

# p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

Nº 22

300 Ptas.

2.163



el cine



**p o e s í a**

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POLITICA



CUBIERTA:



*Detalle de una fotografía del actor español afincado en Hollywood Martín Garralaga, en su casa de Los Angeles, en 1979. (Foto: Rosa Biadiu.)*

*p o e s í a*

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

NÚMERO

22

MINISTERIO DE CULTURA

p o e s í a

DIRECTOR  
Gonzalo Armero

JEFE DE REDACCIÓN  
Rafael Cansinos

SECRETARÍA DE DIRECCIÓN  
María Nolla

REDACCIÓN  
Paseo de la Castellana, 272. Madrid-16

REPRODUCCIONES FOTOGRÁFICAS  
Javier Campano

EDITA  
Secretaría General Técnica / Ministerio de Cultura

ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN  
Editora Nacional. Torregalindo, 10. Madrid-16

SUSCRIPCIONES (6 núms.)  
España: 1.600 ptas. / Europa (correo aéreo): 3.300 ptas.  
Otros países (correo aéreo): 5.700 ptas.

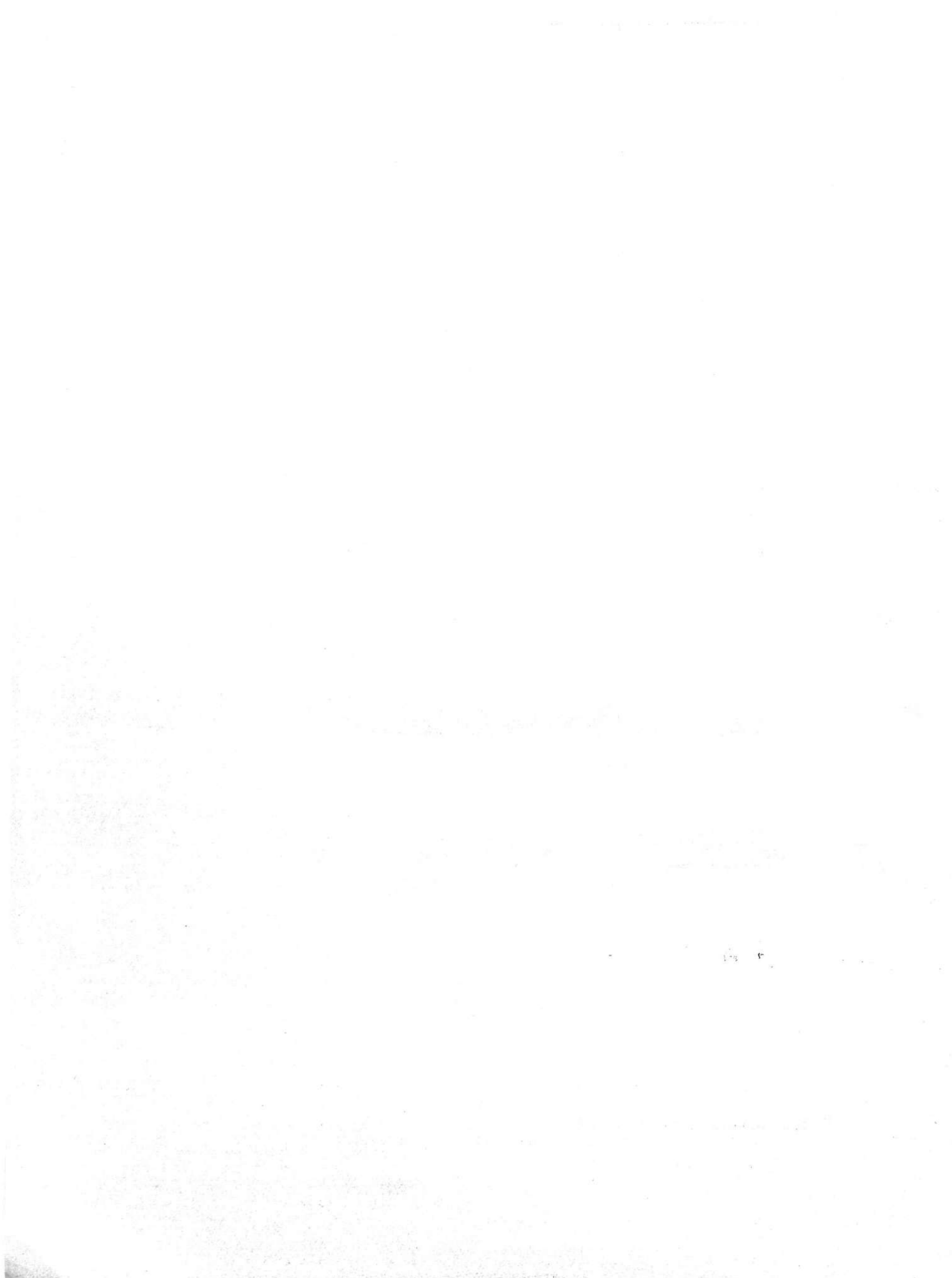
P.V.P.: 300 ptas. (número sencillo) y 500 ptas. (número doble)

FOTOCOMPOSICIÓN: Fernández Ciudad, S. L., y Secomp, S. A.  
FOTOMECÁNICA: Gráfico Hispano, S. A.  
IMPRESIÓN: Litofinter, S. A.  
ENCUADERNACIÓN: Faesa

Printed and made in Spain  
Deposito legal: M. 6.414-1976



Pág. 7: *Manolete*, una película inédita de Abel Gance.      Pág. 19: El cine a través de *La Gaceta Literaria* y del *Cineclub*, de Ernesto Giménez Caballero.      Pág. 63: *Dinámica de la gran ciudad*, de Laszlo Moholy-Nagy.      Pág. 83: Escritores españoles en Hollywood.      Pág. 127: La Generación del 27 filmada por Juan Guerrero Ruiz.







«Manolete»

UNA PELÍCULA DESCONOCIDA DE

Abel Gance



*Nota previa de*  
DOLORES DEVESA y RAMÓN RUBIO

EL LIRISMO TRÁGICO de la corrida de toros fue para Abel Gance, como para otros intelectuales extranjeros —todos ellos vitalistas, grandilocuentes, innovadores y un tanto megalómanos—, el encuentro con ese mundo limítrofe entre la vida y la muerte, donde el arte y el riesgo se confunden.

Y este encuentro le hizo abandonar por un tiempo los proyectos que traía al llegar a España: «He pensado en una gran trilogía *Colón-Loyola-El Cid*. ¿Cómo la concebí? No es de ahora. Pensaba rodarla en los estudios franceses, pero llegó la guerra con su restricción de posibilidades, y de momento abandoné este propósito. Ahora, en España, vuelvo a acariciar la vieja idea.» (Declaraciones a su llegada a España en octubre de 1943, en *Primer Plano*.)

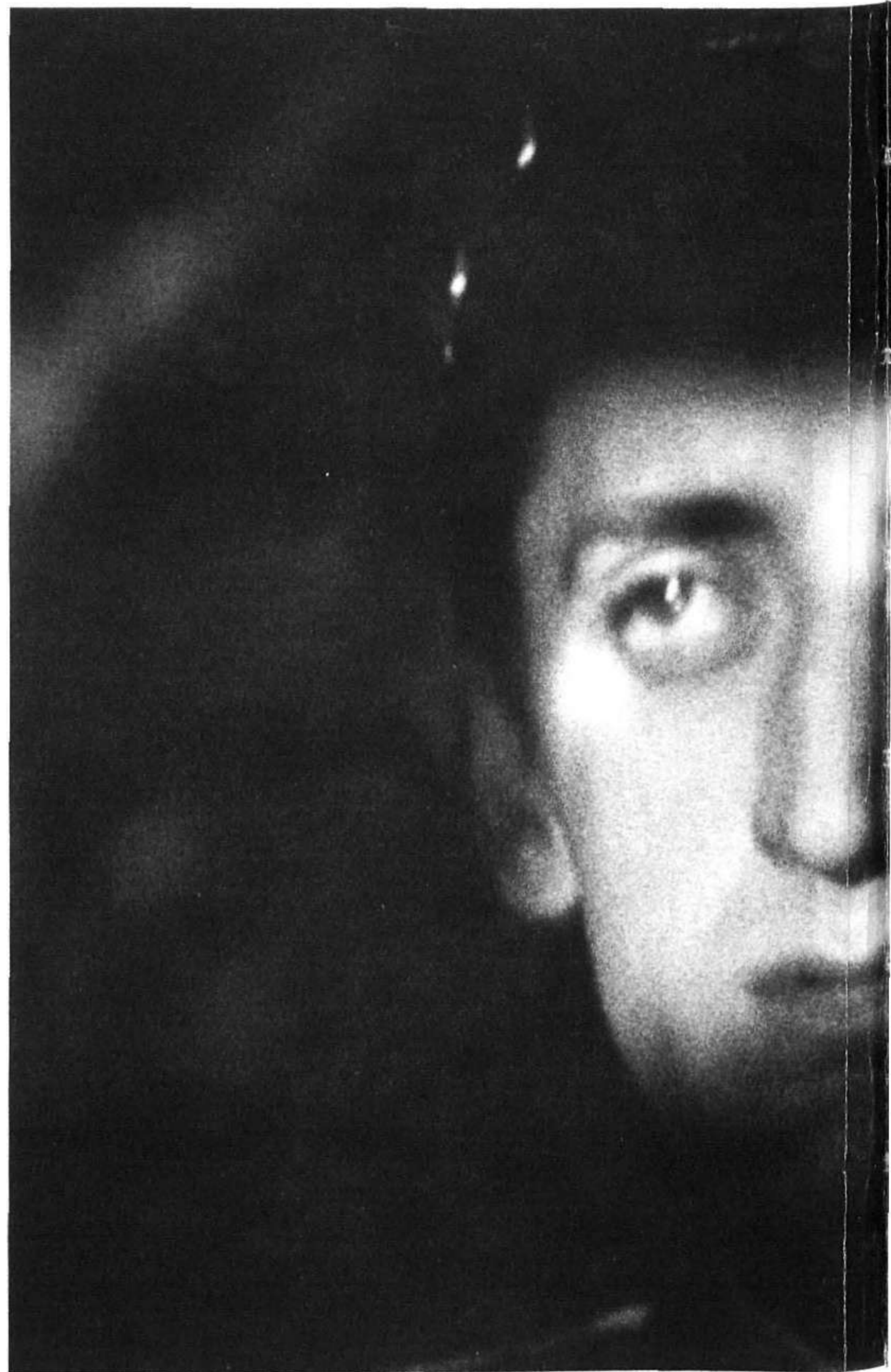
La historia de su llegada con un guía clandestino, cruzando los Pirineos casi a pie, es una más de las historias de los huidos del avance nazi. Tiene que hacerlo, le han llegado noticias de que su nombre está en las listas de judíos que busca la Gestapo.

