

El Molino  
de Catalunya



Popular film

50  
Cts



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

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

Año XII :: Núm. 550

11 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., Baró, 16, Barcelona; Ferraz, 21, Madrid; Mártires de Jaca, 20, Irún; Dr. Romagosa, 2, Valencia; Camazo, 4, Sevilla.

SERVICIO DE SUSCRIPCIONES: Librería Francesa, Rambla del Centro, 8 y 10, Barcelona.

## FANTASÍAS

# VIAJE A UN PAÍS SIN CINE

PARA conocer el mundo, nada mejor que recorrerlo, con los ojos prestos a cualquier novedad que se presente ante ellos. Así lo pensó, y así lo hizo.

El primer estadio de su viaje debía concluir en un país de cuyo nombre no es absolutamente preciso que me acuerde. Podemos suponer, sin mucho esfuerzo, ya que me faltan datos seguros sobre el particular, que se trataba de un país no mayor que una provincia española de las más pequeñas, ya que su nombre no ha llegado a ser del dominio general.

Se presentó ante los naturales como un enviado por el gobierno español a estudiar la cinematografía de todos los países del mundo. Era suficiente para admirar a aquellos lugareños y no le comprometía a nada, ya que, afortunadamente, y como es natural en un país de tan escasa extensión, la industria cinematográfica era mínima.

No tardaron en acercarse los «magnates» de la industria, que eran unos empresarios pueblerinos, cuya conversación no destacaba precisamente por el conocimiento técnico, artístico, ni comercial de la rama a la que habían dedicado el esfuerzo total o parcial de sus vidas. Entre ellos, sólo uno se le apareció digno de ser «entrevistado», aunque la naturaleza no le hubiera provisto de abundantes dotes intelectuales, ni las pocas que poseyera al nacer hubieran sido muy cultivadas por los pocos maestros y profesores que formaban el claustro docente de la pequeña nación. Gracias a que se hablaba castellano allí, no le fué difícil tratar con ellos, y con éste último en particular.

Las conversaciones sostenidas con el citado sujeto, no fueron muchas ni muy interesantes, pero hemos de tomar de ellas lo más interesante para nosotros, ya que no abundan muchas las cuestiones que podemos tratar al referirnos al cinema de hoy.

Como buen aficionado al séptimo arte, sus primeras palabras fueron para investigar el estado de la cuestión en el país. Tanto más cuanto que se veía obligado a ello por la profesión de su visitante. La primera pregunta, como es natural, y ya habéis supuesto antes de que os lo diga, se refirió al estado de los negocios.

—No van mal del todo, ¿sabe? Claro que sería mejor fueran viento en popa. Que cada película fuera un negocio redondo, pero no es posible aspirar a tanto. Hay películas que no agradan lo suficiente y no viene la gente a verlas.

—¿No hace usted propaganda de las películas? Podría darle algunas ideas para el caso, y conseguiría así mejorar la entrada.

—Pero, ¿sabe?, no se acostumbra aquí eso.

—Entonces, ¿no anuncian las películas que van a proyectar?

—Sí. Decimos: Mañana, en el salón tal se proyectarán esta y la otra película, a tal y tal hora, y tales y cuales precios.

—Muy bien. Pero si añaden que esta película está protagonizada por tal o cual «estrella» de la pantalla, o que tiene tales o cuales elementos notables, si publica, o hace publicar, fotografías de los actores o de las películas, indudablemente lograría que la gente fuera más. Una vez por las películas, otras por los actores, otras veces simplemente porque se les había excitado la curiosidad, indudablemente no faltaría nunca gente en su sala.

—Le diré. Los pocos periódicos que tenemos, y sin que nosotros se lo pidiéramos, publicaron algunas de esas cosas (fotografías y artículos), que les enviaron casas de películas del exterior. Pero la gente empezó a decir que si era una tontería que les quisieran dar artículos como originales, cuando eran de propaganda, que si las fotografías tenían poco interés, pues casi todas se referían a una señora que enseñaba las piernas hasta arriba del todo, o hasta tres o cuatro centímetros menos, total... nada. Se dejó aquella, que no llegó a ser costumbre.

—Cada película, ¿cuántas veces la proyectan?

—Generalmente, el jueves por la tarde, el sábado por la noche, y el domingo por la tarde y por la noche. Pero algunas películas no gustan el jueves, y entonces cambiamos el programa para el sábado siguiente. Si el sábado no gusta la película, no la cambiamos para el domingo. Pero suele ir entonces muy poca gente, sin compensar apenas los gastos de luz y personal.

—¿Cómo es posible esto? ¿Acaso los periódicos hacen críticas adversas?

—Le diré... generalmente tratan suavemente a nuestras películas, pero no dejan de decir lo que hay. Pero esto, ¿sabe?, no tiene importancia, porque, salvo si se trata de películas estrenadas el jueves, no tienen tiempo de decir lo que les parece. Se trata más bien... es pueblo pequeño... la gente se conoce toda... se dicen unos a otros: «¿A dónde irás mañana?»... y los otros contestan: Dicen que está muy bien tal película... O que está muy mal... O que es pasable... Por eso, lo que tenemos que hacer es procurar que nuestros programas sean los mejores posibles y no fiarnos de propagandas que no iban a dar ningún resultado... ¿sabe?

—Y ¿cómo se arregla para saber si una película va a tener éxito o no?

—La costumbre. Voy, veo lo que gusta a la gente. Tal actor. Tales argumentos. Tales maneras de ser las películas. Y poco a poco he ido conociéndolo. Voy, luego, y veo lo que tienen los distribuidores. Voy a casa de Pérez, y éste me dice: «¿Sabes que he recibido una película formidable? Te la enseñaré.» La veo, y me gusta o no. A lo mejor le digo: «No, ésta no, mejor aquella otra que vi el otro día y no pude llevar, porque quería poner primero la otra.» O le digo: «Bueno. Será mejor que me enseñes otras cosas.» Y me las enseña. Luego discutimos el precio. El ya sabe lo que ha de pedir. Y yo lo que he de ofrecer. Y los dos a la par lo que terminará por pagarle.

—¿Cuántos distribuidores hay?

—Dos, que se hacen la competencia y procuran tener el mejor material, el más abundante y variado, y el más barato.

—¿Suelen traer muchas películas cada año?

—Unas doscientas escasas, para repartir entre los cuatro empresarios que somos aquí, y los dos que hay en otros pueblos. A veces repetimos las películas, cuando han gustado y el empresario, por haber tenido que quedarse con la copia, nos la deja muy barata, para amortizar su coste.

—Y ¿cómo seleccionan los empresarios las películas?

—Por los amigos que tienen fuera, ¿sabe? Le dicen lo que les ha gustado en los cines de por allá, y procuran contratarlo... si pueden. Pagan todo lo posible, que no es mucho. A ser posible, se limitan a alquilar la copia por un mes o cosa así.

—Películas españolas, ¿suelen proyectar algunas?

—¿Se hacen películas en España?

—Sí, hombre, sí... ¿sabe?

ALBERTO MAR

MAE WEST es, sin la menor duda, una de las más inteligentes personas de cuantas tienen, o han tenido, alguna relación con el cinematógrafo norteamericano. Nadie como ella puede decir, como el caudillo de la antigüedad: «Llegué, vi y vencí...»

Venció en toda la línea, de una vez, definitivamente, y su triunfo la enriqueció e hizo ganar enormes cantidades a los estudios a que perteneció!

Apenas empezaba a exhibirse su primera película, «Night After Night», en la que hacía un papel secundario, algo así como las damas de carácter de nuestro teatro, el público, ¡todo el público!, se dio cuenta de que veía por primera vez en la pantalla la personalidad que tanto tiempo había estado esperando; una personalidad completamente nueva, distinta en absoluto de todas las demás, muy personal, de un carácter definido y enérgico..., la que no tendría rival... ¡la única!

Inmediatamente la Paramount se apresuró a presentar a la nueva «estrella» en una película escrita por ella misma, «She Done Him Wrong». Al cabo del tiempo el público pudo haberse olvidado de la acción que tenía lugar en esa película, es posible que toda ella hubiese quedado en su recuerdo como una neblina sin forma ni color...; pero hubo una frase que se grabó indeleblemente en la imaginación de todos, la que le decía a Cary Grant cuando tuvo su primer encuentro con él: «Come up and see me sometime...» Que podría traducirse así: «¿A ver cuándo subes a verme!»

Y entonces, como antes, una frase salía de todos los labios: «Come up and see me sometime!»...

Después hizo «I'm no angel», «The belle of the Nineties», «Now I'm a lady» y «Klondike lou», y en cada una de ellas el público aprendió una frase picara que permaneció en la memoria de todos... Una frase y ese movimiento giratorio de caderas que la ha hecho célebre en el mundo entero.

Mae fué durante dos años la actriz que más admiradores tenía y la que más ganancia daba a sus productores. Hoy, sin embargo, parece que Claudette Colbert (según Cecil B. De Mille me dijo personalmente, «la mejor actriz del cine hablado») la ha sobrepasado. Marlene Dietrich, la rubia adorable e inquietante que origina en los hombres no sé qué ansia de pasión loca y atormentadora, corre parejas con Claudette.

La primera vez que hablé con Mae, lo hice en su camerino. Al preguntarle si le gustaban los españoles, me contestó con convicción:

—¡Ya lo creo!

—¿Por qué?—insistí. Y ella, con la mayor naturalidad, como si lo que decía no tuviese importancia, respondió:

—Porque son muy ardientes...

Hablamos de todo y de todos. Y para cada una de mis preguntas tuvo una respuesta inteligente y rápida. Debo confesar que he visto muy pocos hombres tan inteligentes como esta mujer. Durante mi primera entrevista con ella, no se me fué de la memoria el comentario admirativo que la gran escritora española Emilia Pardo Bazán mereció de uno de los más conocidos críticos españoles: «¡Es mucho hombre esta mujer!»

—¿Le gusta Hollywood, Mae?

—¡Claro que me gusta! Tiene que gustarme después de lo bien que me ha ido en él. De momento no hay lugar en la tierra donde me gustaría más estar; pero no pienso permanecer aquí siempre; me gusta mucho viajar y, en cuanto tenga tiempo, quiero hacer un largo viaje por Europa.

—¿Cuánto tiempo piensa usted trabajar en el cine?

—Eso no depende de mí, sino del público: todo el tiempo que él quiera que trabaje... Sin embargo, no crea usted que voy a hacer siempre la misma clase de papeles. En cuanto me dé cuenta de que se cansan de lo que ahora hago, cambiaré radicalmente. Y si un día se cansan de mí... me dedicaré a producir películas en vez de trabajar en ellas. Durante varios años fui mi propia empresaria en el teatro, y creo que podría también serlo en el cine.

—¿Qué piensa usted de la vida nocturna de Hollywood?

—Que, a pesar de todo lo que se ha dicho y escrito, no se diferencia en nada de la de Nueva York o la de cualquiera otra de las grandes ciudades.

Naturalmente, habría resultado insípida una entrevista con Mae West sin preguntarle algo acerca de los hombres. He aquí su opinión:

—El hombre ideal, no existe. Y si existiera..., no me gustaría. Detestaría a un hombre que no tuviese defectos, porque, ¿qué puede hacer una mujer si no tiene absolutamente nada que corregir en el hombre que quiere? Las mujeres son más inteligentes que los hombres... No, no se me subleve, que no me refiero a la inteligencia en general, en sentido abstracto, sino a la sutileza, a ese doble sentido tan femenino que hace que cualquier mujer pueda con facilidad dominar a cualquier hombre... La verdadera inteligencia de la mujer consiste en convencer a los hombres de que son más inteligentes que ella... La que hace eso, ¡puede hacer bailar de coronilla al hombre de más talento!

—¿Por qué no se ha casado usted todavía?

—En primer lugar, porque nunca encontré a un hombre que me gustase para marido. Además, no creo que una mujer casada pueda seguir con éxito una profesión artística... Pero el día que encuentre a un hombre que me haga olvidar mis ambiciones artísticas, renunciaré a todo lo demás, ¡a todo lo que no sea él!

Sonrió maliciosamente y dijo en un tono que no pude apreciar bien si era sincero o burlón:

—Aún no encontré a un hombre que valga la pena de desengañar a tantos otros...

Y con esas palabras que encierran lo más íntimo del sentimiento de Mae, terminé mi primera entrevista con la mujer que, además de hacernos pasar un rato de alegría y buen humor con cada una de sus películas, nos ha dejado una frase que ha de perdurar:

«¡A ver cuándo subes a verme!»...

EUGENIO DE ZÁRRAGA





**GLADYS SWARTHOUT, paseando a caballo por los alrededores de Los Ángeles**

## ROLLOS DE CELULOIDE

«Producción núm. 6»

Los halcones de noticias de Hollywood, y hay de ellos actualmente más de quinientos, obtuvieron el otro día una presa suculenta para sus cuadernos de notas cinemáticas: ¡Se está instalando un equipo de sonido en el estudio de Chaplin!

Y desde ahora el mundo del cinema empezará a hacer cálculos y conjeturas sobre la nueva película que Charles Chaplin se dispone a realizar con Paulette Goddard de estrella, secundada por un elenco de notabilidades.

Todavía sin título—provisionalmente se la conoce por la «Producción núm. 6»—, será esta cinta no sólo la primera que el comediante-productor haga en sonido, sino también la segunda en que él no aparezca.

Chaplin se niega rotundamente a dar información alguna acerca de su próxima producción; hasta ahora sólo se sabe que será un cine drama con Shanghai, Honolulu y otros lugares igualmente exóticos de marco.

Además del equipo de sonido, el estudio de Chaplin contará con un formidable cuerpo de técnicos, las cámaras más modernas y la dirección personal del gran mímico.

En su nueva película, Chaplin indudablemente colocará a Paulette Goddard en la primera fila del estrellato; su última aparición en la pantalla, de damita joven del comediante en «Tiempos modernos», fué acogida con grande aplauso por los críticos, los exhibidores y el público en general en todas partes del globo. Una de las personas más atareadas hoy del estudio es la nueva secretaria de Paulette, y su trabajo consiste únicamente en atender la correspondencia que recibe la joven actriz de su cada día más crecido número de admiradores.

### El hombre ideal

La encantadora Eleanore Whitney decidió recientemente dar a conocer al mundo su tipo ideal de hombre.

Dió el lugar preferente a Johnny Downs, con quien aparece en el film de la Paramount «Clarence».

Antes de llegar a una conclusión definitiva, Eleanore reflexionó largamente, pues deseaba expresar con justeza sus comparaciones.

He aquí el resultado:

Vigor y aspiraciones: las de Gary Cooper.

Buen humor: el de Fred MacMurray.

Educación: la de sir Guy Standing.

Amabilidad: la de Warner Baxter.

Fortuna: la de Robert Cummings (que recientemente heredó más de medio millón).

Figura: la de Larry Grabbe (ex campeón de natación).

Simpatía: la de Randolph Scott.

Atractivos: los de Johnny Downs (que para Eleanore son muchos).

### Los desconocidos de Hollywood

La inmensa fábrica de ilusiones y fantasías que es Hollywood, elaborando a diario kilómetros y más kilómetros de amores y tragedias en bandas interminables de celuloide, tiene otra faceta muy importante y muy poco conocida, sin la cual no existirían estrellas, ni directores de alto calibre, ni aun la propia industria pelicular.

Los siempre alerta agentes de publicidad y los sagaces apoderados de los artistas no pierden una ocasión de informar al

mundo sobre las actividades, tanto en el estudio como en la vida privada, de las grandes estrellas, directores, escritores famosos, ases de la fotografía, y otros artifices que se dedican a la fabricación de los ensueños de la pantalla. Sus nombres son conocidos de todos los amantes del cinema. Sus idas y venidas a menudo aparecen en letras de molde en la primera página de los periódicos.

Las personas que integran ese otro grupo, trabajan calladamente para hacer todo esto posible, lejos de las exigencias de los cronistas cinematográficos por obtener algo nuevo que ofrecer a sus lectores. Estas personas son las que vigilan los estados de cuentas, los gastos, los contratos: todos los detalles pequeños y grandes que entran dentro de los fríos y lógicos cálculos de la parte financiera de toda empresa bien organizada.

Para estas personas, de las que a veces se oye hablar, pero a las cuales rara vez tiene una ocasión de ver, para estas personas no hay aplausos, no hay diluvios de propaganda, no hay premios de academias. Por lo general van a su casa a almorzar, no al Trocadero, el Brown Derby, o algún otro restaurante de fama. Sin ellas, o mejor digamos sin ellos, pues con pocas excepciones todos son hombres, la industria cinematográfica sería un negocio ruinoso, y satisfechos con esta aportación, se contentan en permanecer detrás de los bastidores, contemplando astutamente la industria de dentro para afuera.

En la vanguardia de este pequeño ejército de «voces en las sombras», está Henry Ginsberg, quien, como director gerente de los estudios Selznick International, productores de «El pequeño lord», «El jardín de Alá» y otra película actualmente en rodaje que llevará probablemente el título de «Nace una estrella», es uno de los miembros de este otro grupo dirigente de la cinematografía: un hombre de cuentas. Un hombre de «pesos y centavos», dicen los yanquis. Sus puntos de vista sobre la relación que existe entre la esfera creadora y la esfera comercial da una excelente idea de por qué Hollywood es Hollywood.

—Han terminado para siempre en la industria cinematográfica los tiempos aquellos en que se derrochaba el dinero a granel—declara Ginsberg—. Desde luego, no quiero decir que

los estudios no sigan gastando centenares de miles de dólares en la producción de películas. Lo que deseo recalcar es este hecho: Si antaño se echaba la casa por la ventana sin ton ni son, hoy cada dólar que se gasta es un dólar bien aprovechado.

