circunstancias, el equipo incluye dos tipos de convertidores rotatorios, transformadores de potencia especial y un generador con motor de gasolina.

* * * *

Londres.—George King ha contratado a la actriz americana Zasu Pitts para tres producciones, la primera de las cuales, «Wanted», está ahora en curso de producción en Sound City.

* * * *

Melbourne.—Eric John Mercer, considerado por los especialistas como lisiado incurable, y que no había podido andar desde hacía diez años, asombró a todos cuando, después de un drama cinematográfico absorbente en un salón local, se levantó con el resto de la audiencia cuando fué interpretado el «God Save the King».

* * * *

Los productores de Artistas Unidos están planeando hacer unas 30 películas para estrenar durante la temporada 1937-38. De ellas, Samuel Goldwyn producirá ocho; David O. Selznick, ocho; Walter Wanger, seis, y Alexander Korda, de seis a ocho.

* * * *

Nuevos contratos: El director Frank Tuttle y el modisto Travis Banton, con Paramount.

* * * *

Los Angeles.—El conde Andrés de Segurola y María Guittierrez Bidlake, sobrina del primer presidente Jiménez, de Costa Rica, se casaron en diciembre pasado. Se proponían realizar su viaje de novios a Costa Rica.

* * * *

Ciudad de México.—Se ha abierto una exposición por la Escuela Nacional de Cinematografía para enseñar los progresos hechos por el país en su corta carrera en el cine parlante.

* * * *

Tokio.—El Ministro de Negocios Extranjeros ha aprobado un subsidio de 250.000 dólares para hacer una película titulada: «Japón pintoresco», que será producida por el pintor Fouita, en asociación con el productor J. Souzouki.

* * * *

París.—La Gaumont-Franco-Film-Aubert está reorganizándose bajo el control del Gobierno. El Gobierno ha señalado al autor Henri Clerc como administrador de la firma.

* * * *

Londres.—Se hacen gestiones para conseguir una legislación que permita el trabajo de los niños en el cinematógrafo, pues los productores ingleses desean estrellas infantiles.

* * * *

Budapest.—De las 182 películas proyectadas en el país durante los diez primeros meses del año pasado, 85 procedían de EE. UU., 36 de Alemania, 16 de Francia, 14 de Austria, 7 de Inglaterra, 2 de Checoslovaquia, una de Italia y una de Polonia. Las producciones nacionales fueron 18 durante el mismo período.

* * * *

George W. Curtiss, de setenta y un años, quien en 1897 hizo las primeras películas en Kansas City, murió a mediados de diciembre.

* * * *

Londres.—El director parisino Edmond T. Greville se halla aquí dirigiendo «No escape», para Phoenix Films. El reparto está encabezado por Brigitte Horney y Neil Hamilton.

* * * *

Londres.—Annabella ha sido contratada por Robert T. Kaine para trabajar con Conrad Veidt en la producción de New World «Under the Red Robe», con Raymond Massey, Sophie Stewart y Lawrence Grant.

* * * *

Berlín.—Pola Negri ha sido contratada para el primer papel de «Madame Bovary», que realizará Terra.

* * * *

Ciudad del Vaticano.—Dedicada a la elevación moral y artística del cinema, el Vaticano ha publicado el primer número de una revista de cinema, muy ilustrada.

* * * *

Prague.—Después de tres días de discusiones, ha sido tomado un acuerdo entre los representantes de los intereses cinematográficos checos y alemanes, acuerdo que será publicado en cuanto sea aprobado por los respectivos Gobiernos, y que se refiere al intercambio de producciones entre ambos países.

* * * *

I
M
Á
G
E
N
E
S

De izquierda a derecha y de arriba abajo: Gladys Swarthout, Ann Preston, Sylvia Sidney, Frances Dee, Margarite Churchill, Glenda Farrell, Margot Grahame y Lillian Harvey.