Se instala en nuestro país con sus proyectos, pero los cautos productores no quieren financiar un cine que no goza del favor de la taquilla. La España de la post-guerra no está para grandes empresas artísticas. Se contenta con sobrevivir e intentar divertirse. Además, este francés recién llegado no parece muy adicto al régimen. Y es que la derecha europea más conservadora resultaba subversiva en lo que fue nuestra «caza de brujas» nacional de los años cuarenta. Lo único que consigue Abel Gance es el encargo para rodar corridas destinadas a los noticieros.

Y así empieza su pasión por la Fiesta y surge el proyecto de *Manolete*. Dice Abel Gance: «Un día le pregunté: ‘Si usted tuviese un gran amor y ese amor le exigiese abandonar el toreo, ¿lo abandonaría usted?’ Manolete, después de reflexionar unos instantes, me respondió: ‘No abandonaría el toreo jamás.’ Impulsado por la enorme fuerza interior de aquel hombre comencé a trabajar.»

Encuentra un productor: Juan Montesinos, y en colaboración con Eduardo Marquina y su hijo Luis escribe el guión y los diálogos. Luis Marquina está a su lado en los pocos metros que se rodaron en estudio, como intérprete y ayudante. Cuenta, eso sí, con «kilómetros» de celuloide sobre las corridas de Manolete.

En el estudio se debió rodar durante dos semanas. Allí se hacen las pruebas del pictógrafo, un objetivo capaz de mantener a foco a Manolete en primer plano y a su hermana Soledad (Isabel de Pomés) en el fondo, a unos



diez metros de la cámara, tal y como podemos ver en uno de los planos que se conservan. Allí se recrea una esquina de la plaza de toros de Ronda, según Alfonso Sánchez, o de Motilla del Palancar, según Francisco Canet, realizador del decorado. Se ruedan metros y metros de película. Y también entonces debieron empezar los problemas económicos. A pesar del inmenso respeto que inspira la figura de Manolete, ídolo y figura del momento, y de las garantías que podía ofrecer su inclusión como actor, nadie quiere financiar un proyecto que se adivina muy caro y cuya recuperación no está garantizada.

Termina la Guerra Mundial y Abel Gance decide volver a Francia, aunque no abandona su proyecto. El decorado no se desmonta durante unos meses, la idea sigue en pie.



Aquí quedan los «kilómetros» rodados, que se embargan y depositan en una caja fuerte del Banco Mercantil e Industrial. De allí desaparecen las latas, que luego, al cabo de los años, se exhiben en algún cine-club con montajes improvisados y títulos ficticios sobre la figura del torero.

Durante años conserva Gance la ilusión de continuar la película, y hasta el año 1950, como se desprende de las cartas dirigidas a Carlos Fernández Cuenca, no acepta con amargura que su proyecto no ha encontrado apoyo ni comprensión. Los que aquí fueran sus grandes amigos, Eduardo y Luis Marquina, Carlos Fernández Cuenca, Alfonso Sánchez, Rafael Rivelles..., no podían ayudarlo económicamente, y la banca, la industria, no estaban dispuestas a arriesgar dinero en aquel proyecto.

Las cartas que reproducimos llegaron a la Filmoteca Española con toda la documentación del legado de Fernández Cuenca. En cuanto a los fotogramas de la película, pertenecen a una lata que, entre otras cientos, quedaron en los estudios CEA.

Dentro de nuestra labor de recuperación de todo el Patrimonio Cinematográfico Español descubrimos esta lata con la simple inscripción de *Manolete*. De entre otras igual de antiguas, nos pareció que la importancia del contenido de esta lata merecía que le dedicáramos tiempo urgentemente. Se trata de 300 metros en nitrocelulosa (inflamable) de un copión de trabajo, posiblemente de las pruebas rodadas en el decorado montado en los estudios que reproducían una plaza de toros. CEA se quedó con el material como garantía de pago, mientras que todos los planos de las corridas iban a parar, como dijimos, al Banco Mercantil e Industrial.

Los 400 metros recuperados tienen indudablemente un gran valor cinematográfico por dos razones: es lo único que se conserva del proyecto del «maestro» Abel Gance y es, probablemente, la única actuación del «maestro» Manolete como actor ante las cámaras.

En cada uno de los diez planos que comprende este fragmento figura una claqueta de identificación. Los planos están unidos con acetona, es decir, indican que existió un trabajo de selección de tomas.

Los siete primeros planos reproducen un rincón de un tendido de lo que sería una plaza de toros diseñada por Enrique Alarcón en el estudio número 5 de CEA. Sentados en la barrera, Isabel Pomés, Julio Peña y figurantes siguiendo los lances del torero. (Curiosamente Julio Peña no figura en las fichas técnicas, lo que hace suponer que fue una sustitución de última hora.) A continuación dos primeros planos de Manolete con Isabel Pomés al fondo.

Un decorado mínimo, pero con luces y sombras muy elaboradas por Enrique Guerner, marcando un carácter expresionista. Se utiliza aquí el pictógrafo.

Por fin un gran primer plano de Manolete de unos dos minutos de duración, con una intensa luz dirigida a los ojos. Su expresión es hierática, sin apenas pestañear.

...Y nada más. Una posible obra maestra que quedó en nada por falta de recursos económicos. Otra frustración más por las habituales incomprensiones entre el cine como industria y el cine como arte.

D. D. y R. R.

23 Janvier 1946

Monsieur Fernandez CUENCA,  
Nunez de Balboa 13  
MADRID

Mon cher Cuenca,

Deux mots pour vous donner de mes nouvelles qui sont bonnes.

J'ai repris le travail et prépare mon prochain scénario en attendant que des événements plus heureux me permettent de terminer mon "MANOLETE" dans votre beau pays.

Je conserve de vous le plus affectueux des souvenirs, malgré les dures vicissitudes de mon séjour.

N'oubliez pas que, en dehors de MANOLETE, je pourrais le rêve de COLOMB et de LA PASSION. Ceci afin que vous conserviez toujours les antennes tendues pour ces réalisations si vous en voyez les opportunités. Pour ce qui est de MANOLETE, soyez gentil de donner un coup de téléphone à Monsieur GORBI à PROCIENES en lui disant que mon intention reste de terminer ce film à l'autocine si les événements le permettent. J'aurai, à ce moment-là, achevé sa production en France et cela me serait une joie de prouver au monde entier que je ne m'étais pas trompé en prenant comme type et comme synthèse cette personnalité de MANOLETE à la fois si complexe et si autochtone.

Qu'est devenu de Solmes ?

Donnez-moi de vos nouvelles et croyez-moi affectueusement vôtre.

Señor Fernández Cuenca  
Núñez de Balboa, 13  
Madrid

23 de enero de 1946

Mi querido Cuenca:

Dos palabras para darle buenas noticias mías.

He reanudado el trabajo y estoy preparando mi próximo guión, a la espera de que acontecimientos más afortunados me permitan terminar mi *Manolete* en su bello país.

Conservo de usted el más afectuoso de los recuerdos, a pesar de las duras vicisitudes de mi estancia.

No olvide usted que, a parte de *Manolete*, persigo el sueño de *Colón* y de *La Pasión*. Se lo digo para que se mantenga usted atento a cualquier oportunidad que vea para su realización. En lo que concierne a *Manolete*, sea usted tan amable de telefonar al señor Gorbi de Procines diciéndole que mi intención sigue siendo la de terminar esta película en otoño, si los acontecimientos me lo permiten. Para esta fecha habría acabado mi producción en Francia y me alegraría poder demostrar al mundo entero que no me había equivocado escogiendo, como tipo y síntesis, una personalidad como la de *Manolete*, tan compleja y tan autóctona a la vez. ¿Qué ha sido de Solmes?

Déme usted noticias suyas y créame afectuosamente suyo.

ABEL GANCE

18 Janvier 1950.

12, rue Piccini, Paris.  
PASSY 22-10

Monsieur Fernandez CUENCA,  
Nunez de Balboa 13  
MADRID (Espagne)

Mon cher Cuenca,

Je vais bientôt commencer le plus grand film de mon existence et probablement le plus intéressant de tous les films produits jusqu'à ce jour dans le monde : LA DIVINE TRAGEDIE. Je vous envoie un petit opuscule à ce sujet.

Je n'oublie pas combien vous avez été dévoué et compréhensif lors de mon dur séjour en Espagne où, malgré d'insensés efforts, je n'ai rien pu réussir des grands projets qui m'habitaient.

J'ai retrouvé le double d'une lettre que je vous avais envoyée le 23 Janvier 46 et qu'il aurait été bien intéressant que vous fassiez publier dans les journaux pour montrer à vos compatriotes combien MANOLETE, d'une part, COLOMB et LA PASSION, d'autre part, pouvaient rester espagnols si on n'avait touché quelque peu la main. Monsieur GORBI DE PROCIENES a dû se mordre les doigts de s'avoir imposé des conditions si draconiennes.

Donnez-moi de vos nouvelles.

Nous avons, pour notre DIVINE TRAGEDIE, établi des syndicats dans la plupart des pays du monde : Angleterre, Amérique, Belgique, Suisse, France, Italie et notre Président, le Vicomte de La Grandière, a trouvé en Espagne la personnalité qu'il nous fallait pour représenter tous les pays de langue espagnole.

Je n'oublie pas notre docteur auprès de Monsieur BORDEGARAY à la Banque de Biscaye et lui aussi sera sans doute surpris de voir un prochain jour combien il a eu tort de ne pas me suivre dans mes projets.

Très affectueusement à vous.

Abel Gance

Señor Fernández Cuenca  
Núñez de Balboa, 13  
Madrid  
España

18 de febrero de 1950

Mi querido Cuenca:

Voy a empezar enseguida la película más grandiosa de mi vida y probablemente la más interesante de todas las películas producidas hasta hoy en el mundo: *La Divina Tragedia*. Le envío un pequeño opúsculo sobre esto.