«Todo ello se reduce a una sencilla fórmula. Se hacen películas para sacar dinero de ellas. Para que reporten beneficios tienen que gustar al público, y para conseguir esto deben poseer antes que nada un valor artístico. El hacer algo bueno siempre ha costado y costará dinero. Los hombres de cuentas de la industria tienen que saber dónde empieza el límite entre los gastos necesarios y los superfluos. Esta es la norma que debe prevalecer al calcular el costo de una película, sin que se salga con los platos rotos por economizar indebidamente o por derrochar innecesariamente.»

### En honor de Charlot

A propósito de Charles Chaplin. Dentro de poco habrá en Londres una calle que lleve su nombre.

La calle en cuestión está situada en una «colonia» de casas nuevas levantada en el recinto en que estaba la escuela a la cual asistieron hace más de 30 años Charles y su hermano Sydney. Muy apropiadamente se la llamará Circo de Chaplin. Y créanlo o no, la colonia lleva el nombre de Ensanche Cuclillo.

El público prefiere los films de amores románticos... según un productor

¿Qué clase de películas prefiere el público?

Si los productores de películas pudieran contestar satisfactoriamente a esta pregunta, los fracasos de taquilla no existirían. Muchos de ellos han tratado de adivinar los gustos del público y han perdido sumas enormes con sus experimentos.

Durante sus veinticinco años como productor de películas, Richard A. Rowland, que recientemente terminó para la Paramount «I'd Give My Life» (Daría mi vida), ha hecho estudios detenidos acerca de los gustos del público cinematográfico. Muy pronto se convenció de que las películas de moralidad dudosa son un mal negocio, no por experiencia propia, pues Rowland se enorgullece de no haber producido una sola película de esta naturaleza, sino observando la reacción del público ante uno de esos films. Entre las notables producciones de Rowland, nuestros lectores recordarán «Los cuatro jinetes del Apocalipsis», y más recientemente «Cavalcade» (Cavalcata).

«Los ingredientes de éxito más seguro en la producción de una película, son los amores románticos—dice Rowland—; siempre que el argumento sea interesante y decente.»

Son muchas las familias que rehusan llevar a sus niños al cine, si la película que se está exhibiendo es de moralidad dudosa; lo cual significa que los cines de barrio se arriesgan a perder cientos de espectadores con una película indecente.

Rowland afirma que los grandes éxitos de taquilla se han registrado con películas serias, de argumentos románticos.

### ¡Pobres actrices!

—Si me dieran a escoger entre todas las más bellas actrices de Hollywood, no tomaría a una sola para ser mi esposa.

El iconoclasta joven que así destroza las esperanzas de más de una docena de encantadoras beldades de la meca del

cinema—desde Greta Garbo a Minnie Mouse—, es Alan Marshall, edad 27 años, alto y bien parecido, un recién llegado del Broadway neoyorquino, que hizo su debut secundando a Marlene Dietrich y Charles Boyer en la cinta en technicolor de Selznick International «El jardín de Alá».

—Yo creo que lo mejor que le puede acontecer a un actor joven es casarse—dice Marshall—; pero ni por un instante soñaría yo en tomar por compañera a una actriz.

«Estoy seguro que detrás de los descalabros maritales de muchas parejas de la pantalla y de las tablas se encuentra la vieja historia de los celos profesionales. El matrimonio entre artistas termina desastrosamente con harta frecuencia. Esto lo sabe todo el mundo.

«No hay ningún actor o actriz que no esté intensamente enorgullecido de sus triunfos profesionales. Impulsado por los celos, aunque éstos no tiendan necesariamente a fomentar la envidia, el actor está siempre al acecho de los triunfos de sus compañeros, y nada más natural que los compare con los propios.

«Esto, en el caso de un matrimonio de artistas, es un elemento perturbador, ya que cuando uno sube a las más vertiginosas alturas, o desciende bajo el nivel de los laureles de antaño, es inevitable que aparezca una odiosa comparación.

«Naturalmente, un amor perfecto puede perdurar aun bajo estas condiciones; no lo niego. ¿Mas por qué correr seniejan-te riesgo?

«La mayor parte de los fracasos matrimoniales de Hollywood parecen consistir en que se coloca la carrera por encima del hogar. Tal vez si se trocara este punto de vista, renacería triunfante el amor, como siempre sucede en los cuentos y en las películas.»

Un disfraz clásico de

## Claudette Colbert

La primera estrella de Paramount



Claudette Colbert, se nos muestra envuelta en las galas de arlequín, en las que su feminidad resalta en todas las gracias de su cuerpo, de suaves y delicadas líneas.



# Los escritores de Hollywood

Si algún bromista se atreviera a lanzar un barril por una de las calles de los estudios de Hollywood a la hora del almuerzo, no hay duda alguna de que derribaría a media docena de escritores famosos. Y si la bromita tenía lugar en el estudio de la Paramount, no sería raro encontrar entre las víctimas a Frederick Lonsdale, Brian Marlow, Sam Hoffenstein or Clifford Odets y escuchar toda clase de improperios contra el bromista que había puesto en peligro la existencia de hombres tan importantes. Los escritores son personas sagradas, aunque no tanto como las estrellas y los directores, porque abundan más. En Hollywood hay unos 1.200, de los cuales sólo 300 trabajan a un tiempo y por períodos que varían entre tres semanas y seis meses.

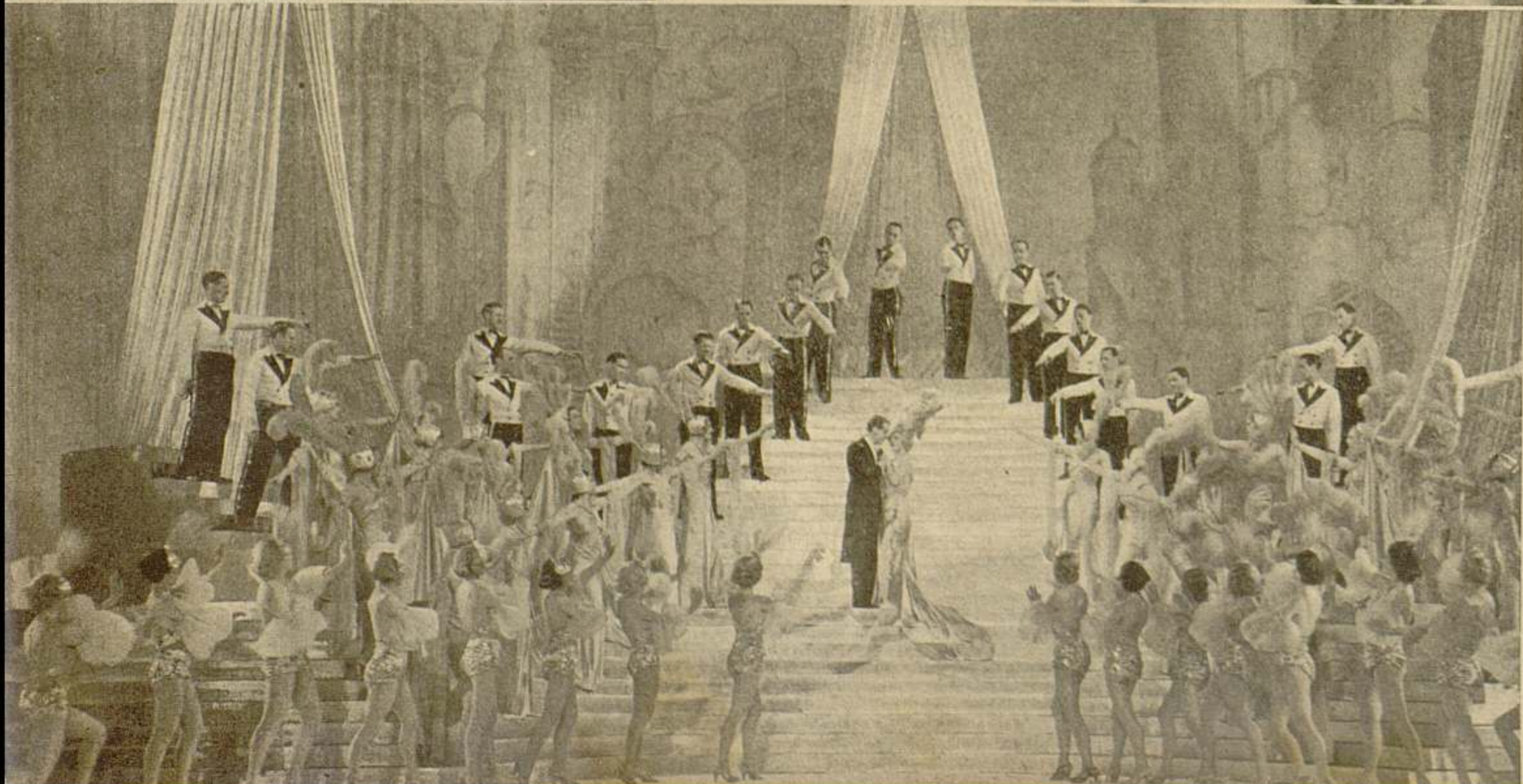
En cuanto un argumento cinematográfico queda terminado, el escritor o, mejor dicho, su "manager", busca otro empleo. Esto explica el hecho de que los escritores se paseen de un estudio a otro en busca de trabajo.

Todos los escritores de Hollywood son personajes fa-

mosos o, por lo menos, así lo aseguran los estudios. Y cuanto más remoto es su procedencia tanto mayor es su fama. Además, el trabajo que se les asigna, generalmente no tiene nada que ver con el que les ha valido su fama. Harold Lamb, historiador famoso por sus relatos de las cruzadas, está escribiendo el diálogo para la producción de Cecil B. DeMille "El llanero" (The Plainsman). Clifford Odets, que especializa en dramas de sociedad, escribió el melodrama chino "El general murió al amanecer", reciente película de Gary Cooper. Y así sucesivamente.

Cada escritor tiene su propia oficina. Una habitación de dimensiones regulares con su escritorio, su ventilador, tres sillas, un cenicero, un teléfono, un cuaderno de papel y diez lápices bien afilados. A las nueve de la mañana entra en el cómodo recinto, pone el ventilador en marcha, enciende un cigarro y se dispone a escribir. Escoge un personaje como Catalina de Rusia, sobre quien cada persona tiene sus opiniones y una más o menos no cambiará el resultado. Lo esencial es que no se parezca demasiado al

"ACUSADA", film inglés, por Dolores del Río y Douglas Fairbanks (hijo)



personaje tal como lo describen los historiadores. Pero tiene que ser bonita, poseer un corazón de oro y mudarse veinte veces de traje. Cuantas más veces se cambie de traje más contentos estarán los admiradores de la estrella que represente el papel.

Naturalmente, se impone estudiar algunas páginas de historia. El escritor telefona al departamento de investigación, y al poco tiempo recibe un centenar de libros, con las respectivas páginas debidamente marcadas. Después de comprobar las diversas fechas, el escritor solicita la ayuda de una secretaria, que se presenta en su oficina, y con gran habilidad traslada a un cuaderno todas las ideas del escritor respecto a Catalina de Rusia, incluyendo el argumento del film y su diálogo.

Las secretarías de los estudios son verdaderas enciclopedias del arte cinematográfico. Han hecho su aprendizaje en los diversos departamentos del estudio y conocen a fondo la técnica de la pantalla con los ángulos fotográficos, las pausas, las entradas y salidas, y el beso final, con acompañamiento de orquesta.

La vida de los escritores en Hollywood sería imposible sin estas activas e inteligentes secretarías. Recuerdo que no hace mucho, un ciudadano danés logró que le representaran una comedia en uno de los teatros de Copenhague, y algún tiempo después apareció en Hollywood con la reputación de ser un nuevo Shakespeare. Sin embargo, fué relegado al olvido poco después de su llegada, hasta que al cabo de un año, uno de los gerentes del estudio, se acordó de que andaba por allá y le ordenó que escribiera una película de caballistas. El escritor, que no había visto un "cow-boy" en su vida y se estremecía cada vez que oía un tiro, resolvió el problema escribiendo un argumento a base de una obra de Ibsen. La secretaria escribió el guión añadiendo unos cuantos indios, un linchamiento y una fuga a caballo. El éxito del film fué fenomenal; pero el danés estaba tan trastornado, que se escapó del estudio y no paró hasta llegar a Copenhague.

Cuando más absorto está el escritor en su trabajo, suena el teléfono, y una voz le anuncia que el productor desea verle. La entrevista se limita a unas cuantas del productor, que el escritor contesta lo más vagamente posible.

El edificio que alberga a los escritores es más ruidoso que una cantera. Además del repiqueteo de cien máquinas de escribir, resuenan en los corredores las voces de una multitud de personas. Uno de los escritores se ha atascado en la mitad de un argumento, y dos actores amigos suyos le ayudan a decidir el punto, representando la escena ante sus ojos.

Pero los escritores se preocupan demasiado, porque los guiones cinematográficos pasan por innumerables manos antes de que la obra de arte se considere terminada. La notable película "Tres lanceros de Bengala" (The Lives of a Bengal Lancer), fué revisada treinta y cuatro veces. Los productores están convencidos de que cuantas más personas intervienen en la preparación del argumento, menos probabilidades hay de que la película fracase. En realidad, lo esencial en una película es el argumento, que las cámaras y los gestos de los actores se encargan de trasladar a la pantalla.

Casi todos los guiones están hechos a medida para una estrella determinada, lo cual obliga al escritor a examinar sus películas anteriores para familiarizarse con su estilo, sus gestos y su manera de hablar. Los estudios de Hollywood guardan en sus archivos millares de argumentos interesantes, que no han podido trasladar a la pantalla porque no se adaptan a las facultades de las estrellas que componen su elenco.

Cuando el escritor ha terminado su guión sobre la vida de Catalina de Rusia, es posible que haya pasado la oportunidad o que haya aparecido en las pantallas de los teatros un film extranjero con idéntico asunto, en cuyo caso se le cambia el nombre, se introducen ciertas modificaciones en la parte esencial, y queda convertida en las aventuras de una princesa persa o en el idilio de una joven amazona con el apuesto ingeniero. Pero el argumento sigue siendo más o menos el mismo.

Mas a pesar de todo, Hollywood sigue asegurándose la colaboración de excelentes escritores y obteniendo, las más de las veces, brillantes resultados.

EDWARD SCHELLHORN

## La última película de Cecil B. De Mille

"EL LLANERO" es una de las mejores películas que ha hecho Cecil B. De Mille. Es como una tregua, un descanso en la serie de películas espectaculares del gran director. Esta vez, con un acierto sin límites, el mago del cinema ha centralizado la acción de su obra en dos figuras principales: Buffalo Bill Cody y Wild Bill Hickok.

Dudo de que haya una sola persona medianamente familiarizada con la historia de Norteamérica, a la que no resulte familiar la personalidad de Buffalo Bill; se han es-



## Para ser artista de cine hay que aprender a serlo

¿El artista cinematográfico es verdaderamente un hombre de oficio?

Si uno analiza las necesidades a las que debe amoldarse y el papel social ideal que debe de llenar: sí. Pero si se pasa de la teoría a la práctica o realidad: no. Un artista, hombre o mujer, debe teóricamente poseer el minimum de conocimientos y aptitudes. Para hacer cinematógrafo y adaptarse a ese cambio incesante de caras y de almas, es indispensable tener condiciones personales, como, por ejemplo: sensibilidad, ser algo psicólogo y observador y tener capacidad física (deportes, baile, canto). Poseyendo esto, no está solucionado nada aún.

La suerte actúa en todo el mundo y en todas las profesiones. En materia de artistas es doble el significado de interrogación que se nos presenta, porque depende de millares de personas desconocidas: el público.

Hay muchos artistas buenísimos, que debieran haber surgido, que se destacaron ya desde sus primeras actuaciones y, sin embargo, no satisficieron al público; en cambio, otra artista que baila con gracia y se ríe con simpatía llega a convertirse en poco tiempo en el ídolo del público. Ejemplos los tenemos en Ginger Roger o en Joan Blondell, exuberantes en moderna belleza y picardía, pero carentes de toda fibra sensible. El actor depende de un monstruo inconstante y feroz: la multitud.

Uno de los encargados de seleccionar los artistas nos dice: "Gustan o no gustan". Las casas productoras poseen muchísimos artistas; sin embargo, es el público quien se encarga de seleccionarlos, sin que nosotros pongamos nada de nuestra parte.

En estas condiciones, ¿qué es lo que representa para un aspirante a actor la escuela del cinematógrafo?

Un medio de adquirir conocimientos. Pero una minoría de posibilidades prácticas para surgir.

Existen en París numerosas escuelas de cinematógrafo. En Norteamérica e Inglaterra ciertas firmas importantes poseen su organización propia, verdaderos elaboradores de artistas. La Gaumont British selecciona para educarlas media docena de chicas; la Universal y Paramount siguen idéntico modo, y la Metro elige figuras individuales que, como ejemplo, a Ana Sten, prepara y educa, formándolas para su debut en la pantalla; a veces, desgraciadamente, con el fracaso como premio a tales desvelos. En Francia el control oficial es más restringido.

Generalmente, y con razón algunas veces, se desconfiaba de todas esas escuelas denominadas cinematográficas, dirigidas por elementos desaprensivos que explotan la cre-

dulidad de muchos jóvenes o malgastan la sensibilidad artística de otros. Unicamente la Escuela Cinematográfica de París, con varios años de existencia, manteniendo relaciones con los países extranjeros, con el concurso de prestigiosos profesores como Leroux, de la Comedia Francesa, el excelente actor Mihalesco, etc., tiene una verdadera responsabilidad, en la preparación de artistas.

He aquí el programa de los cursos artísticos:

Lunes, de 2 a 4 p. m.: danzas mundanas; de 4 a 7: escenografía.

Martes, de 3 a 4'30 p. m.: cultura física; de 5 a 7: dicción.

Miércoles, de 2'30 a 4: danzas de teatro y music-hall; de 4 a 7: "mise en scène".

Jueves, de 2 a 4: maquillaje; de 4 a 7: canto.

Viernes, de 3 a 4: cultura física; de 5 a 6: dicción.

Estos cursos cuestan 100 francos semanales o 1.000 francos por tres meses.

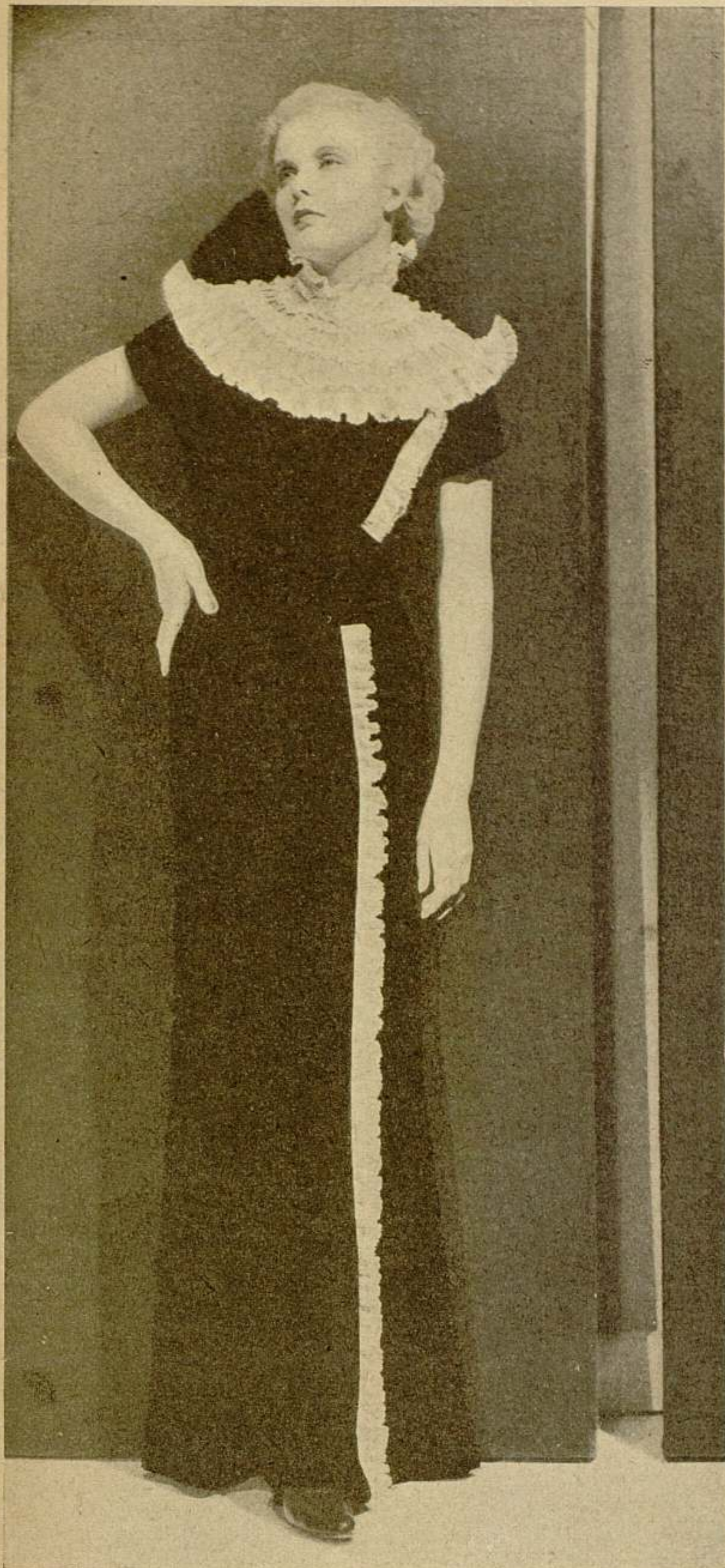
Existen también los cursos técnicos para los escenógrafos, adaptadores, asistentes, fotógrafos, etc. Muchos de estos cursos son dados por correspondencia, no teniendo por esta causa gran preponderancia artística. Sin embargo, la Escuela Cinematográfica de París usa métodos eficaces y cada día está más concurrida. Muchas de sus alumnas han logrado triunfar. Germaine Roger es una de ellas, el director de la Academia la inició en la escena y hoy está considerada como una de las mejores actrices jóvenes de Francia. Esto es, en resumen, una de las escuelas cinematográficas más importantes del mundo. Rusia posee también una grandiosa Universidad del cinema y existen también, aunque de menos importancia, en Alemania e Italia.

ODILE D. CAMBIER

## Un consejo para la belleza

—El detalle más importante en el arte del maquillaje —dice Claudette Colbert— es la selección del *tono* de los polvos y del carmín.

Para seleccionar los polvos tómese una pequeña cantidad entre los dedos y aplíquese en una parte de la cara. El tono que más se acerque al color de la piel es el más indicado, aunque a veces conviene emplear un matiz ligeramente más oscuro. El carmín se selecciona del tono que más se parezca al de la mejilla cuando se la pellizca. Así se evitan los tonos falsos que dan a la cara un aspecto de muñeca recién salida de la fábrica.



JEAN MUIR, de Warner Bros.

crito más libros y folletos acerca de él, se ha relatado más y se ha exagerado mucho más... de lo que se necesitaría para llenar los estantes de una crecida biblioteca. Pero, ¿cuántos de los lectores recuerdan haber leído una historia, una novela o un artículo, en que se haya exaltado la personalidad de Bill Hickok?

Y, sin embargo, Hickok fué uno de los soldados aventureros que más hicieron por el engrandecimiento de este país y por la derrota de los enemigos de la civilización y de la moral.

A mi entender, éste ha sido el mayor acierto de De Mille: el de presentar con preponderancia la figura de Hickok. Tan acertado es, como lo fué la presentación de la figura de Judas en «Los diez mandamientos».

El libro de «El llanero» ha sido escrito por tres de los mejores escenaristas de los Estados Unidos: Waldemar Young, Harold Lamb y Lynn Riggs. Por eso la historia resulta de una belleza indescriptible.

Gary Cooper, en su papel de Wild Bill Hickok, y Jean Arthur, en el de Calamity Jane, ofrecen actuaciones sobresalientes. Cooper añade con esta película un triunfo más a los que últimamente consiguió. Desde «The Wedding Night», que dirigió King Vidor, hasta «El llanero», no ha trabajado Gary en una sola película en la que no se haya hecho notar como un actor sobresaliente. Jean Arthur ha encarnado tan perfectamente a la muchacha de la historia, que el mismo Gary no ha conseguido hacerle sombra.

«El llanero» es una película de acción, en la que abundan las escenas de profunda psicología. Desde que empieza hasta que termina, no decae la acción un solo momento, y el público sólo experimenta una decepción: la de que termine.

Estoy seguro de que «El llanero» es una de las pocas películas, de entre las hechas en los últimos meses, que ha de perdurar. Los que la vean la recordarán... como recuerdan «Los diez mandamientos» y «El signo de la cruz».

EUGENIO DE ZÁRRAGA

Hollywood, enero de 1937.

## ACTRICES DE PARAMOUNT • Joan Bennet.





# La música esencia del film



## LAURENCE OLIVER

Un galán que destaca actualmente en el firmamento de Hollywood, por sus propios méritos, que nadie sube por los de otro. Todavía, y a pesar de llevar varios años trabajando en el cine, no es tan conocido como algunos que están en todas las bocas, pero ya les anda a los alcances, porque su ascensión no es ni ha sido repentina, pero es segura. Hacia la meta. Hacia el triunfo que todos buscan en Cinelandia. Triunfo que no todos consiguen, porque no tienen las cualidades precisas, o no ponen los medios conducentes a ello. Laurence Oliver cumple ambas condiciones, y todos vamos sabiendo de sus actuaciones de actor de gran calidad.

El film musical propiamente dicho existe y está constituido por los inimitables diseños animados de Walter Disney, en los que la música, concebida al mismo tiempo que la acción, determina, de modo preciso, como en los bailes rusos, los movimientos y gestos expresivos de los personajes.

En esta misma dirección se han hecho tentativas de films musicales, entre los que es notable el de Walter Ruttmann, titulado «In der Nacht» (En la noche), inspirado en la pieza del mismo nombre de Schumann, en el que con sabio montaje de escenas naturales (aguas, hojas agitadas por el viento y nieblas), se hacen visibles las más leves inflexiones musicales. Y prescindiendo de los ensayos hechos por Fischinger—que con líneas blancas sobre fondo negro, ha intentado hacer visible el ritmo abstracto de la música—, se ha dicho que se podrían crear sobre breves trozos de ritmo uniforme, como podrían ser los «Preludios» o los «Estudios» de Chopin, con elementos naturales de las visiones fantasmagóricas. Pero todas estas no son más que expresiones excepcionales. Queremos, más bien, considerar el empleo de la música en el film normal, en el que creemos debe constituir, no el elemento accesorio o decorativo, como sucede casi siempre, sino esencial, en el sentido de que la música debe ser llamada a resolver los problemas fundamentales, técnicos y estéticos, de la representación cinematográfica.

Mientras en el film mudo la música constituía el acompañamiento normal y continuo de la proyección, la posibilidad de registrar los sonidos con sistemas fotoeléctricos ha determinado el advenimiento del film hablado «ciento por ciento», con el que el cinema, que se había emancipado del teatro y que incluso había llegado a ser el «antiteatro», volvía a ser un teatro filmado.

En verdad, se ha sentido en seguida la necesidad o al menos la oportunidad de la música, para romper la monotonía del hablado, y desde los primeros films sonoros se ha intentado realizar la acción sobre una canción o sobre un efecto dramático o patético, determinado por la misma canción. Esta es la fórmula convencional, que en la práctica perma-

## Shaw, Lewis y Goldwyn

GEORGE BERNARD SHAW, el escritor británico de las palabras vítrílicas y torbellino incalmable de la literatura, ve en los argumentistas de Hollywood sólo una partida de lacayos.

Este singular criterio fué puesto de relieve el otro día al convenir Samuel Goldwyn que estaba en tratos con Shaw para llevar a la pantalla varias de sus obras.

—Siempre que he confiado una obra a los productores de películas, éstos se la han dado a adaptar a un lacayo literario—escribió Shaw al celebrado productor—. Y cuando el lacayo cree necesario añadir algún diálogo, jamás se le ocurre pedírmelo a mí. Con la audacia de un ignorante, hace remiendos aquí y allá con ideas y palabras de su cosecha, sin preocuparse en si deja malparado o no mi inglés clásico, y lo que es peor, sin apercibirse de que haya un abismo entre su lenguaje y el mío.

—No tengo deseo de entablar ninguna polémica con mister Shaw—dice Goldwyn—. Sin embargo, no estoy de acuerdo con él en que todos los escritores de Hollywood son como él supone. Reconozco que algunos de ellos merecen la diatriba que les lanza mister Shaw. En general, no obstante, puedo asegurar que una gran parte de los autores más famosos están satisfechos con las adaptaciones cinematográficas que se han hecho de sus obras.

«Por ejemplo—sigue informándonos el productor—, estoy muy orgulloso de una carta que acabo de recibir de Sinclair Lewis, el primer novelista norteamericano en recibir el premio Nobel, después de haber visto mi producción de su obra «Fuego otoñal».

Lewis, tan vítrílico en sus opiniones como Shaw cuando algo no le satisface, escribió a Goldwyn en estos términos acerca de la película «Fuego otoñal»:

«Siempre me ha parecido imposible que pudiera hacerse una mejor adaptación teatral de «Fuego otoñal» que la que hizo Sidney Howard. Y ahora no creo posible tampoco que nadie fuese capaz de llevarla a la pantalla con el realismo y justeza con que usted lo ha hecho.»

—La obligación del productor consiste precisamente en esto, en contentar a todos los autores de igual manera como Sinclair Lewis—recalcó Goldwyn—. Lewis quedó también muy satisfecho de la versión cinemática que yo hice de su novela «Médico y amante».

«Hollywood sólo puede esperar atraer a la pantalla escritores como Shaw, haciendo debida justicia a sus obras y dándoles la seguridad de que al ser vertidas al celuloide, recibirán una interpretación adecuada.

«Por ejemplo, al regresar yo a Hollywood después de una ausencia de varias semanas, no me gustó la manera cómo se había filmado la famosa novela de Edna Ferber «Hijo y ri-

val»; la adaptación cinemática no presentaba a los personajes de la obra con la firmeza y nitidez que les había dado su autora.

«Fué por esto que cambié de directores, retirando de la película a Howard Hawks para dar su dirección a William Wyler, quien terminó de filmarla. Volvimos a poner en ella lo que se le había quitado: la esencia y los rasgos característicos de Edna Ferber. No podía hacer menos por la autora: ella había creado originalmente la obra. El trabajar otras cinco semanas en la producción, costó dinero, desde luego; pero el resultado final recompensó largamente nuestros esfuerzos.»

Goldwyn opina que siempre que sea posible, los autores de la obra original deberían ir a Hollywood para familiarizarse con las adaptaciones cinemáticas, y así poder ellos mismos adaptar sus obras para la pantalla. Recientemente pudo ver realizado este deseo en el caso de Lillian Hellman, quien transformó su obra teatral «The Children's Hour» en el romántico cine drama titulado «Infamia», protagonizado por Merle Oberon, Miriam Hopkins y Joel McCrea.

R. L.

## «CASADA POR AZAR»



Dos instantáneas de esta gran producción ya estrenada, pero que constituye uno de los aciertos de la temporada Paramount. El film está interpretado por Carol Lombard, que aparece en la fotografía de la parte superior en toda su belleza, y por Clark Gable, con el que se nos muestra esta gentil estrella en una de las apasionadas escenas de la película.







## “¿Recuerdas lo de anoche?”

un estreno de la  
**UNIVERSAL**  
en el  
**MARYLAND**

intérpretes:  
**Edward Arnold,**  
**Constance Cummings,**  
**Sally Eilers**  
**y Robert Young**

nece inalterable, prescindiendo de algunos films realizados sobre música de un determinado autor, como el demasiado afortunado «Vuelan mis canciones». Pero en estos films, la música ha tenido una función secundaria y decorativa, por su uso convencional, para atenuar lo que es el defecto esencial del film sonoro: la antinomia entre las escenas habladas y las mudas que por una vez han reconquistado importancia, antinomia determinada por el diferente ritmo que rige las dos expresiones.

El cinema mudo es, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones, en el que la duración de la acción es sensiblemente más sensible que en la realidad. El cinema hablado tiene las tres dimensiones del mundo real, porque las escenas tienen una duración normal. Análoga discordancia se produce en el teatro musical, entre los trozos recitados y el canto, el cual determina una pausa en la acción. Y ésta es la razón por la que la obra musical se ha revelado en general poco apta para ser traducida sobre la pantalla, donde se intensifica la discordancia entre las escenas mudas y las habladas que retardan la acción.

Esta discordancia es debida, en el film normal, a dos hechos: lo prolijo del diálogo y el silencio hermético de las escenas mudas. Nunca se ha exagerado tanto en el teatro como en el film hablado; en la vida no se hacen largos discursos, sino que se hacen compases de silencio que son iluminados por gestos y que casi siempre son contestados también por gestos. Y el silencio absoluto no existe más que excepcionalmente, porque todo ambiente está caracterizado por una particular atmósfera sonora. Ahora bien, la música no sólo puede atenuar la discordancia entre los dos géneros de escenas, y constituir la atmósfera sonora de las escenas mudas, mejor que los rumores realísticos, ridículos e inverosímiles, sino que puede airear el diálogo, haciéndolo elástico y pleno de pausas sugestivas. Puede, por otra parte, integrar la acción con frases temáticas, cumpliendo la función que Wagner le destinaba en el drama musical: expresar el drama invisible que se desarrolla en el alma de los personajes. Porque mejor que en el teatro es posible realizar en el cinema una función entre los elementos visibles y los musicales.

No faltan aquí y allá en algún film, «Amame esta noche», de Lubitsch, «Viva la libertad», de René Clair, o «El Congreso se divierte», momentos en los que este ideal aparece realizado. Pero pocas escenas como el principio del acto tercero de los «Maestros Cantores» pueden dar una idea de lo que podría ser el empleo de la música en el film. Es la mañana que sigue a la noche de San Juan. Hans Sachs, en su tienda, está meditando sobre lo que ha sucedido la tarde anterior: la extraña proposición de Eva, su intento de fuga, la serenata de Berckmenses y el pandemonio sucesivo. El medita y nosotros sentimos sus pensamientos a través de la música, nosotros mismos revivimos los acontecimientos de la tarde y nosotros mismos no escuchamos la conversación de David que le habla. Finalmente, Sachs se despierta y, cuando David se ha marchado, todo aquello que se había agitado en su cabeza toma forma concreta y se precisa en la palabra, o sea en el canto.

Para que suceda algo semejante sobre la pantalla, es necesario que se piense musicalmente el film y que resulte de una colaboración íntima entre el director y el músico, pero el músico en el film ha de quedar subordinado al director del film, de la misma manera que en la ópera el libretista está subordinado al músico. Pero para definir mejor estas relaciones, hay que hacer observaciones fundamentales acerca de la unión de la música con la acción cinematográfica.

Antes de nada, es necesario observar que, mientras en el drama musical la música se sigue escena por escena, detalle a detalle, en el film, la sucesión rápida de las escenas no le permite hacer otro tanto. Una música uniforme debe acompañar, por lo tanto, a todo un grupo de escenas diferentes, cuando éstas puedan ser, por así decirlo, reducidas a un común dominador, o para expresarse con una imagen más precisa, a un motivo dominante.