No me olvido de lo amable y comprensivo que fue usted durante mi estancia en España, donde, a pesar de mis insensatos esfuerzos, no pude realizar ninguno de mis grandes proyectos.

He encontrado la copia de una carta que le envié el 23 de enero de 1946 y que sería interesante se publicara en los periódicos para contar a sus compatriotas cómo *Manolete*, por una parte, *Colón* y *La Pasión*, por otra, podrían haber sido patrimonio español si alguien me hubiera echado una mano. El señor Gorbi de Procines ha debido morderse las uñas por haberme impuesto unas condiciones tan draconianas.

Déme usted noticias suyas.

Hemos fundado asociaciones para nuestra *Divina Tragedia* en la mayoría de los países del mundo: Inglaterra, América, Bélgica, Suiza, Francia, Italia, y nuestro presidente, el vizconde de La Grandière, ha encontrado en España la persona que nos hacía falta para representar a todos los países de habla española.

No olvido nuestro fracaso con el señor Bordegaray, del Banco de Vizcaya, y él también quedará sin duda sorprendido cuando próximamente vea cómo se equivocó al no apoyar mis proyectos.

Muy cordialmente suyo,

Abel Gance

CARTAS DE ABEL GANCE A CARLOS FERNÁNDEZ CUENCA.



















**EL CINE A TRAVÉS DE LA GACETA LITERARIA  
Y DEL CINECLUB DE ERNESTO GIMÉNEZ  
CABALLERO. Textos de RAMÓN GÓMEZ DE LA  
SERNA («Jazzbandismo», pág. 21), LUIS BUÑUEL  
(«Metrópolis», pág. 29; «Variaciones sobre el bigote de Menjou»,  
pág. 46; «Del plano fotogénico», pág. 48; «Una noche en el  
Studio des Ursulines», pág. 54), SALVADOR DALÍ («Film  
arte/Film antiartístico», pág. 31; «La gran duquesa y el camarero /  
El traje de etiqueta», pág. 47), PÍO BAROJA («En torno a  
Zalacaín el aventurero», pág. 36), ABEL GANCE («Napoleón»,  
pág. 41), RAFAEL ALBERTI («Harold Lloyd, estudiante», pág. 42),  
y VICENTE HUIDOBRO («Harry Langdon», pág. 43).**



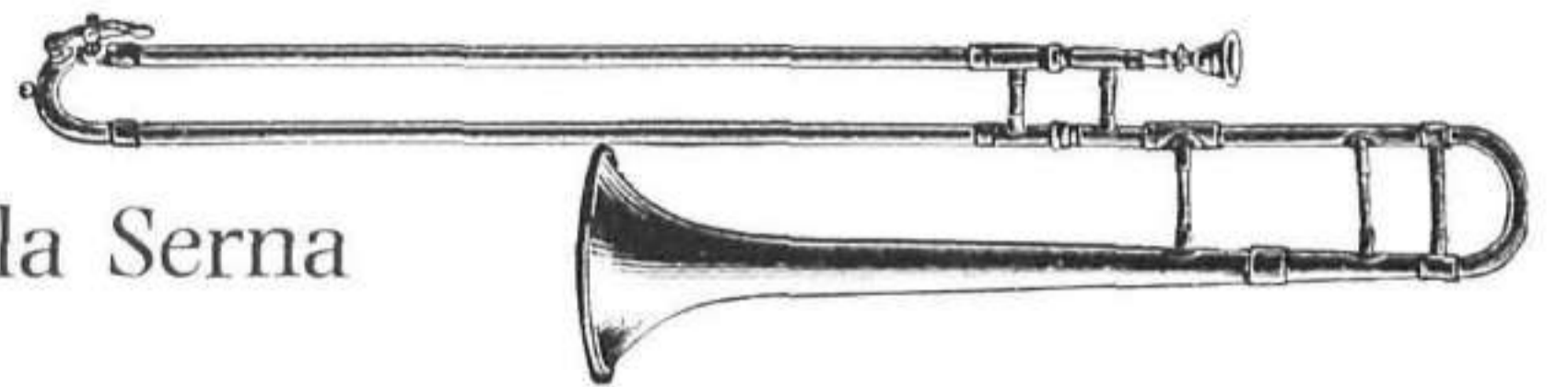
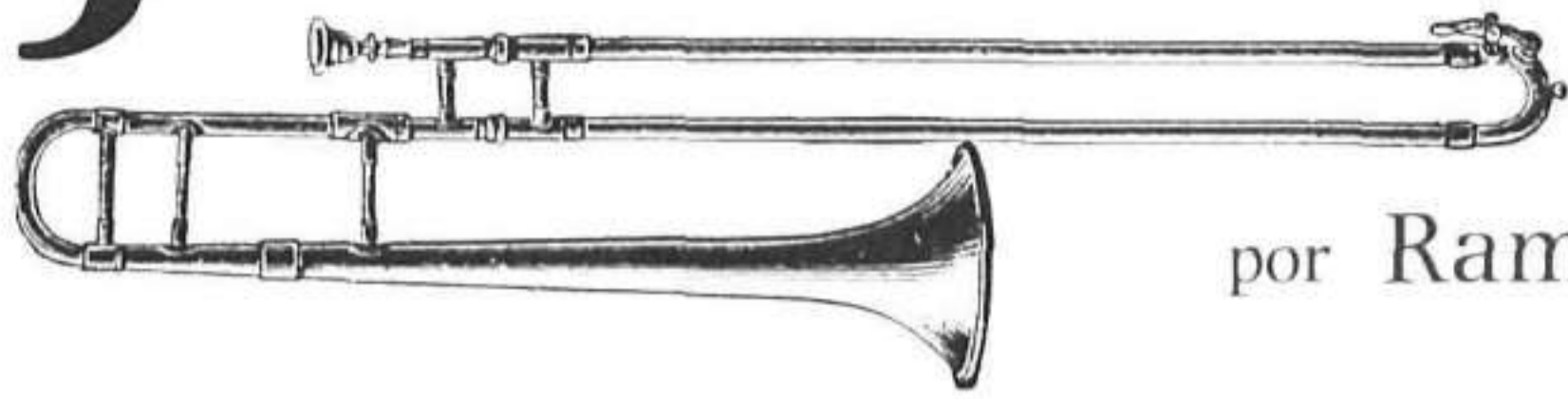
Primeras páginas del n.º 1 (1-1-1927) de *La Gaceta Literaria*, del número dedicado al cine (1-X-1928) y del primero de *El Robinson Literario* (15-VIII-1931).

LA GACETA LITERARIA se publicó de la mano de Ernesto Giménez Caballero (Madrid, 2 de agosto de 1899) entre 1927 y 1931, apareciendo un total de 118 números. El conjunto conforma una de las revistas más bellas, inteligentes y generosas de nuestro siglo: bella, por la proporcionada disposición tipográfica de sus páginas, lo adecuado del papel y del formato (tabloide en los 72 primeros números, más reducido después), y la justeza de sus ilustraciones, un todo coherente con la mayoritaria vocación difusora de *La Gaceta Literaria*, más cercana a un periódico que a otra cosa; inteligente, por la misma elección del soporte, y por la elección de un contenido tan variopinto en géneros y estilos; y generosa, por la convivencia en sus páginas de todas las tendencias éticas y estéticas. Como muestra de esto último, véase una nómina, incompleta, de sus colaboradores, aparte de los que en estas páginas se publican: Dámaso Alonso, José Ortega y Gasset, Manuel Altolaguirre, Ramiro Ledesma Ramos, Gregorio Marañón, Max Aub, Ramiro de Maeztu, Juan Ramón Jiménez, Eugenio d'Ors, José Bergamín, Filippo Tomaso Marinetti, Vicente Aleixandre, Jorge Luis Borges, Ramón Gómez de la Serna...

En 1931, al radicalizarse las posturas políticas de sus colaboradores y abandonar éstos *La Gaceta*, Ernesto Giménez Caballero continúa en solitario su publicación, ahora con el subtítulo de *El Robinson Literario*, del que es el único colaborador y del que aparecen 5 entregas entre 1931 y 1932.

*La Gaceta Literaria*, desde sus inicios, prestó especial atención al cine, dedicándole numerosas páginas e, inclusive, un número monográfico. Y, organizado por *La Gaceta*, funcionó el primer Cineclub de España, en el que se proyectó entre 1928 y 1931 lo más destacado de la cinematografía mundial. De ambas cosas estas páginas de *Poesía* quieren dar cuenta: por un lado, una selección de textos referidos al cine y publicados en *La Gaceta Literaria*; por otro, una relación de las distintas películas proyectadas en el Cineclub.

# JAZZBANDISMO



por Ramón Gómez de la Serna

Lo que dije y no pude decir en 15 minutos.

¿Fecha del nacimiento del jazz?

¿Qué importa el origen, si se ha adaptado a la época y ha roto la enervadora música de los halagos mustios?

¿Qué importa que esa sucesión del viejo *charivari* —gran *charivari* el de toda época— nos venga de Norteamérica y se sostenga que procede de una orquesta que había en el café Schiller en 1915, y en la que el negro Jasbo Brown, en la hora más excitada por las avispas de los *cock-tails*, era interpelado con gritos de «¡Otra vez, Jasbo!», y, por fin, en abreviatura, «¡Otra vez, Jazz!»?

Poco importa también que se vea confundido su origen con el *ragtime* o los *coon songs* y que se cite el nombre de Irving Berlín como su verdadero padre, por ser el autor de un *cakewalk* en que estaban ya todos los rumbos del jazz.

Alguna vez se trazarán los mapas de la emigración y nacimiento del jazz, mapas escondidos en el portamantas del libro, y que sólo se abren a la hora del sueño.