El sincronismo entre la música y la visión, no debe ser siempre, como en la danza, esencialmente rítmico, sino psi-

cológico, como, por otra parte, sucede también en el teatro.

Las escenas movidas pueden por eso tener una música uniforme, y las escenas estáticas una música adecuada a las mismas. Esto es lo que algunos llaman contrapunto rítmico. Pero el fenómeno más importante que hay que hacer notar, es el sincronismo normal entre la música, o más precisamente la visión, y la audición.

El fenómeno ha sido tratado con su acostumbrada lucidez por Federico Nietzsche en un estudio poco conocido sobre la poesía y la música. Y hace diez y ocho años, antes del advenimiento del sonoro, habíamos dicho: «Cuando se escucha la música, la visión pasa a segunda línea, y cuando los centros visuales son excitados en sumo grado, como sucede durante la proyección cinematográfica, el elemento visible absorbe, inevitablemente, la atención del espectador.» Esto sucede normalmente y automáticamente en el teatro. En las escenas de carácter decorativo, observamos y seguimos la acción; en las de carácter lírico, escuchamos al cantante. El cual no comete un delito estético si va hacia el foro volviendo la espalda al público, que casi no le observa y escucha sencillamente su voz. Incluso en la danza, donde parece que visión y audición están más estrechamente unidas, sucede que alternativamente se dé más importancia a detalles plásticos, o que la misma visión de la persona se convierta ante nuestros ojos en una niebla, si escuchamos la música. (Véase S. A. Luciani, «El antiteatro, el cinema como arte».)

Ahora bien, éste es el principio, más que estético, fisiológico, que se puede observar cuando las visiones cinematográficas son acompañadas por la música, visiones que por el predominio de la vista sobre el oído y por especiales condiciones de ambiente (la obscuridad de la sala), son predominantes en el público. En otras palabras, se trata de hacer pasar al primer plano la visión o la música. Porque sólo así puede haber integración y no interferencia entre los dos elementos. El problema del escenario, como el del montaje del film, es el de hacer pasar al primer plano la visión o la música. Y este problema se relaciona con el más radical de hacer *ver u oír*; alternativa necesaria ésta para conservar en la representación cinematográfica aquel elemento de sugestión que se encuentra en la raíz de toda expresión artística.

Pero este pasar al primer plano de la visión o de la música, no depende solamente del género o de la intensidad dinámica de la música, cosa a la que no se da suficiente importancia, y que constituye una verdadera y propia perspectiva sonora, sino del volumen de su impresión y de la proyección, que no debe ser, como sucede con demasiada frecuencia, arbitrariamente amplificado, con efectos desastrosos. La amplificación es tan monstruosa, como el excesivo engrandecimiento de una fotografía.

Además de esta perspectiva física, por la que la música debe animar la escena sin sobreponerse, hay otra, por así decir, metafísica, por la cual la música asume un aspecto casi inmaterial. Así, por ejemplo, Beaumarchais, en los «Jeux d'entre acte» de su «Eugenie», en el que la acción continúa muda entre una escena y otra, hacía que la acción que se desarrollaba fuese acompañada por notas, de una música «ligera y lejana», para dar, al mismo tiempo, la sensación de las notas y del silencio. Por otra parte, acercando al micrófono un instrumento, se pueden obtener también en el pianísimo «primeros planos» sonoros. Tal efecto, por citar un ejemplo clásico, producen las palabras «dormir» y «yo no estoy completamente cansado» repetidas en la composición para radio de Weil y Hindemith, titulada «El vuelo de Lindberg».

Como se ve, no sólo la fonogenia de los medios de expresión es cosa tan importante como la fotogenia de los elementos visibles, sino que muchos efectos no se pueden obtener directamente, sino sólo por post-sincronización o sobreimpresión (mixage), y de cualquier modo que sea, pueden ser sugeridos por la práctica teatral.

De otro lado, lo que importa considerar en la música para cinema, no es tanto la cualidad de los timbres y del rendimiento acústico (todas las experiencias hechas se pueden resumir con decir que, dada la amplitud limitada del cam-

po sonoro de la película, ha de evitarse los fortísimos y los pianísimos, así como los sonidos demasiado agudos o demasiado graves, lo que se consigue sin hacer salir a la música de los límites del arte clásico), cuanto el género de música más idóneo para ser asociado a la visión cinematográfica. Esta música no debe ser ni polifónica, ni sinfónica, sino lineal, constituida por temas y ritmos incisivos y característicos. Esto porque la polifonía es un arte que parece estático, frente al dinamismo de la proyección cinematográfica. Y la música sinfónica, está constituida por conjuntos instrumentales que no dan resultado satisfactorio en la reproducción fotoeléctrica. Los timbres puros de ciertos instrumentos, tienen, por el contrario, la virtud de resaltar como esmaltes en la trama musical y de hacer llamar la atención del oyente, que normalmente está absorbida en la visión. En los momentos en que la visión debe pasar al primer plano, son suficientes armonías, que no tengan otra función que la de establecer una atmósfera sugestiva.

Son estos problemas los que han de ser resueltos uno por uno. Pero un principio muy importante que hay que observar, es la *duración* de la música, teniendo en cuenta que la música, normalmente, es bastante más lenta que la visión, en lograr un determinado estado de ánimo. Esta antinomia entre la visión y la música, aumenta en el film, por el hecho observado de que la visión cinematográfica es notablemente más rápida que la realidad, y, mientras en el teatro la música puede ser medida por minutos, en el cinema ha de medirse por segundos. De ahí la discordancia continua entre el director y el músico. Con frecuencia el director encuentra que hay demasiada música y corta sin preocuparse de las protestas del colaborador. Ahora bien, la mayor parte de las veces, el director tiene razón. Porque no hay que olvidar lo que antes hemos dicho: que en el film el músico está subordinado al director, del mismo modo que en la ópera el libretista está subordinado al músico.

Pero la discordancia no es completamente insoluble. Porque no es imposible que se puedan escribir obras maestras que sólo duren unos pocos segundos. Los «Preludios» de Chopin y muchas piezas de Schumann, demuestran claramente lo contrario. Los límites de cualquier clase nunca son dañosos para las expresiones artísticas. El cinema, por lo tanto, lejos de perjudicar a la música, puede, por el contrario, determinar un nuevo género que, por el vigor plástico, la intensidad expresiva o el sentido colorístico, pueda fundirse con la expresión o emerger sobre ella. Y creemos que se puede hablar de una música de cinema, sin ningún sentido despreciativo, como se habla de música de teatro o de concierto.

El uso normal de la música en el film no quiere decir que se deban eliminar totalmente las escenas puramente habladas, que también existen en el teatro musical. La música debe constituir, por ahora, tan sólo el tejido conjuntivo del film. El cual sólo bajo esta condición puede volver a ser lo que era en el tiempo del cinema mudo: un organismo dirigido por un ritmo riguroso, no una sucesión amorfa de diálogos y de rumores; y, como toda obra de arte, ha de ser la transfiguración y no la reproducción de la realidad.

Para que esto suceda, es necesario, decíamos, una íntima colaboración entre el director y el músico. El director acostumbra a construir por su propia cuenta el film, y al músico no le queda más que hacer que colorear un diseño ya completo. Hemos visto directores que cortan, sin razón aparente, trozos de música compuestos para escenas de su film. La verdadera razón era, en el fondo, que las escenas musicales ya terminadas hacían el efecto de ser heterogéneas. Los músicos, por otra parte, consideran al cinema como una cosa inferior, obstinándose en perder tiempo y cansándose inútilmente en galvanizar un género decrepito, cual es el teatro musical. No consideran que sobre la pantalla se pueden obtener efectos infinitamente más delicados que sobre el teatro. Los pocos músicos que han realizado algo notable, desde G. Auric a Kurt Weill y a W. Heymann, el autor de «El Congreso se divierte», son músicos que se han acercado al cinema con amor, es decir, con verdadera devoción.

El porvenir, estoy seguro de ello, será del cine sonoro, que de ahora en adelante abrazará y sustituirá ambas formas de espectáculo, el teatro hablado y el teatro musical, en una forma compleja y superior.

S. A. LUCIANI

BIOGRAFÍAS  
CORTAS

## MARGOT GRAHAME

**M**ARGOT GRAHAME, bellísima protagonista de «El asesino invisible», nació en Canterbury, población inglesa del Condado de Kent. Sus padres, gente de teatro, que vivían la existencia nómada de la bohemia artística, tuvieron que salir poco tiempo después de haber nacido Margot con rumbo al Africa del Sur.

La educación de esta bellísima rubia de ojos verdes, se llevó a cabo en la Ciudad del Cabo, en Africa. Al terminar sus estudios en el Laddies College, salió para Londres, acompañada de sus padres, con el objeto de realizar sus ambiciones teatrales.

En Londres, le costó bien poco adquirir un gran prestigio en las tablas; contrayendo matrimonio al mes de encontrarse allí con el actor Francis Lister, a quien acompañó a Hollywood cuando él fué contratado por una empresa cinematográfica.

Todos los productores hollywoodenses se aprestaron a conseguir los servicios de la encantadora Margot para sus respectivos estudios; pero ella rechazó cuantas ofertas se le hicieron en este sentido, ya que, según ella, había llegado a Hollywood únicamente en plan de espectadora. No obstante estos propósitos, el día que John Ford le dió a leer el argumento de «El delator», comprendió Margot que había encontrado una magnífica oportunidad para probar sus talentos en el cinematógrafo y accedió a desempeñar el principal papel femenino en dicha película, lo que le valió un gran triunfo. Más tarde, ha actuado en «Por una dama y el honor» y «El asesino invisible», siguiendo bajo contrato con la Rko-Radio.



# IMÁGENES



Hoy desfilan por nuestras páginas, imágenes del ayer del film. Un ayer muy próximo, cuyos ecos no se han apagado todavía. Mientras tanto, esperamos las novedades que pronto la cámara del mundo lanzará a nuestras pantallas. En este silencio un poco mortuorio, reviven Dolores del Río y Ricardo Cortez, astros consagrados los dos, en una escena de "Wonder Bar", el bar maravilloso, como el cine es estampa maravillosa; Ginger Rogers y Fred Astaire, la cuasi inseparable pareja de bailarinas, en uno de sus éxitos; Carole Lombard, figura estilizada y modernista, nos muestra su rostro; Mary Carlisle, la jovencita que ya ha conseguido algunos triunfos en su carrera; mientras que Joan Carmen, principia ahora, caminando en dirección a la gloria que la espera. Imágenes de hace un mes, de hace medio año, uno, dos... Imágenes de un ayer, no muy claro como ayer, transparente como recuerdo.





# Informaciones

Lima, Perú. — Las películas producidas en América latina y en Europa, están ganando prestigio en el país, a expensas de los films yanquis. El año antepasado, los films estadounidenses subían al 90 por 100 de los exhibidos en el Perú; una proporción que ha disminuído el año pasado a un 80 por 100, aproximadamente. La declinación de la popularidad de las producciones norteamericanas, es debida a que la mayor parte de los peruanos prefieren películas con diálogo en español.

El día 2 de enero, Pathe Film Corp. habrá pagado un dividendo de 1'75 dólares por acción preferente.

Londres. — En el estreno de «El jardín de Alá», se cobraron las entradas a una libra esterlina.

Nuevos contratos: De Melvyn Douglas, con M-G-M por un largo plazo. Loretta Young, con 20th Century-Fox. Frederick Hazlett, con Paramount. También con Paramount ha firmado un nuevo contrato Carole Lombard, por tres años, a razón de tres películas por año.

París. — Las cuotas de importación de film virgen, han sido establecidas como sigue: 12.315 kg. de Estados Unidos; 12.415 de Alemania; 2.520 de Bélgica-Luxemburgo; 716 de Inglaterra, y 290 de Canadá. Estas cifras corresponden al último trimestre de 1936.

Londres. — Las nuevas disposiciones sobre seguridad en los cines, establecen que debe haber un acomodador por cada 150 espectadores.

Warner llevará a la pantalla un film basado en la vida de Sir Basil Zaharoff, rey de los armamentos.

Paramount espera realizar una producción de 65 películas largas en la temporada 1936-37.

En 1935 había empleadas 24.417 en la producción norteamericana de films, contra 19.037 en 1933. El coste total de las producciones en 1935 fué de 188.469.660 dólares, con un aumento del 57'9 por 100 sobre la cifra correspondiente a 1933, que fué de 119.342.886. De estas cifras, corresponden 23.179 empleados (84'5 por 100 del total) y 165.064.504 dólares (87'6 por 100) a California.

Nuevos contratos: Jessie Ralph, Philip Wylie, Catherine Turney, Eleanor Griffin, Morris Markey y Waldo Salt, con Metro Goldwyn Mayer; George Sanders, con 20th Century-Fox; Sam Mintz, con RKO-Radio.

Guy Kibbee ha sido contratado por Republic para protagonizar una serie de seis historias detectivescas por Octavus Roy Cohen.

«La kermesse heroique», alcanzó once semanas en el Filmarte, de Nueva York. «Los miserables» (versión francesa), las seis semanas en el Cinema de París, de la misma ciudad.

RKO-Radio Pictures planea realizar varias películas en color durante la temporada de producción 1937-38.

Mitchell Lewis, veterano de más de doscientos papeles cinematográficos, amigo y asociado del difunto Jack London, ha firmado un largo contrato con M-G-M. Fué una de las primeras estrellas del film silente.

John Ford ha sido designado para dirigir a Shirley Temple en «Wee Willie Winkie», su próxima película, basada en el relato de Rydyard Kipling.

Viena. — Con el apoyo de intereses alemanes, se ha proyectado el establecimiento de un Banco Austríaco del Film, para financiar las empresas cinematográficas y controlar su

distribución. Será fundado por un consorcio del Banco Berlín de Crédito del Film, y varios bancos vieneses.

Londres. — Un análisis de recortes de prensa compilados por Criterion Film, ha mostrado que Douglas Fairbanks, hijo, es la estrella más ampliamente nombrada en Europa. En el período mayo-noviembre del año pasado, 984 recortes le corresponden a él, siendo citado su nombre 2.254 veces.

Roma. — Durante el primer semestre del año pasado, fueron proyectadas 110 películas, de ellas 21 italianas. De las otras, fueron 56 yanquis, 14 alemanas, 10 francesas, 5 austriacas, 2 húngaras, 1 rusa y otra checa.

París. — «Magtolia» entró en su quinto mes de proyección en Ambassadeurs.

París. — El gobierno ha construído un pabellón de cinema, con salones de proyecciones, destinado a la Exposición Internacional. Su coste es de unos dos millones y medio de francos.

Bruselas. — Durante 1935, el gobierno belga ha recaudado una cantidad equivalente a 1.103.700 dólares, como impuestos por diversiones. El gobierno ha votado un crédito de 100.000 dólares para realizar una película turística, destinada a atraer visitantes a Bélgica. Studio Arenberg está teniendo un gran éxito con «El secreto del vivir» (Mister Deeds goes to Town), actualmente en su séptima semana.

Yugoeslavia, Rumanía, Hungría, Turquía, Suiza, los estados Bálticos y Palestina, prefieren las películas norteamericanas dobladas en alemán, antes que con el texto original. Por lo menos esto es lo que leemos en «The Film Daily», de Nueva York.

Nuevos contratos: Nelson Eddy, Florence Rice, Dame May Whitty, con M-G-M; Donald Crisp, con Warner; Robert Baldwin, con Major.

Hollywood. — Ha fallecido Lottie Pickford, la hermana más joven de Mary Pickford, a los cuarenta y un años de edad.

## Pantallas

Capitol: «Oro en el Pacífico» y «Mares turbulentos»

DATOS de «Oro en el Pacífico» (Sutter's Gold). Productor, Edmund Grainger; autores, Blaise Cendrars y Bruno Frank; escenario, Jack Kirkland, Walter Woods y George O'Neil; cámara, George Robinson y John P. Fulton; montaje, Phil Kahn.

Interpretes: Edward Arnold, Lee Tracy, Binnie Barnes, Katharine Alexander, Addison Richards, Montagu Love, John Miljan, Robert Warwick, Harry Carey, Mitchell Lewis, William Janney, Ronald Cosbey, Nan Grey, Jeanne Smith, Billy Gilbert, Aura De Silva, Allen Vincent, Harry Cording, Sidney Bracy, Priscilla Lawson y otros.

De «Mares turbulentos» (Dangerous Waters). Autor, Theodore Reeves; adaptación, R. Shayer, H. Jameson y M. S. Boylan. Dirección: Lambert Hyllyer. Interpretes: Jack Holt, Robert Armstrong, Grace Bradley, Diana Gibson y otros.

Ambas son de la marca Universal. La primera, película de pretensiones, cuenta en primer lugar con una buena interpretación de Edward Arnold, no quedándose los demás muy por debajo. Señalaremos, además, que la dirección de Cruze se encuentra casi por completo a la altura de las circunstancias. El tema es sugestivo. El conjunto de todo es una película que si podía haber sido mejor, dadas sus pretensiones, es suficientemente notable para atraer la atención de los aficionados, que siguen con interés la obra.

La segunda, de muchas menos pretensiones, relata, una vez más, las incidencias de viajes marinos, con intentos de rebelión de los marineros, accidentes, etc. Ligera, de tensión dramática, que no llega a consentir que la sangre llegue al río, y con un poco de optimismo, la película gustó. En la interpretación, correctos todos, no destaca nadie.

ALBERTO MAR

Cataluña: «La millona»

UNA nueva película nacional de Selecciones Capitolio, con Lina Yegros, Carmen Rodríguez, Ramón de Sentmenat, Albalat y Nolla.

No vamos a hablar del fondo de la comedia en que se apoya el film.

Los críticos teatrales, en su día, se refirieron a esta farsa dramática de Suárez de Deza. Lo única que podemos decir es que, entre todo lo melodramático que se ha hecho en España, este film es el más digno de cuantos se llevaron a la pantalla.