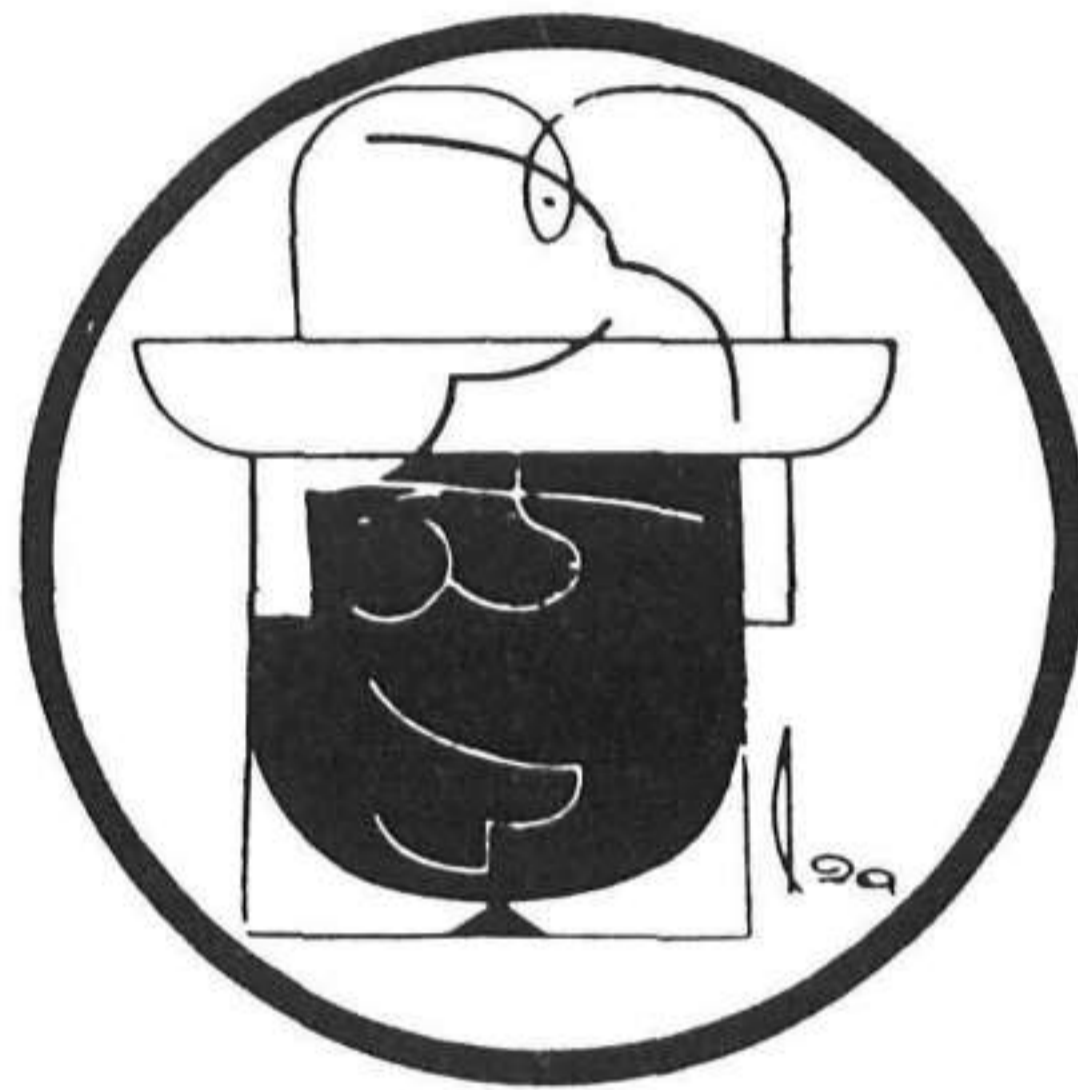
En 1918 es cuando llega el *jazz-band* a Europa, siendo servido en el Casino de París bajo el feliz auspicio de Gaby Deslys y M. Pilcer.

El *jazz-band* define la mezcla libertaria, y por eso no hay que buscarle fuentes oscuras, sino aceptar lo que tiene de la nigricia y lo que ha tomado prestado de los *claxon* que trazan la línea de las aceras en la calle moderna.

Mucha rebeldía hay en el jazz cuando hasta el instrumento que más se destaca en sus conciertos, como el tenor de un conjunto, el saxofón, fue perseguido cuando lo inventó Adolfo Sax, al que se llegó a querer asesinar por como verborreaba su aparato, y porque, según dieron en decir, volvía físicos a los que lo tocaban.

Triste persecución la de todo precursor, que hoy debe congregarnos, lanzando compensativos: «¡vivan los sa-

xofones!», en gritería que añade: «¡duro con los *ragtimes*, que engañan; con los *fox-trots*, llenos de sustos, y los *shimmys*, llenos de saltos! ¡Vivan los trombones, ricos en grandes burbujas como globos musicales de gran bazar! ¡Y viva el susto que nos da la trompeta cuando su pistón se ha disparado!»



*The Jazz Singer* (El cantante de jazz), una de las primeras películas del cine sonoro, se proyectó en la segunda sesión del Cineclub. Fue prologada de una intervención de Ramón Gómez de la Serna, quien, pintado y vestido de negro, leyó el texto que aquí se publica. Sobre estas líneas, caricatura de Ramón Gómez de la Serna, reproducida en *La Gaceta Literaria*.

Todo nos entusiasma en el jazz, hasta esa cosa negra que tiene, y en cuyos sonos profundos se siente la nostalgia de los zambombazos en la matriz sonora de los inmensos troncos vaciados y convertidos en tambores milenarios, nostalgia que pasa a través de los negros civilizados de los Estados Unidos.

El intento del jazz es el de sacar el mundo a la superficie. Las otras músicas tienen un sentido más recóndito, más subterráneo y más religioso, en un sentido introspectivo y letal.

La música del jazz pone en circulación al mundo, hace bailar las palmeras, despierta el apetito del *ja-ma-la-ja* y lanza sobre el gran *sandwich* de la realidad.

Aparece en todo momento mezclado de lo selvático y de lo moderno, y por eso sus pitos no son pitos cualesquiera, no son pitos de verbena, ni pitos tranviarios, sino los pitos de los

*referees* en los grandes estadios y pitos de director de esclusas del Canal de Panamá. ¡Así que no es nada! El pito que sirve nada menos que para unir dos mares y que se abracen como dos inmensas morsas liquetificadas es el que pitea en el jazz.

El jazz ha inventado también una voz humana, que no es voz humana, que es la voz que resuena en los bosques y con la que parece que nos llaman, cuando en verdad es voz de pájaro y de viento en las flautas vivas de los cañaverales, flautas con tantas virginidades como nudos tienen; voz humana de parque zoológico, limpia de sufrimiento, hija del roce de los instrumentos raros, audaces de sincopaciones.

No es lo importante estudiar a los *chocoleyt* en su alma negra para entrar en el jazz, puesto que le basta la última razón que le asiste, la de sincopar con sus notas la emulación de la vida contemporánea y ser el estimulante que nos arranca de los mareos de la circulación y la vorágine.

Parece que de lo que se trata es de que va llegando el europeo a la sinceridad de los negros. De ahí que los mismos ritmos le sirvan.

Una reacción como la del jazz es antigua en la historia. Los romanos, cansados de la dulzura de las flautas, inventan los címbalos y, lo que es más decisivo, el verbo cimbalizar, cimbalizándose con todo, hasta con las ásperas conchas de las ostras, que eran restregadas unas con otras.

En España el jazz ha estado siempre en todas las rondas de noche que solemnizaban algún motivo de estrepitosa alegría y en las comparsas de Carnaval y de despedida de los años.

Pero no es lo principal del jazz su historia ni sus razones, sino su sinhistoria y sus sinrazones, y una cosa valiosa sobremanera, «que es simpático».

Los negros que viniesen a Europa saliendo de su país con los oídos tapados, al llegar al cabaret jazzbandático, oirían con sorpresa el guiriguay del

jazz y les parecería música de metrópoli, como a los chinos cuando oyen la música nuestra, siempre, hasta al oír un vals, creen que es música guerrera.

¡Que hipotético es eso de las influencias! En Hawaii, por ejemplo, todos los que van a disfrutar de la isla exótica consideran su música autóctona, cuando ha sido influida enormemente por el fado, que llevaron allí los portugueses cuando tuvieron cuenta de la isla, de tal modo que el banjo es la guitarra portuguesa redondeada, y la agudeza metálica que le caracteriza la he oído mallante y quejisonante en las noches atufaradas de Lisboa.

La música ya no tiene el aire mecedor de ciertas músicas que alegraban la vida fuera de los conciertos. Ahora suena en esa vida marginal a los conciertos otro estampido, otro zambombazo, mezcla de nostalgias exóticas y de lo que es exótico y nuevo en las Grandes Vías modernas, movida la vida con un ritmo más disparatado y precipitado y mezcladas a él las venas azules de la calle que muestran su pulso en los anuncios del Gas Neón.

El jazz, y por lo tanto la oratoria de jazz, ya no se promiscua con la melifluidad terne.

Se habrá desbarrado, habremos tocado notas de espanto, pero *lo prohibido* nunca.

Lo barroco se vuelve a encontrar en el jazz.

Lo que no es amanerado, ni dinguilandero, ni sobón, sino lo que tiene arranque y siempre pretende destacaciones altas, concepciones poderosas, sin halago a lo que es flaqueza de los demás.

En el jazz sentimos el abrazo de dos civilizaciones, la negra de la época en que éramos sapos aguanosos y la época de las Grandes Vías y los sorprendentes escaparates. ¡Qué abrazo de emigrantes más estupendo!

En el jazz se dan un abrazo todas las razas y completa el abrazo el tango, que tiene madre también africana, la tangana.

La alta frecuencia civilizada gusta de mezclarse así a los ritmos lentos y al *relenti*.

Sabio e ignorante al mismo tiempo, el *jazz-band* sabe mezclar los *nuevos gallos*, y los *glisandos*, y los *trémolos* neuropáticos. No rechaza ningún *jay!* y saca exóticas resonancias de la caja china y de los quejidos que los negros lanzan para que no se note su olor.

Todo el desplante de la vida moder-

na, con su particular meningitis bien soportada, tiene entrada en el jazz, y el veraniego atorrante, con su sombrero de paja sobre la nariz y su puro de brea de La Habana en la boca, puede hacer una equis de *cakewalk*, y el que ha perdido en el juego puede dar el aullido del arruinado, y el turista que no sabe adónde ya puede lanzar el bostezo definitivo de su indecisión, y las almas de los suicidas pueden agarrarse a las cuerdas del banjo y lanzar un suspirillo desacordado.

Por el *jazz-band* se rompe la hipocresía social, y el hombre importante y enlevitado que está deseando dar el grito intempestivo del magistrado loco tiene consignado su grito en el conjunto.

El *jazz-band* está muy bien en los grandes hoteles, cantando por la nariz y tatareando como borracho que recuerda una música oída durante su lucidez rítmica. En los grandes hoteles sirve para los saltos y contorsiones de los algo desmedulados, tapa lo que se dicen de mesa a mesa los un poco *détraqués*, y el jaleador del *jazz-band* —empleado de Banco recién echado— lanza los latigazos de sus desplantes como domador del público que boxea con él a gritos.

Busquemos el sitio en que el jazz esté más corrompido y donde su fermentación dé más alcoholes; ese jazz entre cuyos bardales de notas y gritos de pisotón y del peritoneo hay hasta una comadre que irrumpe con desgañamiento de mujer a la que han robado su hija.

En el jazz, y sin darlos importancia, como los novelistas sensibleros, lloran y ríen las cabareteras, ahogadas entre voces de caballeros con la voz tomada, que en la tertulia nocturna representan a los que han salido de juerga, aunque debieran estar en la cama y haber llamado al médico.

¿Cómo suprimir este desahogo de la vida moderna, como han intentado algunos americanos puritanos, mientras algún compatriota pagaba diez mil dólares a la mejor orquesta del jazz sólo por tocar una noche en un baile de multimillonarios?

Imposible; además de que el jazz estaba ya en el vals, como en la dosis pequeña con que comienza su vicio el cocainómano está la fatalidad de la dosis grande en que acabará.

En el *jazz-band* está la chacota de la vida moderna, su absurdidad, su incoherencia, su deseo de jolgorio continuo, y en él se mezclan todas las fugas

de los amores tristes, de las patosidades desesperadas y el desteñido de las bocas, siempre como heridas sin restañar, mezclados a otros mil ingredientes, como tecleos de máquinas de escribir lejanas, reclamos de pato y de perdiz y estallidos de pulgas de elefante.

A veces me siento yo mismo músico de *jazz-band* y estoy dispuesto a escribir música de carcajadas sobre los papeles pautados de los compositores, *uyuyuyáis jay-jay* ondulantes que se mezclan al sonar de los matasuegras musicales, que se estiran y se encogen en su propia tubería, y al inacabable piporro del saxofón, que hace sonar su cachimba sultánica, lanzando grandes bocanadas de humo sonoro.

Es tan pretencioso todo, que bien merece esa trituración y mezclanza que promueve el jazz amalgamando sentimentalismos, colillas de ideas, amores que se acaban de romper, todo mezclado en uno de esos barriles en que el cemento danza la danza del vientre.

Las notas del jazz machacan toda nuestra lexicografía, nuestra ideología, toda nuestra sentimentalidad.

El martillo pilón de la orquesta *jazz-bandista* deshace las piedras de nuestra alma, que son más difíciles de disolver que las de nuestro hígado.

La sabiduría principal del jazz es la de adornar una melodía con trinos, arpeggios, trémolos, variaciones, cadenzas, todo a lo que da tiempo la infrecuencia del ritmo, todo lo que llena la vida de chacota, de absurdo, de jolgorio, de banalidad, de incoherencia, de cabaretismo, mezclándose música y vida como dos mares a través de anchísimo estrecho.

Sólo una introducción de jazz puede abrir ciertas almas y que vayan a buscar ciertos libros y comprendan ciertas ideas. El jazz es lo único que hace variar de sitio los prejuicios depositados en un caletre.

¿Qué ha sucedido ahora? ¿Qué atiplación es esa después de un zambombazo? Que el bombo ha tenido un niño, el niño que no había tenido nunca después de estar hecho un bombo desde siempre.

Sólo el jazz exprime a la vida hasta la última esencia. Los instrumentos del jazz son de dos clases.

Los de percusión o de batería (a los que se puede asimilar el banjo), que sirven para subrayar la medida, y los de viento, que son la imagen de la voz del negro, es decir, glisantes, ligeros,



sensuales, extrañamente dulces. El saxofón está cerca de nuestra sensibilidad como antes en la orquesta de zingaros el violoncello. Esa perpetua conversación de los instrumentos del jazz, enzarzados en ella sobre un ritmo dado, tiene también preciosas distracciones, que son los calderones premeditados de la antigua orquesta.

Lo que hay en el jazz de música coral protestante —de los viejos coros sabatinos— es tomado por su negrura y añaden abismos a lo religioso y lo hacen más profundo y ponen un frenesí rafagueante en sus notas, unas veces flojos de piernas hasta caer prosternados y otros altisonantes, entregados al salto del deliquio.

Pero esa calle moderna es fondo exaltante de esa mezcla de miedos y videncias religiosas, y eso acaba de desmanotizar la película.

—¿Qué es eso que ha sonado ahora?  
Un grito de polichinela.

Ese caballero que medio canta unido al jazz. Es un doctor loco.

—Es una orquesta a la que hay que aspirinar.

—¿Y qué es eso?

—Pues darles a todos aspirina.

Aplausos que completan el jazz, liberación de los aparatos, aplausos de los gorilas en sus jaulas.

Risa negro xilofónica y aguda.

Hay un momento genial que es necesario recoger, y es cuando se cae toda la vajilla o se hunde la cama.

Voces de marineros borrachos. Más voces de empleados de Banco que han perdido su timidez en el día del santo del patrón, del patrón oro.

De vez en cuando es un dios negro que sorteja aplausos sin objeto, de alegría cuadrohumana, de comedor de gran hotel.

En medio de ese jazz aparece una máscara con la voz tomada.

¿Qué ha sucedido ahora? Que el bombo ha tenido un niño.

Hay en el jazz sonidos sospechosos que, a veces, se producen con una oreja o con la nariz.

Los patos ya había yo notado que llevaban en el pico un pito de feria que se les había olvidado quitarse de la boca; pero sólo al ver el saxofón he visto que tiene pitorro de pato.

Yo injertaría un clarinete en un saxofón y saldría un aparato mejor y más completo, unida laringe y esófago en la perpetración del nuevo vertebrado musical.

El jazz-band monumental, el estrepitoso y retumbante es el que tocan

Ramón Gómez de la Serna leyendo su conferencia en el Cineclub.



los elefantes las noches de luna, en el cabaret de la plazoleta.

Se puede sostener también que la música del jazz da masaje.

El jazz es el asombro de todo entre tarariras y zalagardas.

El banjo ha vencido al arpa, con su traje de color antiguo terciopelo oro y polvo. El banjo tiene el pelo cortado a lo *garçone* y enseña bastante las piernas y tiene bastante descote. ¡El arpa llevaba una larga cola inadmisibile, que sólo dejaba ver algo cuando la mujer romántica se tiraba por el balcón! ¡Y no era cosa de estar esperando siempre ese preciso momento!

El saxofón es el gran piporro musical que se fuma soplando por fuera. A los tocadores de saxofón había que preguntarles: ¿Se traga usted la música?

Claro que ellos nos contestarían: «El que se la traga es usted.»

Fuma mientras mira al público por encima de las gafas de la música.

He ahí una frase de carey. Apúntenla los que tengan carnet en su carnet.

Con el saxofón parecen sonar las narices de la orquesta apretadas con los dedos, como si esa apretazón interpusiese en esas grandes narices que suenan el papel de seda de la nasalidad.

El saxofón, ese gran piporro musical, hace sonar su pipa sultánica, la cachimba enorme de humos sonoros.

El jazz no puede olvidar el rugido, que es el primer rasgo de altisonancia de la vida y que será, probablemente, el último.

Ese sonido de maderas nudilleadas que hay en el jazz, ya lo habrá en ese intercalado digiteo a la puerta de la guitarra, discreta llamada a la amante dormida.

Mac-Orlan ha dicho que la dinámica del jazz «podría poner en marcha una fábrica de acero».

Todos se vuelven locos en el bruabú de la orquesta y acaban dando una zurra a las mujeres ideales del jazz.

Los diablos funcionan y tocan el jazz como ninguna otra orquesta.

Ensayo balumbante es el salvajismo que nos salvó de la música académica.

Todas las *curiosidades* de las revistas, todas las novedades, todo cabe en el jamalajá del jazz.

Todas las curiosidades quedan desmentidas y es la hora de los hombres sin falacia que no tienen oído.

El *jazz-band* nos caza más que nos seduce.

El *jazz-band* es la música del presente, bocinante, laminante y corruscante.

No es ser hombre de nuestro tiempo no comprender el *jazz-band* con sus abismos de encanto y sus montañas rusas de voluptuosidad.

El parlamento moderno de la música está en el *jazz-band*, silencioso como un nido de amor, y de pronto con un tren en lo alto, ese tren que cruza las grandes ciudades que tienen metropolitanos por arriba y por abajo.

Tiene cada pieza del *jazz-band* una cosa de viaje alrededor del mundo, haciendo escala en Groenlandia y en la isla de Java.

Es giratoria la música del *jazz-band*, y gracias a un sinhilismo moviente nos damos una vuelta en el carrousel del Zodíaco, y yo monto *piscis* y tú *escorpio*.

En los diplomáticos que salen a bailar se nota más la dualidad del salvaje y del civilizado, sobre todo si en sus facciones se anuncia un poco el negro: bailan con finura diplomática y con aire de guateque.

En el *jazz-band* se dejan en libertad y se les da prestigio a esos gritos que antes tenían que aprovecharse de los grandes barullos o del cataplano de las grandes máquinas para ser lanzados. ¡No es nada ver cómo agrada el grito espontáneo sin tenerse que meter entre los ruidos que lo borran todo!

Todos los que oímos el *jazz-band* parecemos víctimas de una buena noticia. Nos han traído, con su cola azul, un telegrama notificándonos algo muy bueno.

¡Ahora que descorchen el bombo! ¡Y que en ese aparato que se mete y saca preparen el *cock-tail* de la hilaridad!

Sacad toda la cristalería y todas las computas y los aguardientes del aparador del *jazz-band*.

Se nos ocurren gansadas de bautizo y gritos de ¡viva la novia! en una supuesta boda!

Aparece el que pisa las bocinas que gritan como perros a los que ha pillado el tranvía.

Hay latas de foigrás de música... ¡Camarero, otra lata!

También las hay de caviar. ¡Camarero, otra de caviar!