El conflicto amoroso, original en sus comienzos, cae en lo cursilillo al final, lo cual se hubiera evitado con otra exposición más inteligente; a pesar de todo, no descompone el film, si bien le resta uno de sus mayores méritos.

La parte dramática, que interpreta admirablemente Carmen Rodríguez, es, tal vez, lo mejor logrado por el autor y, sin duda alguna, da origen a la figura mejor dibujada. La madre, que mata por defender la serenidad de la vida de su hija, por que ésta no llegue a conocer su pasado infamante, del que se liberó sólo por ella, consigue acentos dramáticos de gran emoción.

La fotografía, de Silhassi, es en algunos momentos de gran riqueza de contrastes y de matices. La decoración, de buen gusto; rica y severa, sin los recargamientos absurdos a que tan aficionados son nuestros cinematografistas.

Los intérpretes merecen capítulo aparte: Lina Yegros, muy elegante y monísima en algunos instantes, ha dado con este film un gran paso en su carrera artística; se nota en ella más dominio de sí misma, y lo que no la habíamos conseguido ver nunca, logra dar al drama una emoción justa, sin aspavientos ni gestos desbocados. Carmen Rodríguez nos da en este film la mejor muestra de talento artístico, habiendo conseguido llegar a la emoción por caminos normales, y adentrarse en el drama con un severo concepto de sus posibilidades; Ramón Sentmenat sigue siendo para nosotros un actor de muy pobres recursos; Albalat, muy bien, y Nolla y Palacios tan actores como siempre.

De la dirección del film, hemos de decir que no esperábamos tanto de Momplet, quien si no llega a controlar pasiones y momentos, por lo menos los apunta, notándose en su obra un afán de superación no alcanzado, inclusive, por muchos de nuestros directores que llevan muchos años al servicio del cinema.

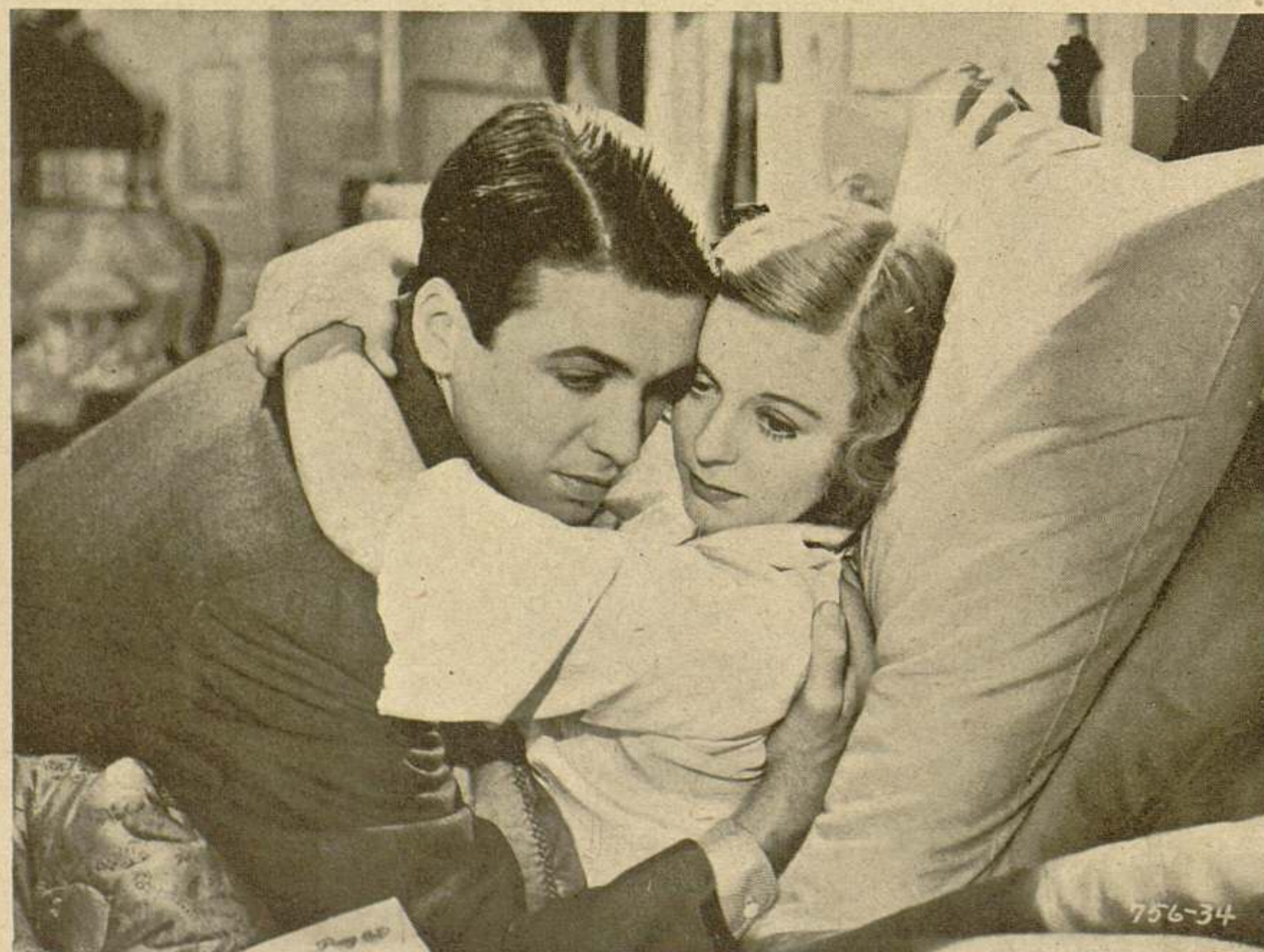
M. DE R.

### NUESTRA PORTADA

Arriba: Marion Davies y Greta Nissen

Centro: Sylvia Sidney

Abajo: Katharine Hepburn y Kay Francis



UN GRAN FILM  
UNIVERSAL

EN  
ASTORIA

“AMOR Y  
SACRIFICIO”

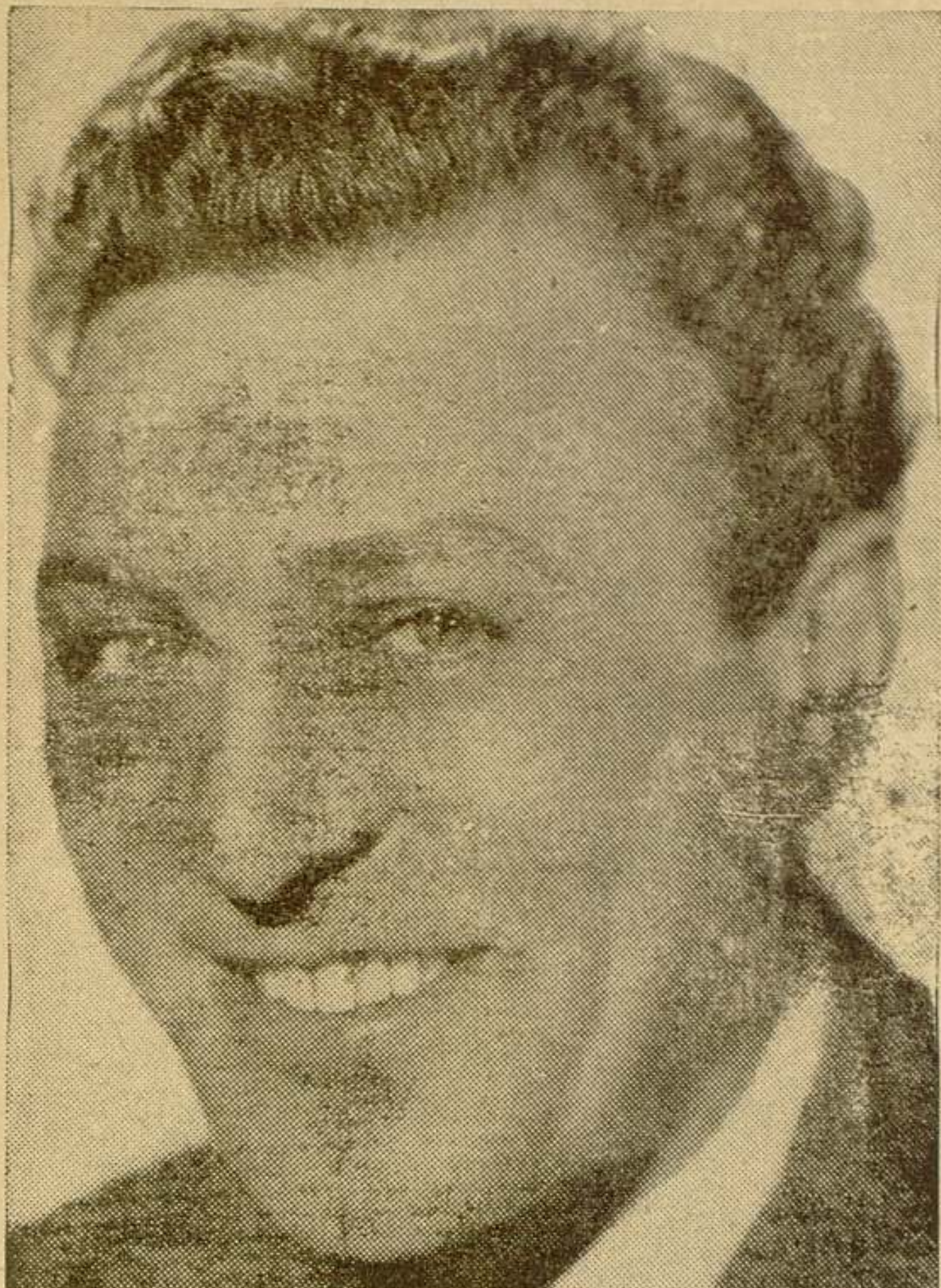
CON  
MARGARET  
SULLAVAN  
Y

JAMES  
STEWART

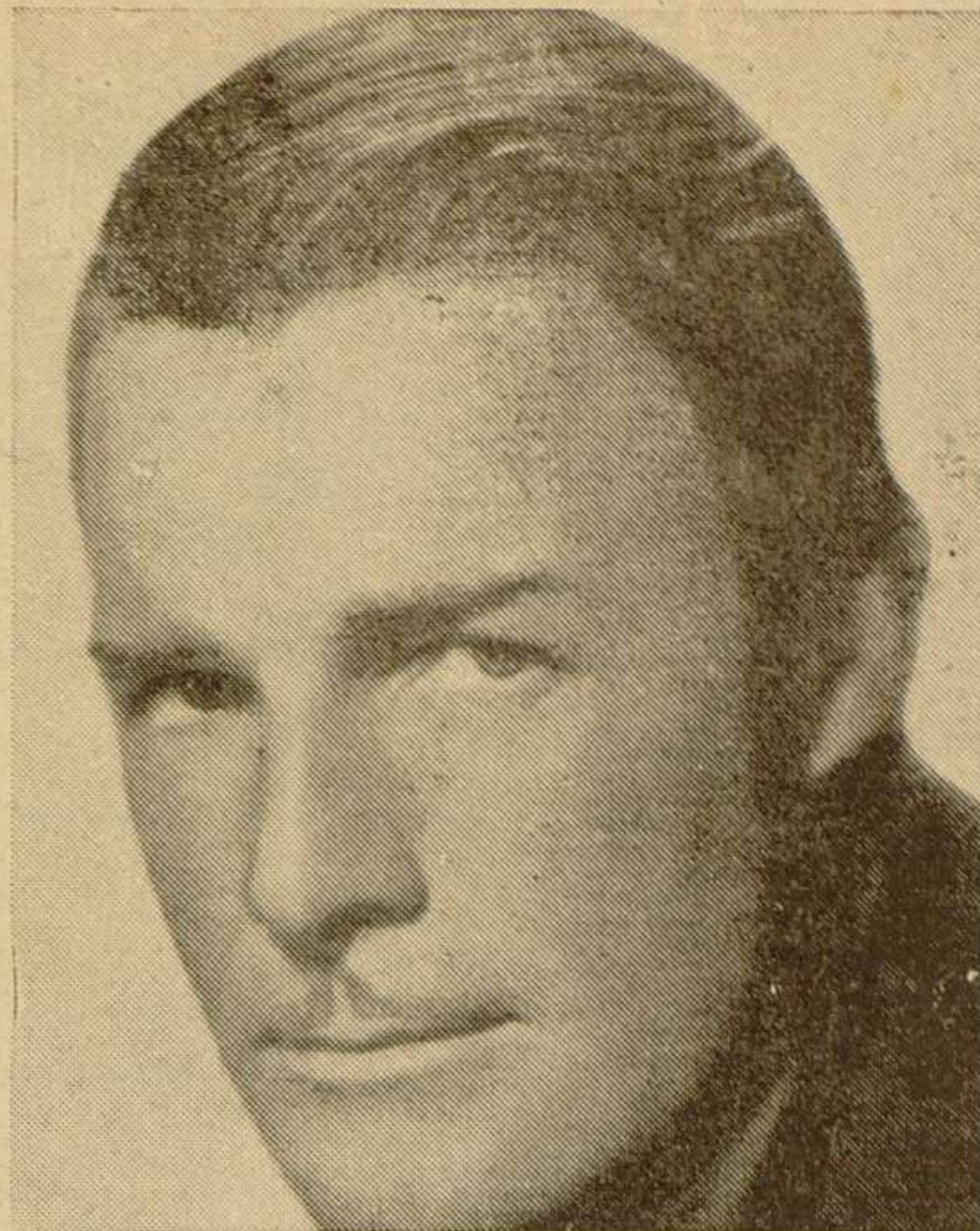
## ALZA

Todo sube. De lo que a nosotros nos interesa, el papel preciso para confeccionar el periódico, ha sufrido un alza de más del doble de su precio. Muy contra nuestra voluntad, nos vemos obligados, para poder seguir saliendo a la luz pública, y no perder el contacto con el público, ni quitar calidad a nuestra revista, a elevar el precio del ejemplar a CINCUENTA CÉNTIMOS. Todos comprenderán que es lo único que podíamos hacer, después de defendernos todo el tiempo que ha sido posible con el precio anterior.





Carl Brisson



Randolph Scott



Fred Mc Murray

## NUESTROS COLABORADORES

# EL BESO

I  
La sugestiva cabeza del miliciano herido que ocupaba la cama número 13 de la sala de cirugía del Hospital de Sariñena, era la implacable obsesión de la enfermera Cristina. La mirada intensa de sus ojos; su frente amplia y extrañamente pensativa; sus cabellos revueltos, destacándose sobre la blancura de la almohada, habían terminado por ser la continua visión de la enfermera.

Cristina, siempre que pasaba por delante del lecho del herido, se detenía un instante y le preguntaba con voz suave:

—¿Cómo se siente?

—¡Lo mismo, Cristina!

A veces aparecía la enfermera con un ramo de flores en la mano, semejante a una figura de Dante Rosseti, y, despertando el asombro curioso de los demás hospitalizados, las depositaba en la cama de su predilecto.

—Las he cortado hace un momento—le decía—; se las dejo para que tenga con que distraerse.

La cabeza del herido se movía, agradeciendo la olorosa ofrenda de la enfermera. Los ojos pensativos, rodeados de profundas ojeras violáceas, se clavaban con infinita ansiedad en el rostro suavemente ruboroso de Cristina, que inclinaba la frente como temerosa de que el miliciano descubriese su tortura interior.

## II

La cabeza de herido se hacía cada vez más sugestiva. A medida que la herida implacable continuaba su gangrena fatal, la cabeza del miliciano iba adquiriendo una belleza rara, como si la terrible herida de bala que tenía en el cuello se entretuviera en embellecerla.

Mientras tanto, el sueño de la enfermera era interrumpido por la mortal obsesión que la perseguía. En la soledad de su habitación lloraba el impulso ciego que la arrastraba con fuerza inaudita hacia aquel hombre con toda la voluntad de su espíritu y de su corazón. Pero a pesar de todo, la visión del herido flotaba perpetuamente ante sus ojos de atormentada, así como una tentación diabólica, con sus cabellos negros, su frente nívea, su boca húmeda y levemente roja y sus ojos extraños llenos de ternura.

Una mañana, después de haber pasado la noche completamente insomne, fuese al florecido jardín del Hospital, y cortando un manojo de lirios blancos y morados encaminose hacia la sala como si obedeciera a una fuerza poderosa y fatal.

Después de atender solícita y benévola a unos y a otros, dirigió sus pasos hacia la cama de su amigo. Este, de espaldas en el lecho, cubierto con las colchas hasta el mentón, dejaba ver su cabeza más bella que nunca; sus ojos ligeramente entreabiertos le daban un aspecto de melancólica beatitud. La enfermera se detuvo a contemplarlo como encantada de su imposible belleza, y creyéndolo dormido, se acercó más y depositó el ramo de lirios sobre la almohada, con la secreta esperanza de que el herido, al despertar, sonriera por ella. Pero al retirar las manos, tocó sin querer la frente marfilina del miliciano y tornóse intensamente lívida de improviso, quedándose junto al lecho inmóvil como una estatua.

Poco a poco se fué serenando, y doblándose con lenti-

tud sobre el enfermo, hasta llegar muy cerca de su rostro, murmuró en un suspiro profundo:

—¡Compañero!... ¡Compañero!...

Preso de un estremecimiento nervioso, apoyó una mano sobre el hombro y lo sacudió levemente:

—¡Camarada!...

Va convencida de la dolorosa realidad, cayó de rodillas poco a poco ante el cadáver del miliciano y lloró sintiendo un dolor desconocido hasta entonces.

V en el silencio matutino de la sala bañada de sol, resonó despaciosamente la voz de uno de los hospitalizados:

—¡Pobre camarada, muerto por la causa!