Tantanes lejanos están llamando a cenar siempre.

¡Cómo abunda el candombe! ¡Cuánto candombe!... Ya pasó el candombe. Ahora un rato de letanía.

Los metales del *jazz-band* son los metales de mejor clase del mundo, y

hay todo un ruido de cacerolas entre sus notas... ¡Ah, en la cocina nos preparan una mayonesa! ¡Eso es que hay langosta con sus ricas desnudeces!

Los *jazz-band* son como la risa en las barbas de la seriedad del pasado, que queda en el presente y que no se quiere dar cuenta. En él aparece ese hombre muy solemne, cuanto más solemne mejor, y mejor si tiene barbas negras y gafas con marco de concha, pues así resultarán más intempestivos e inesperados sus gritos carcajeantes y su interrupción parlamentaria.

¡Oh si tuviese tipo de naturalista!

Pero dejemos que el *jazz-band* zarandee de lo lindo la seriedad del mundo y demuestre, a ratos, que él también tiene su corazoncito, y escribamos al dorso de los menús ya comidos, y sobre los que hay impresas lágrimas de vino, los pensamientos que la vorágine del *jazz-band* nos sugiere, y después, como naufragos marineros del *jazz-band*, echemos al lector en la botella vacía del Champagne los últimos pensamientos de la tempestad.

Se cumple más que en ninguna orquesta, en orquesta *jazzbandática*, ese deseo que tiene la voz humana de mezclarse entre la música.

¡Qué quejidos de policlínica!

¡Oh! ¿Qué es eso? Los antiguos sonajeros... ¡Qué gusto! ¡El tiempo que hacía que no oíamos uno de aquellos magníficos sonajeros de los rorros de Carnaval!

¡Bien parece negro que da con los palillos en las estrellas, y después, en el platillo petitorio!

Es la única orquesta en que cabe el claxon, ese tipo de timbre para los enfermos.

El jazz es una orquesta para las grandes cataratas, para las grandes selvas en silencio, cuyos músicos no conocían el papel pautado ni las notas, y de ahí el desorden y desmemoria que reina en cada partitura.

Ruido de colleras... Ya sabemos de qué amigos y enemigos nos acordamos en seguida.

En medio del jazz aparece una máscara con la voz tomada y llena de guasa, que también parece un agrupado que ha salido de casa no debiendo haber salido.

Todos los reclamos de cazador que venden en las tiendas de caza, el de abubilla, el de pinzón, el de tordo, el de perdiz, etc., etc., toman parte en el concierto *jazzbandero*.

—¿Qué hace aquél?

—Pues toca una zapatilla.

Los seres mecanógrafos y cautivos hallan en el jazz su inyección, su cargar de nuevo los acumuladores, rehaciéndose los agotados.

Los alculeles precipitan los ¡alalay! macabros y las sensaciones de trepidación se intensifican con una especie de tifón de ruidos.

Tocad jazz en una reunión de sombreros de copa y el jazz soplará todos los sombreros, los que sin él se hubiesen entronizado y nos hubieran engañado a todos.

El baile del jazz es el baile del bosque corrigiendo el amaneramiento de los petrimetros. Es un baile en que figuran los negros moviéndose según un ritmo de ciénaga voluptuosa, avanzando con engaño de baile, siendo los contrafantasma que, gracias a sus arrumacos, logran meterse en casa.

Los homoplatos se mueven como alones desplumados.

Todos los aspavientos de sus bailes son aspavientos del camino, gestos de sorpresa en la plazoleta de la tribu, siendo quizá su baile más típico, es el que representa los movimientos del que pasa el río con pisadas inciertas, temblantes, de meter el pie en abismos sospechosos, de sentir escalofríos de agua, de saltar un pozo sobre arenas, unas veces flojas y otras duras.

¿Para qué decir en inglés todos esos pasos y danzas de peregrineantes salvajes? Así, sólo se consigue desorientar de lo que esto significa de natural, en grotesquería de las selvas vírgenes, en gesto exagerado del desperezarse procaz al mismo tiempo que del balancearse elegante.

Burla de todo lo imposible, meningitis de una hora, paroxismo de juego de empolisonados, aire de marcha solemne descompuesto por los gestos exagerados de las mandíbulas, las piernas demasiado en flexión y las curvas anteriores y posteriores enarcadas y pomposas, imitación del canguro y del avestruz, descenso de las posaderas azules y gesto retrospectivo del mono, etc., etc.

Todos los negros parece que se sienten en una nochebuena europea, en francachela de hacer el ganso aprove-

chando todos los recursos a mano: el plumero, el traje de la niña de la casa, los zorros, en fin, todo eso que se complica en las bromas caseras.

Lo que tienen aún de nadadores de la época diluviana les hace bracear en el aire, cortándole con cuchillos de dedos, como quien corta el mar con gestos de irse abriendo camino en un queso más espeso que el de la atmósfera, avanzando con ímpetu de través en un aire más caliginoso y enmarañado que el nuestro, desperezando todo su cuerpo en cada movimiento y sacándole de enervaciones que le envaran entre inervaciones que le pungen.

Baile de ver a una serpiente o de recibir en la pantorrilla el golpe de la



Al Jolson en una escena de *El cantante de jazz*.

primera ola, combinándose muchas veces con el gesto de ver los primeros exploradores blancos o con esa cosa eterna que tienen los negros de estar bailando con su sombra, imitando y proyectando sobre las paredes blancas de sol o de luna el gesto burlón de dejar con un palmo o dos de narices a sus perseguidores y la rigidez aspaventada que es el sarcasmo y la elegancia de las sombras.

Todo es movilidad en el jazz. Me acuerdo de la gran orquesta de Jack Hylton, uno de los mejores jazz de Norteamérica, presentándose con sus sesenta músicos sentados; pero poco a poco todos se levantan de su asiento, se adelantan al proscenio, saxofonizan bailando, dicen dos palabritas sentimentales en el inglés más engañoso y terne del mundo, y después se sientan.

Movimiento, movimiento... El director es el culpable, pues ya es el director sin batuta, el director que dirige bailando, febril, multiplicando sus brazos y sus pies, tomando el saxofón de uno de sus músicos, envidioso de tocar él también con el frenesí y la llantina sentimental con que suena el saxofón.

¡Todos saxofonizaban bailando, porque la música del jazz es traslaticia y escéptica!

¡Qué bien interpretados esos, terribles de bailar, *cakewalk*: nos dan unas suelas descosidas!

El jazz, sin embargo, no puede ser lo último; habrá nuevas generaciones de sonidos, sonidos vibrantes superiores al aparato auditivo, y de los que ya se han hecho algunas experiencias matando a un camello en el parque zoológico y a un pez en una pecera.

Esos sonidos no habrá que oírlos y, sin embargo, traspasarán todos los tímpanos y atravesarán todas las porosidades.

Las matracas, los marimbáfonos, los vibráfonos y los tribáfonos quedarán postergados, y los doctores, que ya han llamado al jazz «afección cardíaca y locura puestas en música», no sabrán qué decir.

El *jazbandismo* cambia la ilusión del fin del mundo y habréis de saber que cuando llegue su último día no serán trompetas las que suenen, sino el más enorme jazz, el jazz triturante y resurrectante, a cuyo son caerán las ciudades y se despertarán los muertos.

Se oirá de pronto un tan-tan que llamará a la última comida, esa que Dios nos janvará a todos después de lanzarnos al baile de la vorágine.

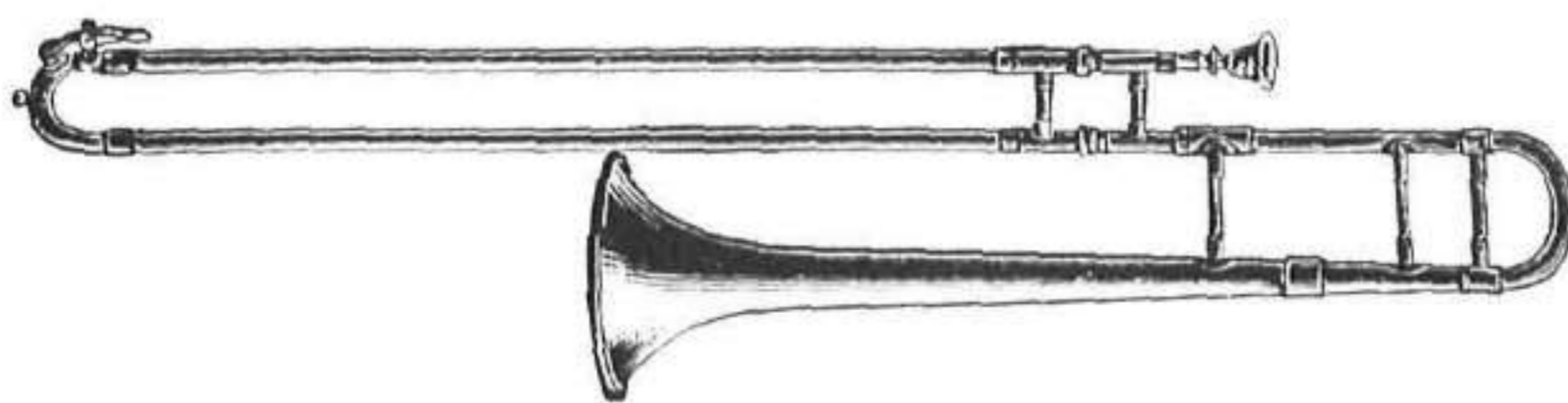
Y para acabar, un último consejo a las madres lactantes sobre todo:

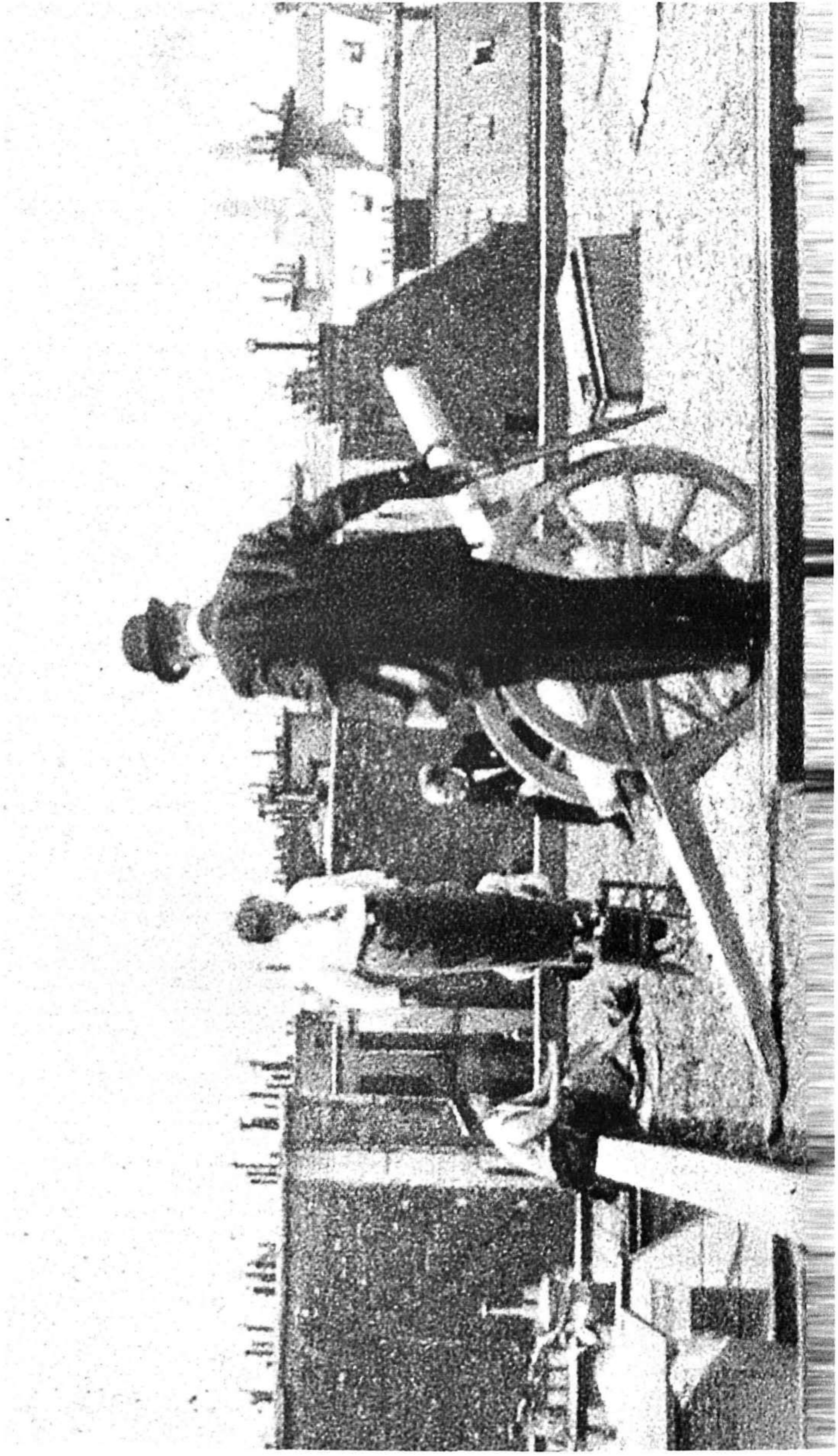
No acostéis a los niños sin que hayan oído una pieza de jazz, pues ellos, como todo hombre nuevo, deben acostarse con esa última impresión cotidiana.

Y añadiré que si podéis, no en el chocolate condenando del gramófono, opiáceo y retestinado, sino en la fuente directa del cabaret.

¡Adiós!

R. G. de la S.





Francis Picabia y René Clair durante el rodaje de *Entreacto*.

**PRIMERA ÉPOCA**  
(Diciembre de 1928-mayo de 1929)

**1.ª SESIÓN**  
(Cine Callao, Madrid)

Palabras de Ernesto Giménez Caballero.

*María, la hija de la granja*, documental.

*Tartufo* (1925), de F. W. Murnau. 1

*La estrella de mar* (1928), de Man Ray y Robert Desnos. 2

**2.ª SESIÓN**

(Palacio de la Prensa, Madrid)

*La zona* (1928), de Georges Lacombe.

*El cantante de jazz* (1927), de Alan Crosland. Presentación  
de Ramón Gómez de la Serna. Orquesta del Maestro Coronado.

*La noche eléctrica* (1928), de Eugen Deslaw.

**3.ª SESIÓN**

(Palacio de la Prensa, Madrid)

Palabras de Ernesto Giménez Caballero.

*Entreacto* (1924), de René Clair y Francis Picabia. 3

*El hombre de las figuras de cera* (1924), de Paul Leni.

*Zalacain el Aventurero* (1927), de E. Durán y F. Camacho.

Presentación de Pío Baroja. 4

*El poema de la torre Eiffel* (1928), de René Clair. Presentación de  
Ernesto Giménez Caballero.



1



2

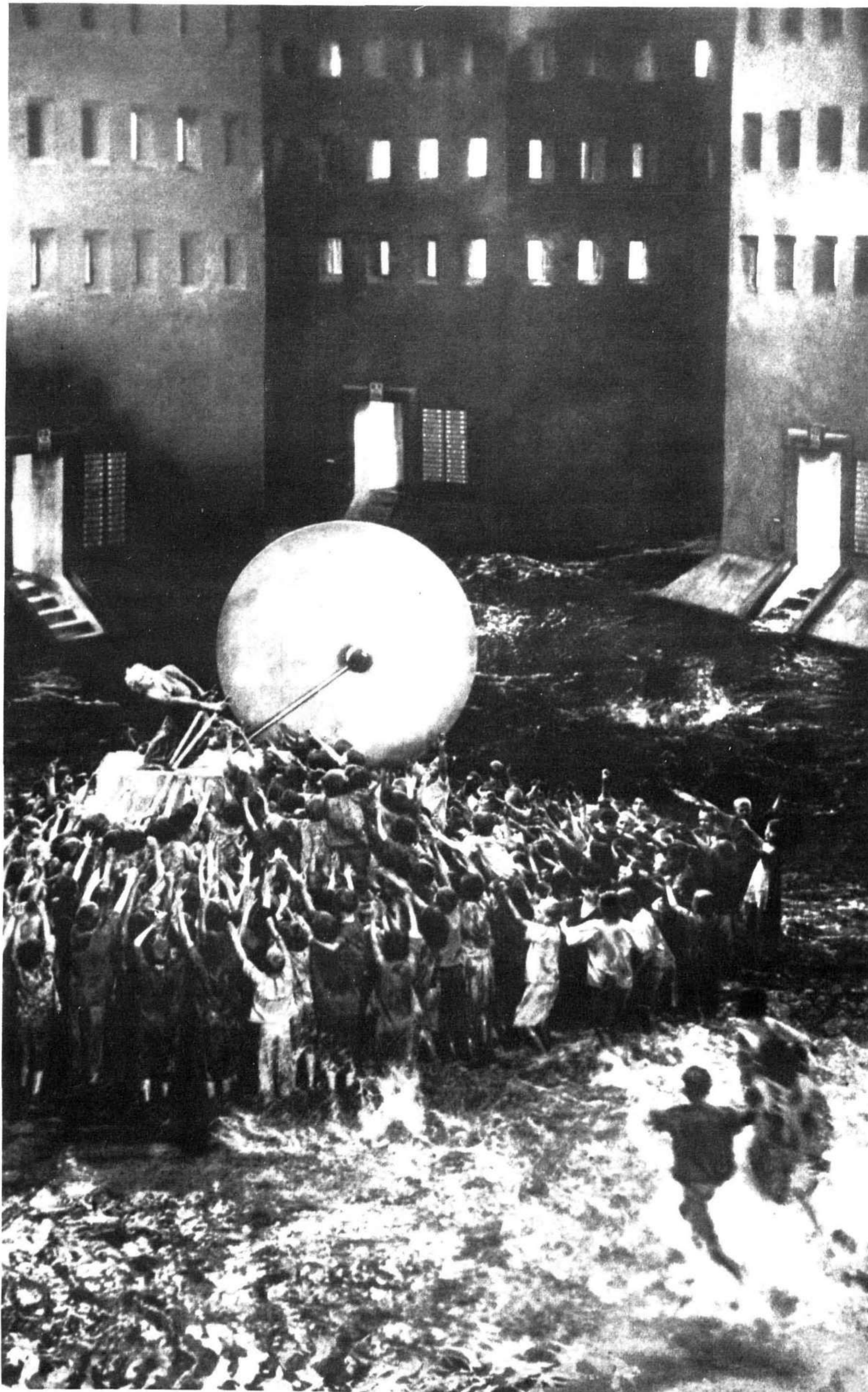


3



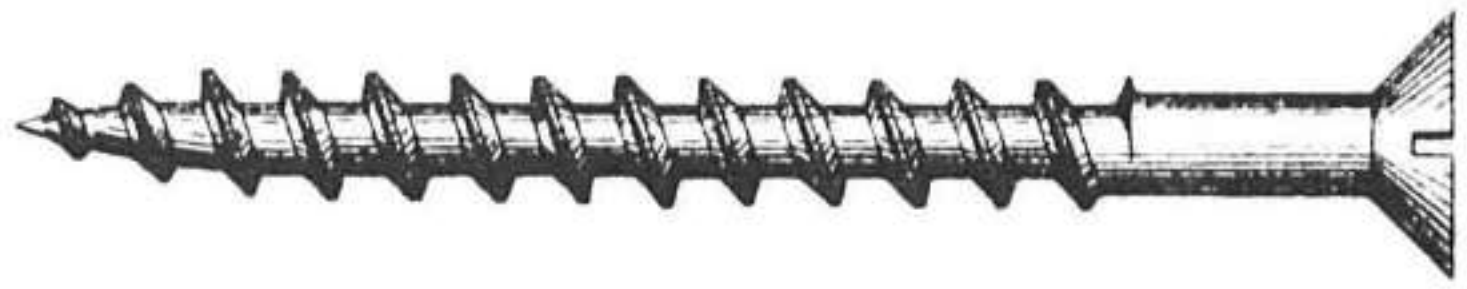
4

SIGUE EN PÁG. 35



*Metropolis* (1926), de Fritz Lang.