## III

Al poco rato, el comandante médico de la sala ordenó que transportaran el cadáver al anfiteatro.

## IV

Era el crepúsculo de aquel mismo día y las últimas violetas de la tarde se deshojaban sobre la fría soledad del anfiteatro. Cristina, a pasos lentos, se dirigía hacia él como una sombra, caminando con cautela, como temiendo ser sorprendida, y al llegar a la puerta fúnebre, miró a lo largo de los senderos, y luego se introdujo con presteza en el recinto. Sobrecogida de un terror subitáneo, se detuvo, pero una vez serenada, empezó a caminar ansiosamente mirando los cadáveres que yacían sobre las frías mesas marmóreas. De pronto quedóse inmóvil. En una de las mesas estaba la cabeza del miliciano separada del tronco, hermosa, sugestiva, en su perpetua inmovilidad, bañada por los postreros fulgores del sol.

Sus ojos entreabiertos parecían contemplar la tenue vaguedad de la tarde que se esfumaba en tonalidades de milagro. Cristina, convulsa, trémula, poseída fatalmente por su obsesión, tomó entre sus dos manos crispadas la cabeza del muerto, y en la espantosa soledad del anfiteatro resonó el chasquido de un beso profundo, loco, terrible.

La noche cubrió con su manto piadoso aquella incomparable escena de amor, y la estrella de la tarde filtraba a través de los ventanales su oro celeste.

Al día siguiente, los médicos encontraron el cadáver de Cristina contraído, con la boca fuertemente oprimida a la del muerto, como si con aquel beso infinito quisiera resucitar al hombre querido.

El sol la bañaba toda con un nimbo, con su reguero de luz y oro.

JUAN MASÉ

## PELÍCULAS PROHIBIDAS

Según noticias que llegan de Burgos, Franco ha prohibido la venta en territorio rebelde de las obras del novelista inglés Radolph Batos, que se ha declarado favorable al Gobierno republicano.

También ha prohibido todos los films cuyos actores son conocidos por sus simpatías por el Gobierno republicano. Esta última prohibición se debe a que en una revista mejicana varios grandes actores, como Clark Gable, Charlie Chaplin, Paul Muni, James Cagney y otros, declararon su simpatía por la causa de los republicanos.

## NOTICIAS BREVES

Los cónsules de cuatro grandes naciones, hicieron solemne entrega al productor David O. Selznick de la medalla de oro de 1936, recompensa concedida por la Sociedad de Naciones al mismo, por su película «El pequeño Lord».

\* \* \* \*

«Fuego sobre Inglaterra», la producción de Eric Pommer para Alexander Korda, ha obtenido la medalla de oro de la Sociedad de Naciones, concedida por unanimidad de las cincuenta y dos naciones miembros del Comité por la «Diffusion Artistique et Littéraire par le Cinematographe».

\* \* \* \*

Fritz Lang ha realizado «You live only once» (Sólo se vive una vez), con Sylvia Sidney y Henry Fonda, como bien sabéis. Lo que quizá ignoréis todavía, es que ha conseguido un gran éxito.

\* \* \* \*

La prensa cinematográfica inglesa, después de la prueba privada de la nueva producción de Robert Flaherty, para London Films, «Toomay, el de los elefantes», elogia al joven actor indígena (de la India) Sabu, de trece años de edad, y alaba, también, la actuación del gigantesco elefante Kala Nag.

\* \* \* \*

Albert Wayne Sweatt, inteligente actor de trece años, ha sido contratado por largo plazo por la Selznick International, e interpretará el importante papel de Sid Sawyer, hermano de Tom, en la versión cinematográfica de la clásica novela de Mark Twain, «Las aventuras de Tom Sawyer», que dirigirá H. C. Potter.

\* \* \* \*

Berlín. — Por primera vez, muchas universidades alemanas han incluido esta temporada en sus cursos de instrucción materias relativas a las películas. Las cuestiones referentes al film, son discutidas en lecturas sobre asuntos corrientes, el teatro, economía nacional, música y la historia del arte. Las universidades que han incluido al cinema en sus cursos, son las de Munich, Heidelberg, Cologne, Leipzig, Freiburg y Hamburgo. El propósito de los cursos es dar una idea general de la técnica y el arte cinematográficos, con vistas a desarrollar artistas, productores y técnicos.

\* \* \* \*

Wellington, N. Z. — El gobierno de Nueva Zelanda está haciendo unos proyectos para producir películas industriales y escénicas para su exhibición en el extranjero.

\* \* \* \*

Brunswick, Alem. — Se está construyendo aquí un salón de cine al aire libre, capaz para 200.000 personas. La pantalla será de 12 por 6 metros aproximadamente. Los aparatos luminosos tendrán potencia suficiente para asegurar la visibilidad a una distancia de doscientos metros.

\* \* \* \*

Praga. — El gobierno ha aprobado un crédito de diez millones de coronas para ayudar la producción nacional de películas durante la temporada 1936-37, crédito suficiente para permitir la producción de treinta películas.

\* \* \* \*

Berlín. — Durante los nueve primeros meses de 1936, los censores alemanes admitieron 45 films importados, dos menos que en el mismo período del año precedente. De esos cuarenta y cinco, 22 fueron americanos, 11 austriacos, 6 franceses, 2 checos (en alemán), y uno de cada uno de estos países: Holanda, Polonia, Italia e Inglaterra. Las películas alemanas durante el mismo período fueron 80.

\* \* \* \*

Viena. — La centralización de la censura austriaca, se está llevando a cabo. Un Comité, representando a nueve estados federados, revisará todas las producciones importadas.



# HOLLYWOOD HACE OCHO AÑOS

CAPÍTULO III

## LAS CALLES

Las famosas calles de Hollywood, son largas arterias divididas por bloques de cinco o seis edificios, bloques regulares y atravesados por calles secundarias, como en cualquier otra ciudad del mundo.

Tres grandes calles paralelas: Hollywood Boulevard, Sunset Boulevard y Santa Mónica Boulevard, de una longitud inverosímil para la concepción de un constructor europeo. Hollywood Boulevard, es la arteria principal de la ciudad, el centro de atracción de la población e indiscutiblemente la más frecuentada. Algunos cafés y restaurantes de fama se hallan en ella: el Montmartre, Henry's y Musso-Frank. De aquí y de allá, algunos edificios de quince pisos levantan sus macizas moles. Son los bancos: el Guaranty Building; el Security Bank; Taft Building, y la casa Bazar Diasle. Todo ello nos indica ya lo que será Hollywood dentro de algunos años, cuando el genio constructor americano haya hecho de ella la ciudad «standard» de los rascacielos.

Todos los días, las calles se ven invadidas por una multitud de paseantes melancólicos, que vagan lamentablemente en busca de algo que seguramente no hallarán jamás en esa venturosa ciudad. Los que buscan la aventura, los que se aburren sin saber dónde ir ni qué hacer, recorren cuarenta veces seguidas el trayecto Vine Street - Teatro Chino; los que con veinticinco centavos en los bolsillos fuerzan su imaginación para forjar nuevas esperanzas para el mañana, se cruzan y vuelven a cruzarse cambiando las frases habituales: «¿Trabaja usted?» «No, no trabajo todavía. ¿Y usted?...», única cosa que cuenta en Hollywood, pues el gran trabajo consiste en encontrarlo. El actor que no tiene contrato se expone a pasar seis meses o más sin que le hagan el menor caso. Y finalmente se verá obligado a solicitar trabajo como «extra», lo cual (suponiendo que lo halle) hará que su valor disminuya notablemente en sus oportunidades futuras. Todos esos paseantes hablan sobre el mismo tema durante horas enteras; consideraciones diversas sobre las posibles producciones en las cuales podrían trabajar, si de «consagrados» se trata; «bluffs» recíprocos entre los «extras», que pretenden haber interpretado «partes» y que nunca se ven bien apreciados en sus cualidades... Y cuando pienso en la cantidad de gentes que desearían venir a Hollywood, cuando los que aquí se hallan pretenden todos que cuando tengan los 500 dólares necesarios se marcharán del país en veinticuatro horas. Bien es verdad que todos ellos, el día que tienen la fortuna de ganar aquella suma, automáticamente cesan en su pesimismo y se quedan para tentar de nuevo a la fortuna, empeño en el cual se gastan su dinero en espera de un nuevo trabajo, espera en la cual vuelven a desesperar. Aquí el eterno espejismo y el fondo de ilusión de la gente del cinema, que hace vegetar a tantos aspirantes a «estrella» durante cinco y seis años, en una vida dura y monótona.

## CAFÉS Y TEATROS

Los puntos de máxima atracción callejera de Hollywood, se personifican en la forma de dos grandes cinemas: el

«Grauman's» y el «Chinese Theater», este último, de reciente construcción, es el teatro de las «previews», y de tres cafés restaurantes: «Montmartre», renombrado por sus comidas del sábado, a las cuales asisten las «stars» de Hollywood, «Musso-Frank», conocido por su excelente cocina (todo es relativo en este mundo), y «Henry's», el café de los amigos, que frecuentan todas las estrellas, y cuyo propietario, amigo de Charlot y de todos los que representan algo en la industria del film, representa una relación cuyo apoyo o recomendación valdría tanto, quizá, como la del más poderoso «produceur» americano.

Este establecimiento se presenta bajo la forma de una sala rectangular, sin ornamento, que da la impresión exacta del restaurant de una estación de ferrocarril en provincias. No obstante, las ganancias anuales de «Henry's» representan millones. Cada empleado posee su coche y su «bungalow». No es nada raro ver a una camarera sentarse a la mesa de una amiga en traje de noche y rodeada de caballeros de frac. No hay clases en Hollywood. Tan sólo cuentan las diferencias de cuenta corriente en los bancos, y no nos olvidemos de decir que una camarera puede ganar alrededor de 50 dólares diarios.

## HOLLYWOOD A LA LUZ DE LA LUNA

Son las nueve de la noche, y si queréis evitar a los paseantes desocupados que invaden Hollywood Boulevard, cuatro caminos se os ofrecen: 1.º El camino del mar: Culver City, Venice, Santa Mónica, caen ante vuestros ojos. Su cinta de veinte millas os proyectará en medio de barracas, montañas rusas y tiendas «Hot-Dogs» (1) (por otro nombre «salchichas asadas»), sin dejar de mencionar los inevitables «Drug-Stores», que adornan la playa. Se organizan bandas, y se pasa la noche en la arena en traje de baño, alrededor de un gran fuego, en el cual se mece la cena (Hot-Dogs y Gin). 2.º A la izquierda, la carretera de Los Angeles os llevará en siete millas al automatismo habitual de una ciudad americana típica, con su barrio chino, sus reglamentos, policía, etc., etc.

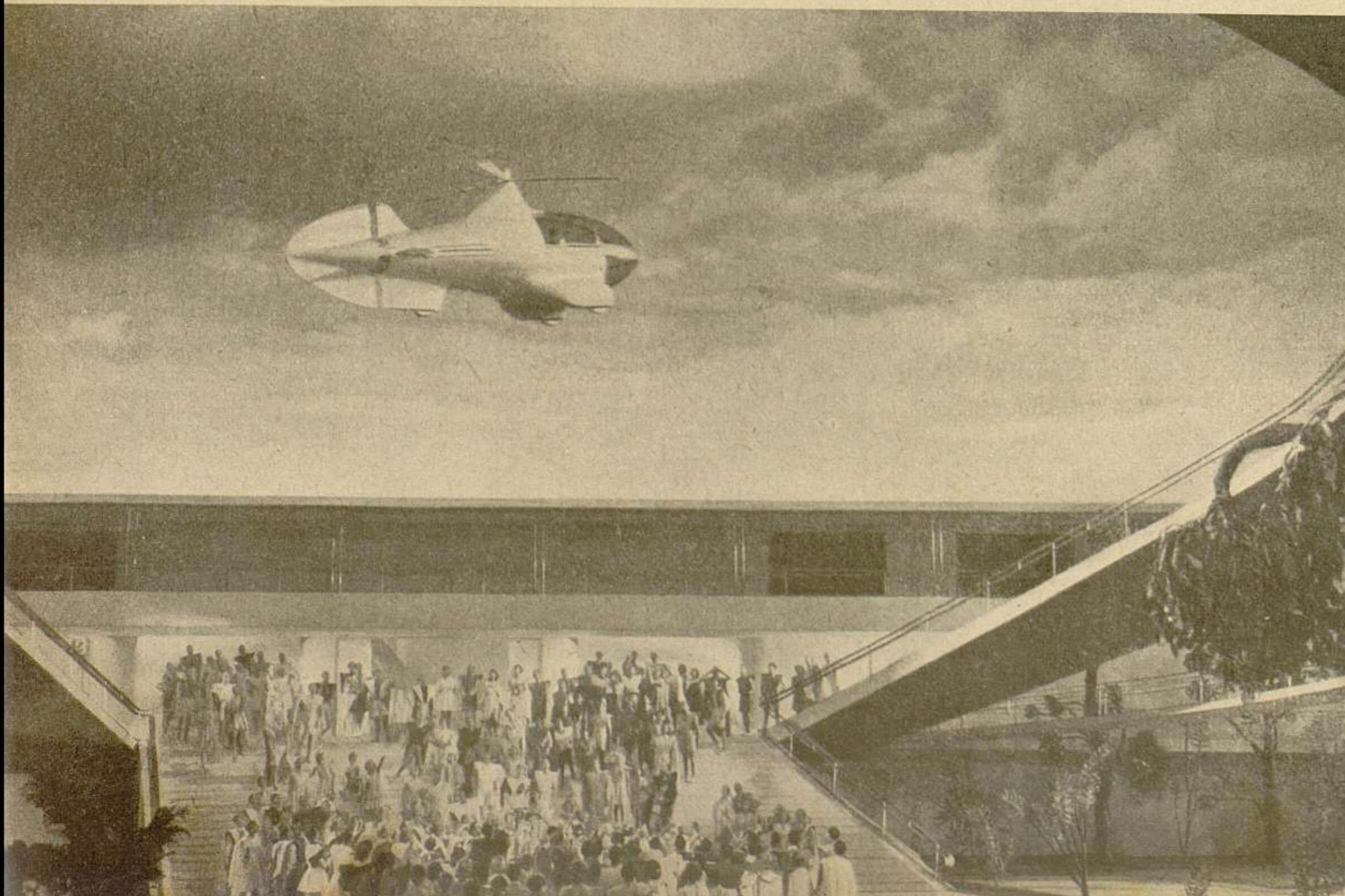
Además de esto, os quedan todavía: (a) La carretera de la derecha, que lleva al barrio de las «stars» (Beverly-Hills), cercano a Hollywood. (b) El camino de la colina que sube por Beachwood a los montes vecinos a la ciudad, inmensos paños de anuncios ciñen con una aureola luminosa en la que se inscriben gigantescas letras de fuego, indicadoras de terrenos para vender y separaciones de zona. Entre dos montañas, un semicírculo en suave pendiente aparece: es el «Bowl», en donde tres veces a la semana, durante la estación cálida, se dan conciertos nocturnos, en los que se reúnen 300 ejecutantes y cerca de 250.000 auditores. Una cruz luminosa aparece marcando su emplazamiento, muy útil para los conductores un poco «bus» (2), que al verla desde lejos, sobre las carreteras, hallan gracias a ella la dirección de Hollywood.

(Continuará)

(1) «Perros calientes».  
(2) «Marendos».

# “LA VIDA FUTURA”

Una de las escenas más espectaculares de este gran film, de Artistas Asociados.



FilmoTeca



Cary Grant, de Paramount

## NOTAS AL VUELO

De un gráfico

¿Quién no ha visto un gráfico a la entrada de la Sección A, del Sindicato cinematográfico de Espectáculos públicos?

La organización es esencial en toda clase de empresas, y por ello es necesario estudiarla bien, y no fijarla caprichosamente por lo que se haya podido ver, sino por lo que el juicio reclame.

En mi opinión la organización, prescindiendo de la entidad Empresa, es así:

OBRA {	Letra Música }	DIRECCIÓN	{	Ayudante artístico
				Ayudante técnico
AYUDANTE ARTÍSTICO	{	Guión de ejecución	{	Fotografía
				Fonografía
AYUDANTE TÉCNICO	{	Intervención auxiliar artística	{	Escenografía y decoración
				Directores de conjuntos
AYUDANTE TÉCNICO	{	Montajes, Instalaciones de luces	{	
				y toda la parte mecánica, en fin.

Suprimo en absoluto a los «dialoguistas», porque los diálogos son parte consubstancial de la obra a ejecutar, tratándose del libro, así como en la parte lírica, las notas musicales son consubstanciales al tratarse de la composición.

Los dialoguistas en Hollywood, fueron, en principio, los encargados de los «titulares» en el cine mudo, que se «enchufaron» como «dialoguistas» en el sonoro, a causa del «amaneramiento» de los argumentistas, presentando sus trabajos defectuosos.

Si un señor presenta su argumento sin más descripción que la de las acciones y desea «colaboración» de otro que desarrolle los diálogos, el llamado dialoguista será «colaborador» y allá se las entienda con el autor del argumento. Pero de esto, a «obligar» al autor de un argumento, a la intervención del «dialoguista», hay un abismo.

## Plagiadores

La escuela cinematográfica ha traspasado en materia de plagios, los límites de todo convencionalismo. Repaso la memoria, y recuerdo casos como el de Zorrilla, que vendió por cuatro cuartos su «Don Juan Tenorio», caso excepcional, ya que el comprador no se alzó con el santo y la limosna, como ocurrió con «Gil Blas de Santillana», famosa obra de un sabor netamente español inconfundible, y con descripciones de una época vivida. Sin embargo, aparece como autor un apellido francés que, por las trazas y referencias, apenas si conocía España.

Los plagios han sido siempre plato cotidiano. Cervantes lanzó su segunda parte de «Don Quijote de la Mancha», en vista del plagio que se hizo a base de su primera parte.

¡Esa es la obra de los plagiadores!

Y en la actualidad, en la mayor parte de los casos, destruyen, no crean, Realizan una labor negativa en absoluto.

## Primeros planos

Tomo, al azar, un breve tratado de cinematografía. Le hojeo y... topo con la parte que trata de «primeros planos».

Y me atengo a las ideas que ya expuse en otras ocasiones: Los primeros planos, solamente se deben tomar en detalles de su gesto, de una acción especial, pero no deben



Un  
gran  
film

# "Peter Ibetson"



Gary Cooper y Ann Harding

protagonistas de este cine drama romántico  
que nos presentará en breve Paramount.

FilmoTeca  
de Catalunya

UN ARGUMENTO CADA SEMANA:

## "VIVIENDO EN LA LUNA"

Dirección, William Seiter; argumento, Faith Baldwin; fotógrafo, Joseph Valentine; guión, Isabel Dawn y Boyce DeGaw; marca Paramount. Reparto: *Cherry Chester*, Margaret Sullivan; *John Smith*, Henry Fonda; *Horace*, Ch. Butterworth; *La abuela*, H. Crozman. Margaret Sullivan, famosa actriz de cine, sale apresuradamente de Nueva York, de donde la llama con urgencia su acaudalada abuela Henrietta Crozman. Acompaña a la viajera su amiga y mentora Beulah Bondi. En el mismo tren va Henry Fonda, escritor y explorador de nota, al cual le desagrada sobremanera que tanto en las estaciones por donde pasan, como al llegar a Nueva York, sea a la actriz y no a él a quien rodee el aura popular.

Henrietta Crozman tiene el plan de casar a su nieta con Charles Butterworth, un pariente lejano tan sobrado de dinero como falto de ingenio. Quiere, además, que la joven renuncie por completo a Hollywood. Margaret se subleva ante una y otra perspectiva, y determina marcharse al campo.

Después del fracaso del viaje y de la llegada, Henry Fonda halla la compensación que pedía su vanidad herida: las mujeres elegantes de Nueva York acuden a centenares al establecimiento en donde él avalora con su autógrafo los ejemplares del libro que acaba de publicar y está allí de venta. A los pocos días de hallarse entregado a tal faena, la tensión nerviosa que ella le ocasiona, se le hace insostenible, especialmente cuando advierte que casi todas sus admiradoras usan cierto perfume que le desagrada sobremanera: el perfume que ha puesto de moda la gran actriz Margaret Sullivan. Y no pudiendo aguantar más, abandona a un grupo de admiradoras y se pone a correr calle abajo.

Aunque le ha prometido a su abuela irse a Europa en el mismo trasatlántico en que viajará Charles Butterworth, Margaret Sullivan se oculta en una granja de Nueva Hampshire, donde se hace pasar por Sarah Brown. En esa misma granja está hospedado Henry Fonda con el nombre de Sam Smith.

Mientras los periódicos hablan de la misteriosa desaparición de Margaret Sullivan y las autoridades, creyendo que la célebre estrella es víctima de un secuestro, se dan a buscarla, Sarah Brown y John Smith se enamoran perdidamente y deciden casarse. Así lo hacen en efecto, yendo luego a pasar la noche de bodas a un hotelito en la montaña, donde el dueño del mismo asegura que allí estarán muy tranquilos. Pero minutos más tarde, cuando el recién casado entra en la habitación de su mujercita, advierte que ésta se ha perfumado con el perfume por él tan odiado y cuyo olor tanto le afecta al estómago, lo cual da lugar a una escena de padre y señor nuestro, que da por resultado un violento rompimiento por parte de Sarah, que hace las maletas y se marcha.

Margaret toma el tren para Nueva York y hace las paces con su abuela, a la que no se atreve a confesar que se ha casado. La anciana, por medio de promesas y otros muchos argumentos, la trata de convencer de que haga un viaje a Europa con Horace y que se case con él en París, y entonces la joven acaba diciendo la verdad, pero no la cree su abuela al ver que su nieta ni sabe dónde está el novio, dónde nació, ni quién es.

Horace da una fiesta para celebrar el regreso de Margaret y anunciar su boda con ella, e invita a la misma a John, de quien es viejo amigo y a quien ha encontrado por casualidad. Este, que está desesperado por la desaparición de su mujer, decide ir para matar el tiempo, y allí se encuentra con la dueña de su destino. Después de una pelea monumental, durante la cual ella le dice que es la estrella de cine y él le confiesa ser el escritor por ella tan odiado, y deciden reñir con mucha frecuencia, pero pasar el resto de la vida juntos y amarse eternamente.

servir para que los operadores traten de presentar "estudios fotográficos".

Los primeros planos, quitan y anulan las acciones de las imágenes, los efectos de luz y de perspectivas y no admiten movimientos rápidos.

La Pantalla lo confiesa, y a la Pantalla me atengo.

### Selección

Las empresas cinematográficas productoras españolas, se lanzaron a producir obras (algún nombre hay que darles) de unos señores *muy metidos* en cinematografía: quien en la sección de reparto de las casas distribuidoras; quienes en las secciones de propaganda, etc., etc., y quienes sólo fueron asiduos contortulios a las penas, peñitas y peñazas, en donde se jugaba el café a los dados; todo se discutía y se veían mil disparates de a folio. El que más hablaba y más chillaba, sobresalía, indudablemente, de los demás.

Si este compañero llevaba en el bolsillo unas hojas de papel escritas por las dos caras, no hay que decir: autor consagrado.

Sólo faltaba para ello una damita avisgada, con pretensiones de Greta Garbo, y un *camello blanco* dispuesto a soltar los billetes, al simple antojo de la "virtud averiada" de la dama. ¡Ah! La amistad con el "fenómeno" (director), inexcusable.

La selección, sin embargo, se hizo en unos sectores; pero en otros... Estamos peor que estábamos. Es natural. La mecánica se aprende; y el que se dedica a la mecánica, perfecciona su arte con la práctica. Al tratarse de obras o argumentos, no existe aprendizaje. Es cuestión de "meollo", y el que carece de meollo, debe dedicarse a otras aptitudes en que, con "práctica", puede sobresalir.

En cuestión de argumentos, el examen está hecho entre los que han aparecido como autores de películas ya realizadas. Existen directores y artistas seleccionados, aunque todavía con los vicios propios del aprendizaje, particularmente por lo que respecta a los primeros, vicios que, con la práctica de nuevas orientaciones, pueden corregir. Los autores no pueden corregirse. Al contrario.

Con selección de directores y de artistas, los autores quedarían seleccionados. Porque ni los directores deben aceptar para su realización una obra mala, ni los artistas papeles en esa clase de obras, en las que, como artistas, se han de deslucir unos y otros.

F. VERDÚN DALY

## Los favoritos de antaño

DURANTE el rodaje del film Paramount «Hollywood Boulevard», que trata de la vida de Hollywood y de los problemas que se presentan ante una «estrella» que ha perdido su popularidad, pudimos averiguar lo que la vida les había reservado a un buen número de «estrellas» de antaño.

Estos datos nos fueron suministrados por treinta «estrellas» del cine mudo, que aparecen en dicha producción, y entre las cuales figuran varios de los nombres más famosos de aquellas épocas. Muchos aficionados escriben con frecuencia a los estudios de Hollywood preguntando por tal o cual «estrella» favorita que ha desaparecido. Los propios estudios se ven con dificultades para responder a estas preguntas, pero cuando la Paramount reunió a estas treinta personalidades de otros tiempos, no fué difícil obtener declaraciones de la mayoría acerca de sus propias existencias y de las de algunos de sus antiguos compañeros.

Resumidas en unas breves palabras, he aquí las declaraciones hechas por las siguientes estrellas:

*Francis X. Bushman*: Tratando de reconquistar su fama en la pantalla, después de haber trabajado en la radio. Anteriormente se dedicaba a la cría de perros daneses.

*Mae Marsh*: Criando a sus hijos y cosechando naranjas en una propiedad de dos hectáreas, que comparte con su esposo, Louis Lee Arms, escritor.

*Hallam Cooley*: Trabajando de agente de otros actores.

*Jane Novak*: Está casada, y después de muchos años de retiro, vuelve a la pantalla en «Hollywood Boulevard», con la esperanza de seguir trabajando.

*Seena Owen*, *Bobby Vernon*, *Iván Lebedeff*, *Frank Craven*: Adaptadores de películas.

*William S. Hart*: Retirado y viviendo en un rancho, en donde, de vez en cuando, exhibe sus antiguos triunfos a un grupo de niños entusiasta.

*Pearl White*: Retirada. Vive en París.

*Dorothy Davenport*: En la administración de una compañía de películas.

*Raymond Griffith*, *Douglas MacLean*: De productores asociados en estudios cinematográficos.

*Maurice Costello*: Se retiró hace siete años. Vive solo en Beverly Hills, pero quisiera volver a actuar, después de haber participado en «Hollywood Boulevard».

*Helen Ferguson*: Trabajando en publicidad cinematográfica.

*Bebé Daniels*: Comanditaria de una modista. De vez en cuando aparece en los teatros de «varietés» con su esposo, Ben Lyon.

*Theda Bara*: Casada con Charles Brabin, director. Goza de gran prestigio entre la sociedad de Hollywood.

*Louise Glaum*: Está casada y ayuda a su esposo a regentar un teatro en National City, California.

*Clara Kimball Young*: Después de su casamiento se retiró de la pantalla. Recientemente ha trabajado en algunas películas interpretando papeles característicos.

*Ruth Roland*: Cuida de sus extensas fincas.

*Charles Ray*: Trabaja ante la cámara de vez en cuando, y administra una agencia y escuela para futuros actores.

*Kenneth Harlan*: Tratando de reconquistar su popularidad ante la cámara, después de haber trabajado muchos años en el teatro.

*Mary Miles Minter*: Ha vuelto a recobrar su figura, después de haber ayudado a su madre a ganar un pleito importante.

*Mary Carr*: Criando a sus hijos primero, y ahora a sus nietos.

*Ethel Clayton*: Está soltera y vive con su madre en una casa que adquirió con sus ahorros.

*Betty Blythe*: Tratando de entrar de nuevo en el cine.

*Irene Rich*: Dedicada a la radio como «estrella».

MANUEL ROMANO

### Sales

## Litínicas Dalmau

La mejor agua de mesa

La más deliciosa bebida



# CINEMA, REALIDAD Y VIDA

II

Llanamente copiada en lo que tiene de más anecdótico y exterior, la realidad se venga desapareciendo detrás de su vana imagen. Muchos documentales dan esta impresión desolada. La misma naturaleza, traicionada, huye. Al contrario, quien sabe captarla, no solamente en su aspecto exterior, sino también en su intención metafísica, sabe dar un alma a la fotografía animada. Pensemos en los Pudovkine, en los Ekk, en los Eisenstein, en todos los grandes directores rusos, y se comprenderá el sentido de la función que la naturaleza puede asumir, convertida en elemento central de la acción.

La concepción del film de "estrellas" parte de un punto de vista análogo y también erróneo. El empleo, siempre por los rusos, de actores no profesionales, elegidos en función de su carácter moral, de su realidad profunda, está infinitamente más justificado. No se admirará nunca bastante la verdad de esta frase proclamada en el manifiesto del Goskino (Cinema del Estado de la U. R. S. S.): "Debemos procurar interpretar en la pantalla nuestra propia vida, según nuestras propias aspiraciones... Poco importa aquí que los grandes films rusos, como "El camino de la vida", superen y nieguen el materialismo teórico del leninismo y anulen en cierto sentido la doctrina que creen servir. Su ejemplo nos hace comprender que muchos de nuestros films occidentales y americanos, dan una impresión tan total de vacío; y es que no encierran ninguna interpretación de la vida, sino que miran solamente a hacer un calco de su más vana apariencia, que no responden a ninguna aspiración.

\* \* \*

El cinema, aparece, pues, como uno de los medios más grandes que un pueblo tiene para afirmarse a sí mismo, en lo que tiene de más esencial, de más irremplazable. Y esto lo han comprendido perfectamente regímenes tan diversos como el comunismo y el fascismo italiano. Acabamos de evocar el testimonio que da de la tensión espiritual de su pueblo el cinema soviético; no dejaremos de evocar también la prueba que aportan algunos films italianos, films de aviación particularmente, o *Camisas negras*, que produjo en el público parisiense profunda impresión.

Con el cinema como arma de propaganda y, si se quiere,

arma de seducción y de hipnosis, es como mejor se puede influir sobre el alma popular; el prestigio de la pantalla supera al de la letra impresa, y la sala oscura tiene más importancia que la urna electoral. Es indispensable, pues, ofrecer al pueblo la imagen glorificada de su más alto destino.

E inversamente, cuando un pueblo pide, exige, cierta bajeza en lo que se le presenta en la pantalla, demuestra con ello su insuficiencia espiritual.

No es nada extraño que cuando todo decae, costumbres, instituciones, disciplinas, un arte que está a la cabeza, unido a lo real y que se dirige a las masas, sea sano, glorioso, fuerte. Esta interacción del film sobre el público y del público sobre el film, aparece como una ley.

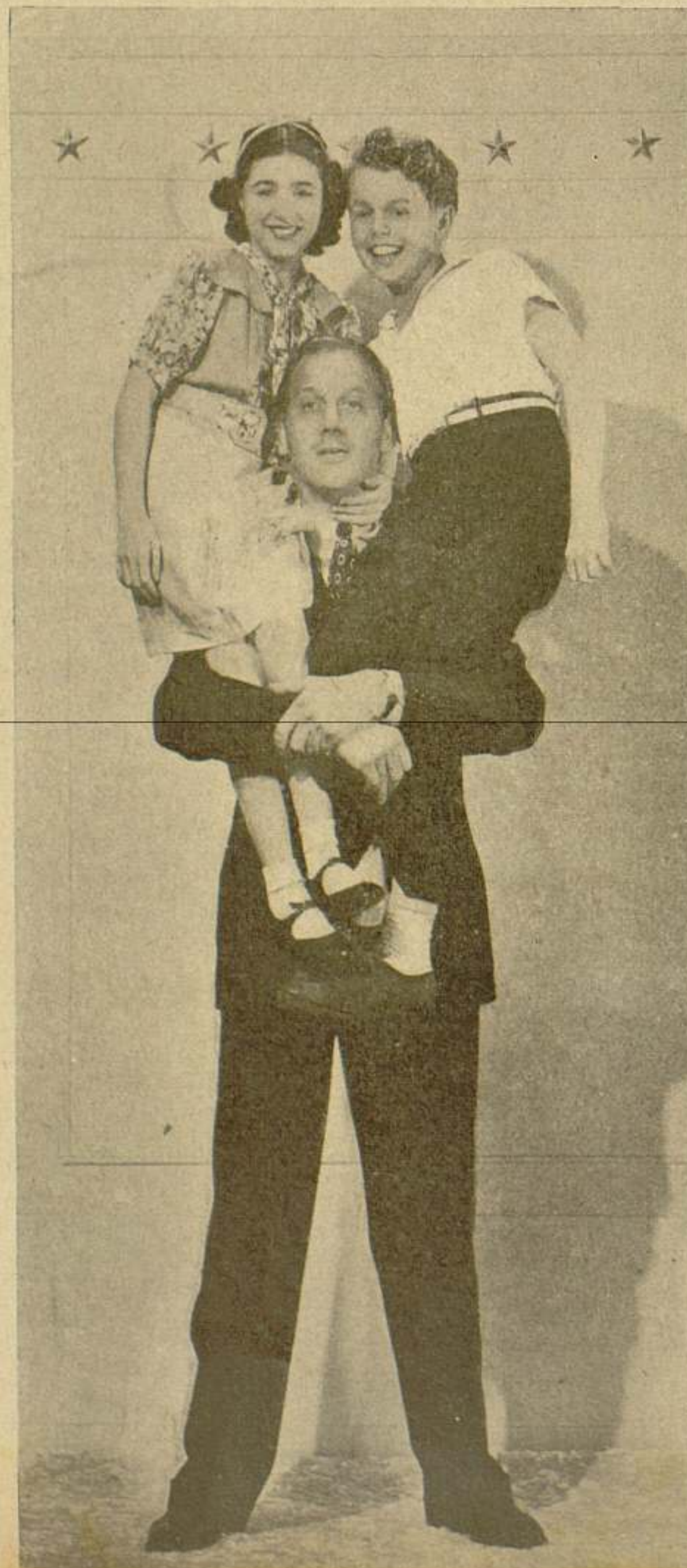
Y el cinema constituye en particular uno de los mayores elementos de la formación y de la expresión de la juventud. No solamente porque las generaciones que llegan hoy a la edad del hombre son las que han crecido en el cinema, en una familiaridad íntima, con él, sino porque, de todas las edades de la vida, la juventud es la que en cierto sentido está más espontáneamente arraigada en lo real.

Esta acción no debe ejercerse solamente en un sentido que yo llamaría romántico aun si este romanticismo puede aparecer como muy exaltado. *Realidad y vida*, el cinema es sobre todo también *Arte*; es decir, volviendo a nuestras definiciones, lo real transmutado por el espíritu. La fotografía debe acostumbrar a la vista a un cierto canon de belleza; así como el arte griego se resiente de las formas puras de las colinas helénicas, el arte japonés, de las transparencias luminosas del cielo nipón, es preciso que el cinema trate de *informar*, en el sentido filosófico del término, a sensibilidad contemporánea; ésta es quizá su mayor responsabilidad.

\* \* \*

Para ello no se exigirá demasiado de él, que tenga solamente su técnica, sino también su moral, su psicología y su metafísica. No estamos muy convencidos de que las posea hoy plenamente. Con frecuencia el cinema no es sino una enfermedad de la literatura, después de ser en sus principios una enfermedad del teatro y de la pintura. La transmutación de la materia real por el espíritu es lo que define el arte y lo que expresa su calidad, y mientras el cinema no haya realizado profundamente esta transmutación de una manera infalible, quedará, salvo las excepciones que hemos hecho antes, en el segundo rango de las artes.

**Melvyn Douglas posa ante la cámara con el peso sobre los hombros de dos grandes artistas: EDITH PELLOWS y JACKIE MORAN**



Existe la influencia del cinema en la literatura: en mi opinión es desastrosa. Como siempre es desastrosa la influencia de un arte sobre otro (demasiado lo sabemos en lo que concierne a la música). No hablo ahora evidentemente de esta influencia trascendente muy útil que supone Valery cuando dice que un Templo puede ser una danzarina: se trata de una influencia metafísica. Pretender que un arte pueda influir en otro es olvidar la materia individual de cada arte. Pero la materia del cinema es tan particular y al mismo tiempo tan simple, que parece que todas las transposiciones sean posibles.

Pero si el cinema no me parece que pueda aportar a la literatura sino un cierto número de virtudes *negativas* (por ejemplo, desembarazarla de una cierta preocupación por lo pintoresco, de lo "parecido") hasta ahora he recibido demasiado de ella. Lo que falta muchas veces al cinema es la auténtica juventud del corazón, de los sentidos, del alma. Está infectado de sentimientos muy hechos: porque los ha recibido de la literatura. Se necesitaría un director que rodara un film sin haber leído nunca una novela.

¿Por qué en el cinema tenemos tantas veces el sentimiento de una traición? ¿Por qué experimentamos la sensación molesta de la realidad trucada de un arte que no es fiel a su verdadero destino? Porque la contaminación literaria ha falseado hasta lo objetivo.

La realidad está interpretada, no por un espíritu virgen, solamente deseoso de someterse a la ley de su arte, sino por espíritus obsesionados por reminiscencias y recuerdos.

El error más grave es tal vez el de considerar —por razones comerciales— que una buena novela, una obra maestra, basta para que un film sea bueno. Casi se podría decir al contrario. Pues si la novela ha sido bien concebida como novela, el cineasta tendrá grandes dificultades para concebirla como film.

Esta sumisión a lo real, ley profunda de las artes —a lo enteramente real y al realismo— ¿cuál mejor que el cinema puede hacerla suya? Una sombra, un resplandor de luz; eso basta. Esta poesía que buscamos laboriosamente con nuestras pobres palabras está allí, evidente, exaltante, en el menor objeto, en una gota de agua valorizada por la luz.

De esta "magia" de que habla el ensavista italiano Filippo Burzio, y de la que hace justamente una de las características del hombre completo, puede ser intérprete el cinema. Superando así lo real, capta la vida, precisamente porque la vida supera a lo real y le concede su forma verdadera, metafísica. Algunos films documentales, ciertos pasajes al *ralenti*, dan una sensación muy justa de lo que es, en su esencia, el cinema, creación poética. Conservo siempre el recuerdo de ese momento en que en la *Muerte de Sigfrido*, el pulmón cae sobre la espada desnuda y se abre en dos sobre el filo. Eso es pureza, eso es poesía. Más allá de lo real, la vida aparecía. Y, sin embargo, no se trataba sino de dos objetos inanimados.

Expresar profundamente el alma, la vida espiritual del pueblo que la crea; tender a hacer transparecer la poesía eterna, éstos son los dos polos entre los que se debe situar el cinema. Inmanencia y trascendencia; el arte ha estado siempre dotado de dos virtudes.

DANIEL ROPS

**DOLORES COSTELLO y FRED BARTHOLOMEW**  
intérpretes de "El pequeño Lord",  
de Artistas Asociados



**MIRIAM HOPKINS - Paramount**





# El film en la enseñanza técnica

## LAS POSIBILIDADES EXPRESIVAS DEL FILM TÉCNICO

El hombre posee muchos medios para expresar a los demás sus pensamientos y comunicarles sus propias experiencias. Cada uno de estos medios tiene sus leyes particulares, y tiene su campo de aplicación en un asunto o serie de asuntos determinado, y entonces se dice que el medio de expresión de tal asunto es éste o el otro.

### 1. Los medios humanos de expresión.

Para el intercambio de pensamientos y propias experiencias se usan principalmente dos órganos sensoriales: el oído y el ojo. El principal medio de expresión que se emplea por medio del oído, es también el principal medio de expresión que posee el hombre: el lenguaje. También existe otro, la música; pero para nuestro propósito, podemos prescindir en absoluto de él.

A través del ojo nos comunicamos con nuestros semejantes con los más diversos medios de expresión, los principales de los cuales, son los siguientes:

La mímica. Tiene bastante empleo, principalmente como medio de acompañar o subrayar lo expresado por el lenguaje.

La escritura. La palabra escrita obedece a las mismas leyes que la palabra hablada, si bien existen algunas diferencias, ya que la palabra escrita no puede ir acompañada de la mímica, lo que la hace perder en gran proporción su poder expresivo.

La imagen. Para el técnico, este medio de expresión tiene una importancia capital. Podemos distinguir, en la misma, varias formas.

La imagen sencilla, que muestra sólo la superficie y es la más empleada. La imagen espacial (imagen estereoscópica), que en los últimos tiempos también ha adquirido para el técnico, una gran importancia. Y la imagen animada, cuya forma de realización más importante es la película, el film.

Además, todas estas formas de imagen se pueden dividir en dos clases: imágenes en un solo color, e imágenes en varios colores. Los colores proporcionan, o tienden a proporcionar a las diversas formas de imagen, una mejor apariencia de realidad y mayor riqueza de contenido.

### 2. Características de los distintos medios de expresión.

Ya hemos dicho que cada asunto o serie de asuntos tiene un medio apropiado de expresión, que viene determinado por dos características: la comprensibilidad y la claridad.

La comprensibilidad se caracteriza por el esfuerzo mayor o menor que cada medio de expresión exige a cada oyente o espectador. El lenguaje y la escritura señalan casi siempre los límites lingüísticos de los asuntos en que se puede emplear el entendimiento. Fuera de esto, y sin salirnos de los límites generales del lenguaje, el estilo de un escrito o discurso, nos puede decir, sin más, el círculo de personas a que está destinado. La misma importancia que la comprensibilidad, tiene la claridad, al emplear los distintos medios de expresión. En los límites, ambos principios se confunden. La claridad significa la aptitud que tiene un medio de expresión para dar vida real a lo interno, o para estructurar lo interno en datos reales y vivos, que den la sensación de una vida nueva. Como el técnico observa los hechos principalmente por la vista, necesita de aquellos medios de expresión que sean más claros para la misma, y cuya forma se acerque, en lo posible, a la realidad. Este medio de expresión lo constituyen las imágenes en sus diversas formas.

En la técnica, en la mayor parte de los casos, se trata de imágenes espaciales que se realizan en el tiempo, o sea que han de tener cuatro dimensiones: las tres espaciales y la del tiempo, que puede ser considerado como una cuarta dimensión. Las imágenes sencillas, que sólo reproducen la superficie, reproducen de una manera inmediata únicamente dos dimensiones. Para reproducir la tercera dimensión espacial, se ha acudido a diversos procedimientos. En la técnica ha tenido cierto arraigo el sistema de reproducción en tres cortes normales entre sí. Todos los que hayan tenido que ver algo con este procedimiento, saben cuánto trabajo lleva consigo; sin embargo de lo cual, tiene el mérito de haber dado antes que ningún otro, una mejor comprensión de las imágenes. La dimensión temporal, también ha intentado ser reproducida de diversas maneras. Por ejemplo, se pueden mos-

trar los movimientos de las diferentes partes de una máquina, por medio de una serie de dibujos, o también, en un solo dibujo, el esquema del movimiento. Ambos procedimientos exigen en el estudiante cierto entrenamiento, y hasta una persona ya entrenada, necesita cierto trabajo mental, si quiere entender algo de lo que no entiende, ayudado por la imagen. La reproducción de un hecho cualquiera por medio de gráficas, etc., también lleva consigo ciertas dificultades, sobre todo si se quiere reproducir la conexión entre más de dos cambios. Estas dificultades se acrecientan cuando se trata de imágenes sencillas de dos dimensiones. Sin embargo, tanto en unas imágenes como en otras, tal como actualmente se emplean, se necesita siempre un entrenamiento especial por parte del estudiante.

Si un procedimiento de reproducción, reproduce inmediatamente más dimensiones que otro, podemos decir que es más claro que éste, y exige, consiguientemente menor entrenamiento para su fácil comprensión. La imagen estereoscópica reproduce inmediatamente la profundidad. Todos los que pueden ver estereoscópicamente, pueden entender dicha imagen sin necesitar tanto entrenamiento como para entender la imagen sencilla. Pero hay que tener en cuenta que muchas personas no pueden ver estereoscópicamente. Se puede realizar un sencillo experimento, consistente en cambiar ambos lados de una reproducción estereoscópica, y entonces nos mostrarán la imagen estereoscópica por todos lados. Gran cantidad de personas, principalmente las que no pueden ver estereoscópicamente, no podrán determinar en qué imagen están cambiados los lados. Y aún más, ciertas experiencias han mostrado imágenes con una serie de puntos sin conexión, y con los cuales se puede determinar el lugar que los puntos ocupan en la profundidad.

La imagen animada reproduce, además de dos dimensiones espaciales, la del tiempo; teniendo, por lo tanto, tres dimensiones. Para la reproducción técnica, tiene gran importancia que esta tercera dimensión sea el tiempo, pues éste, en los demás procedimientos de reproducción, ha de ser representado por una dimensión de orden distinto, principalmente la longitud. La reproducción del tiempo reduce a su menor grado las exigencias de un entrenamiento previo por parte del estudiante. Además, la imagen animada puede reproducir la tercera dimensión espacial, aplicando los procedimientos que se aplican para la imagen estereoscópica. La reproducción real, fotográfica, usada corrientemente, puede producir cierta impresión espacial, mientras la imagen tenga un fuerte movimiento. El fundamento de esto está en que la celeridad de los ángulos de las partes animadas, observadas a través del ojo del espectador, o lo que es lo mismo, a través del objetivo de la cámara como punto de apoyo, aparecen como distancias de profundidad de las partes animadas.

Según esto, la imagen animada podría representar las tres dimensiones del espacio, y, aparte de ellas, la del tiempo, con lo que se acercaría a la realidad como no se acerca ningún otro medio de expresión. Y en esto consiste la gran claridad de la imagen animada y con ella su gran comprensibilidad. Porque, en efecto, la imagen animada exige para su comprensión, menor trabajo mental por parte del estudiante, y, por tanto, menor tiempo. Ahora bien, nunca podremos imponernos en un asunto con la sola ayuda del film, lo que en cambio se puede realizar sin este medio. Fundados en esto, algunos han colocado el film, sin ninguna razón, a la cabeza de las superficialidades. Como consecuencia de su claridad, la imagen animada proporciona al estudiante un sentimiento de plena comprensión, mucho más fuerte que el que le proporcionaría un discurso sin la ayuda de imágenes o solamente con imágenes fijas, que tratase del mismo asunto y tuviese la misma duración. Este sentimiento de plena comprensión puede inducir al estudiante, en ciertas circunstancias, a una sobreapreciación de los conocimientos adquiridos por medio del film.

(Continuará)

De la obra *Der Film in der Technik*, Berlín, 1925. (Traducción T. G. Arenal.)

R. THUN

## Notas y noticias de cinema educativo

### Películas para niños

Londres.—En la reciente Conferencia del Film Infantil bajo los auspicios del British Film Institute (Instituto del Film Inglés), se hizo una propuesta para formar un cuerpo central no comercial para realizar y distribuir películas exclusivas para las sesiones infantiles. El plan será puesto en práctica en unión de los distribuidores, las autoridades docentes y el Instituto.

### Films de Edwin Carewe

San Francisco, EE. UU.—Edwin Carewe producirá en un estudio de Palo Alto, películas educativas de 16 milímetros para escuelas y colegios.

### Sobre las hormigas

Las hormigas han sido siempre un tema intrigante para los zoólogos, por causa de las cualidades instintivas, muy semejantes a la inteligencia humana, que las llevan a una organización tan admirable, tan sorprendente a los ojos de los que todavía no comprendemos bien los mecanismos cerebrales de los animales. Este es el tema de una reciente película de la G. B. I.

Ha sido dirigida por Mary Fields, famosa ya por los «Se-

cretos de la vida». Cada detalle de la vida de un hormiguero es revelado claramente por la cámara.

Una serie de escenas nos enseñan, detalladamente, la organización de un hormiguero. Uno de los episodios más interesantes es aquel en que una rana, aficionada a las hormigas, ataca un hormiguero, viéndose como las hormigas «artilleras» organizan la defensa contra el ataque, hasta lograr, en muchos casos, rechazar al invasor.

### La defensa aérea británica

En combinación con elementos oficiales, (War Office y Ministerio del Aire), la G. B. I. ha realizado «The Gap» («La brecha»), teniendo por tema la defensa de la población contra los ataques aéreos. Cincuenta y dos actores, vestidos apropiadamente, interpretan los papeles de altos oficiales quienes, ante el evento de un ataque aéreo a las costas británicas, se encargan de las medidas vitales de defensa para la seguridad del público y de las ciudades.

### Psicoanálisis de «Los tres cerditos»

El cinema será siempre una incomparable escuela de energía vital, aun si el dominio de la psicoanálisis trata de asomar

Una acertada composición química, de propiedades altamente saludables para el organismo. • Una excelente agua de mesa.

He aquí las insuperables cualidades de las nunca bien ponderadas

S A L E S

LITÍNICAS  
DALMAU

su nariz tenebrosa en el dinamismo optimista del film. Y así es, porque la escuela freudiana que hasta ahora había dejado tranquilas las historias tristes o graciosas de la pantalla, descubre, imprevistamente, sus temibles baterías cinematográficas en un delicioso análisis de los inocentes «Tres cerditos». Considerando Emilio Servadio en «Circoli», de Roma, que el método psicoanalítico ha sido aplicado con frecuencia y a veces con éxito, a los mitos y a las leyendas, trata de hacer una radiografía del famoso dibujo animado de Walt Disney. Y bajo esta luz, los cerditos se convierten en niños, las casas simbolizan la madre protectora, el refugio contra el lobo, padre cruel que—atención a esto—«semejante a todos los ogros de los cuentos y al Saturno de la antigua mitología, quiere devorar a los niños, disputarles por todos los medios... la posesión de la casa y de la madre. La clásica rivalidad "edipiana" se transparenta, pues, claramente (y desgraciado quien lo dude), bajo la ingenuidad de la fábula americana. Sin embargo, el éxito de ésta se debería, sobre todo, a que las masas identifican inconscientemente la situación de los cerditos a la crisis mundial. En el mundo actual se ha extendido una convicción. Es «que la culpa del malestar actual incumbe a una autoridad superior que quiere el mal de sus hijos en lugar de querer el bien». Es lógico que la fábula de «Los tres cerditos» sea «superdeterminada»; es decir, que sobre el tema eterno de la rivalidad edipiana se inserta el tema actual del resentimiento general de las masas hacia los hipotéticos responsables de la crisis. De esta manera, la alegre historieta adquiriría un sentido más concreto y encontraría ecos largos y profundos en el inconsciente colectivo».

Como se ve, se abren nuevos horizontes desde hoy a la crítica cinematográfica. (De «Intercine».)

### Alrededor del cinema educativo

## Las actualidades filmadas

No hace mucho se afirmó, en una conferencia internacional sobre las nuevas formas de periodismo celebrada en Bruselas, que el reportero cinematográfico debe ser asimilado en toda circunstancia y en todos los aspectos al periodista.

Con un argumento muy sencillo se puede demostrar que las restricciones en materia cinematográfica son absurdas. En las páginas que no está sometido a una censura previa, el periódico puede publicar las noticias que quiere e ilustrar sus crónicas con las fotografías más impresionantes, horribles y repugnantes. El film, no. No se comprende la razón.

La cuestión «difusión» no parece intervenir en eso. La difusión por el film pierde en duración lo que gana en extensión. La imagen cinematográfica pasa; el periódico se conserva.

¿Se invocará la facultad del cinema de ser más preciso en los detalles? Para que en la reproducción cinematográfica de un hecho complicado resalte el detalle, es necesario proceder con diversos recursos técnicos a la reproducción y al análisis de las imágenes. Lo que evidentemente es imposible en los cinemas. La fotografía reproducida en los diarios puede circunscribir, en cambio, un hecho en el detalle más impresionante.

Además, el hecho es como es. Y no se puede modificar su representación visual si no se modifica o censura la descripción escrita. Pero dar a la joven prensa filmada un trato diferente del que goza ya la prensa impresa, es lógica y jurídicamente una regresión.

A propósito de las actualidades y de la oportunidad de dejarles el campo libre, recordaba «Ciné-Comcedia» (número 3030, año 1934), un hecho histórico que merece atención: Poincaré encargó a un funcionario del Elíseo que le hiciera semanalmente un informe sobre las actualidades de la pantalla.

Todas las semanas (contó él mismo a los autores de films en su banquete anual), lo mismo que un bañista pregunta al bañero al volver al mar: «¿Cómo está el mar?», yo preguntaba: «¿Cómo va el cinema?»

Cuando el cinema era malo, Poincaré sacaba enseñanza y métodos. Quería conocer así el sentimiento del pueblo de Francia.

No se debe perder de vista que la actualidad cinematográfica es un espejo de la opinión pública, un diario más vivo, puesto que se lee y vive colectivamente (lo que lo hace más íntimo a los espectadores), y es natural que pretenda ser tratado, por lo menos, como el diario impreso.

G. DE F.





WARNER BAXTER - JHON BARRYMORE  
CARY GRANT - JAN KIEPURA - LEWIS STONE