# METRÓPOLIS



por Luis Buñuel



*Metrópolis* no es un film único. *Metrópolis* son dos films pegados por el vientre, pero con necesidades espirituales divergentes, de un extremado antagonismo. Aquellos que consideran el cine como un discreto narrador de historias, sufrirán con *Metrópolis* una honda decepción. Lo que allí se nos cuenta es trivial, ampuloso, pedantesco, de un trasnochado romanticismo. Pero si a la anécdota preferimos el fondo plástico-fotogénico del film, entonces *Metrópolis* colmará todas las medidas, nos asombrará como el más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto. Consta, pues, de dos elementos antípodas, detentores del mismo signo en las zonas de nuestra sensibilidad. El primero de ellos, que pudiéramos llamar puro-lírico, es excelente; el otro, el anecdótico o humano, llega a ser irritante. Ambos, simultaneándose, sucediéndose, componen la última creación de Fritz Lang. No es la primera vez que observamos tan desconcertante dualismo en las producciones de Lang. Ejemplo: en el inefable poema *Las tres luces* se habían interpolado unas escenas desastrosas, de un refinado mal gusto. Si a Fritz Lang le cabe el papel de cómplice, denunciemos como presunto autor de esos eclécticos ensayos, de ese peligroso sincretismo, a su esposa, la escenarista Thea von Harbou.

El film, como la catedral, debía de ser anónimo. Gentes de todas clases, artistas de todos órdenes han intervenido para alzar esa monstruosa catedral del cinema moderno. Todas las industrias, todos los ingenieros, muchedumbres, actores, escenaristas, Carl Freund, el as de los operadores alemanes, con una pléyade de colegas, escultores, Ruttman, el creador del film absoluto. A la cabeza de los arquitectos figura el nombre de Otto Hunte: a él y a Ruttman se deben, en realidad, las más conseguidas visualizaciones de *Metrópolis*. El decorador, último de los vestigios legados al cinema por el teatro, apenas si interviene aquí. Lo presentimos tan sólo en lo peor de *Metrópolis*, en los enfática-

mente llamados «jardines eternos», de un barroquismo delirante, de un mal gusto inédito. El arquitecto substituirá ya, para siempre, al decorador. El cine será el fiel intérprete para los más atrevidos sueños de la Arquitectura.

El reloj, en *Metrópolis*, no tiene más que diez horas, que son las del trabajo, y a ese compás de dos tiempos se mueve la vida de la ciudad entera. Los hombres libres de *Metrópolis* tiranizan a los siervos, Nibelungos de la ciudad, que trabajan en un día eléctrico eterno, en las profundidades de la tierra. Sólo falta en el simple engranaje de la República, el corazón, el sentimiento capaz de unir tan enemigos extremos. Y en el desenlace veremos al hijo del director de *Metrópolis* (corazón) unir en fraterno abrazo a su padre (cerebro) con el contramaestre general (brazo). Mézclense estos ingredientes simbólicos con una buena dosis de escenas terroríficas, con un juego de actores desmesurado y teatral, agítese bien la mezcla y habremos obtenido el argumento de *Metrópolis*.

Pero, en cambio... ¡Qué arrebatadora sinfonía del movimiento! ¡Cómo cantan las máquinas en medio de admirables transparencias, arco-triunfadas por las descargas eléctricas! Todas las cristalerías del mundo deshechas románticamente en reflejos llegaron a anidar sobre el moderno canon de la pantalla. Cada acérrimo destello de los aceros, la rítmica sucesión de ruedas, émbolos, de formas mecánicas increadas, es una oda admirable, una novísima poesía para nuestros ojos. La Física y la Química se transforman milagrosamente en Rítmica. Ni un momento de éxtasis. Incluso los rótulos, ya ascendentes o descendentes, giróvagos, deshechos luego en luces o desvanecidos en sombras, se unen al movimiento general: llegan a ser imagen también.

A nuestro juicio, el defecto capital del film estriba en no haber seguido su autor la idea plasmada por Einstein en su *Potemkine*, en no habernos presentado un solo actor, pero lleno de



Fritz Lang dirigiendo una escena de *Metrópolis*.

novedad, de posibilidades: la muchedumbre. El asunto de *Metrópolis* se prestaba a ello. Hemos sufrido, en cambio, una serie de personajes, llenos de pasiones arbitrarias y vulgares, cargados de un simbolismo al cual no respondían ni por asomo. No quiere decirse que en *Metrópolis* no haya multitudes; pero parecen responder más a una necesidad decorativa, de *ballet* gigantesco, pretenden más encantarnos con sus admirables y equilibradas evoluciones, que darnos a entender su alma, su exacta obediencia a móviles más humanos, más objetivos. Aun así, hay momentos —Babel, revolución obrera, persecución final del androide— en que se cumplen admirablemente ambos extremos.

Otto Hunte nos anonada con su colosal visión de la ciudad del año 2000. Podrá ser equivocada, incluso anticuada con relación a últimas teorizaciones sobre la ciudad del porvenir, pero, desde el punto de vista fotogénico, es innegable su fuerza emotiva, su inédita y sorprendente belleza; de tan perfecta técnica, que

puede sufrir un prolongado examen sin que por un solo instante se descubra la maqueta.

La realización de *Metrópolis* ha costado 40 millones de marcos oro; han intervenido, entre actores y comparsaría, unas 40.000 personas. El metraje actual del film es de 5.000 metros, pero se emplearon en total casi dos millones. El día del estreno, en Berlín, se pagó la butaca a 80 marcos de oro. ¿No resulta desmoralizador que contando con tales descomunales medios, la obra de Lang no haya sido un dechado de perfección? De la comparación de *Metrópolis* y *Napoleón*, los dos más grandes films que ha creado el cinema moderno, con otros mucho más humildes, pero también más perfectos, más puros, nace la provechosa lección de que el dinero no es lo esencial para la producción cinematográfica moderna. Compárese *Rien que les heures*, que sólo costó 35.000 francos, y *Metrópolis*. Sensibilidad, primero; inteligencia, primero, y todo lo demás, incluso el dinero, después.

L. B.



# FILM-ARTE/FILM-ANTIARTÍSTICO

por Salvador Dalí

A Luis Buñuel, cineasta

El pájaro del film, igual que el de la fotografía, no hay que irlo a cazar lejos; está en todas partes, en cualquier lugar, en el sitio más insospechado. El pájaro del film, no obstante, es de un tan sutil y perfecto mimetismo, que permanece invisible en sus vuelos por entre la desnuda objetividad. Por esto, el descubrirle es un asunto de alta importancia poética.

Ninguna caza más espiritual que la de este pájaro, del que no podemos percibir la presencia. Ninguna caza tampoco menos cruenta y más desangradora, a la vez es casi un juego, el pájaro es preso, cerrado dentro de la cámara obscura y libertado de nuevo por el cristal de la lente, ausente de anilinas y con las alas cloroformizadas.

Si escuchamos, oiremos la música blanca y negra de las diversas velocidades de estos pájaros al salir por la vía láctea eléctrica del proyector. Entonces será dulce de percibir cómo los más vertiginosos vuelos son una sucesión de quietudes, y los más inesperados batimientos de alas, un seguido de calmas anestesiadas: cada nueva luz, una nueva anestesia.

La luz del cine es una luz toda espiritual y toda física, a la vez. El cine capta seres y objetos insólitos, más invisibles y etéreos que las apariciones de las muselinas espiritistas. Cada imagen del cine es la captación de una incontestable espiritualidad.

El árbol, la calle, el partido de rugby, en el cinema, son perturbadoramente transubstanciados; un dulce pero mesurado vértigo nos lleva a sensuales transmudaciones específicas. El árbol, la calle, el partido de rugby pueden degustarse lentamente con una paja, como los granizados. El temblor vivísimo del viento en el ligero vestido de ella puede recogerse en una cajita de aluminio igual que el mercurio.

El pájaro del cine es un timbre, el pájaro del cine es aún el aire de un ventilador.

\* \* \*

Se necesita más fantasía para disparar sobre un árbol de pájaros invisibles que sobre otro en el que éstos hayan sido

dispuestos previamente disfrazados de pájaros cubistas, el pájaro del film, no obstante, transparente y delicado, muere instantáneamente bajo cualquier disfraz, bajo cualquier capa de pintura.

El filmador anti-artístico dispara sobre una pared de ladrillos y caza inesperados y auténticos pájaros cubistas.

El filmador artístico dispara sobre falsos pájaros cubistas y caza un inservible ladrillo.

El filmador anti-artístico ignora el arte; filma de una manera pura, obedeciendo únicamente a las necesidades técnicas de su aparato y al instinto infantil y alegrísimo de su fisiología deportiva.

El filmador artístico conoce el arte casi siempre groseramente, y obedece a las arbitrariedades continentales de su genialidad.

El filmador anti-artístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes, estandarizadas, así tienda a la supresión de la anécdota.

Cuando se llega a la monotonía y repetición de ésta, cuando se sabe lo que tiene que pasar, entonces empieza a sentirse la alegría de la inesperada diversidad técnica y expresiva. El filmador anti-artístico llega a acción y signos constantes.

Cara rasurada del bueno; agudísimo y fino bigotito del malo; persecución y tiros en el auto, etc., etc.

Pipa, frutero, guitarra, racimo de uvas, botellita de *rhum*, papel de música, etc.

Se sabe que los grandes trágicos griegos escribían, los unos después de los otros, trazudamente sobre los mismos temas. El público no iba a emocionarse en el espectáculo de acontecimientos inesperados; buscaba su placer, su emoción, en el desenvolvimiento de acontecimientos esperados, ya que eran conocidos.

Por estos caminos, el cinema anti-artístico ha creado todo un mundo característico y diferenciadísimo de emociones e imágenes-tipos, propias, completamente definidas y claras en el concepto común de los miles de gentes que forman los grandes públicos cinematográficos. Además, toda esta creación es una creación orgánica y homogénea, producto de anónimas aportaciones y de un perfeccionamiento logrado por el camino de estandarización.

La máscara del malo, sus gestos, su vestuario, la mano que llama a la puerta va afinándose de emoción dramática y visual, todo esto va puliéndose y está mejor a cada nuevo film; llega a la perfección por un proceso análogo al embellecimiento cada día más turbador de los aeroplanos.

El cine artístico, en cambio, no ha logrado fijar ningún tipo universal de emoción; muy al contrario, cada nuevo film ha tendido al máximo descuartizamiento, a la más absoluta disociación, al más incontrolado inorganismo.

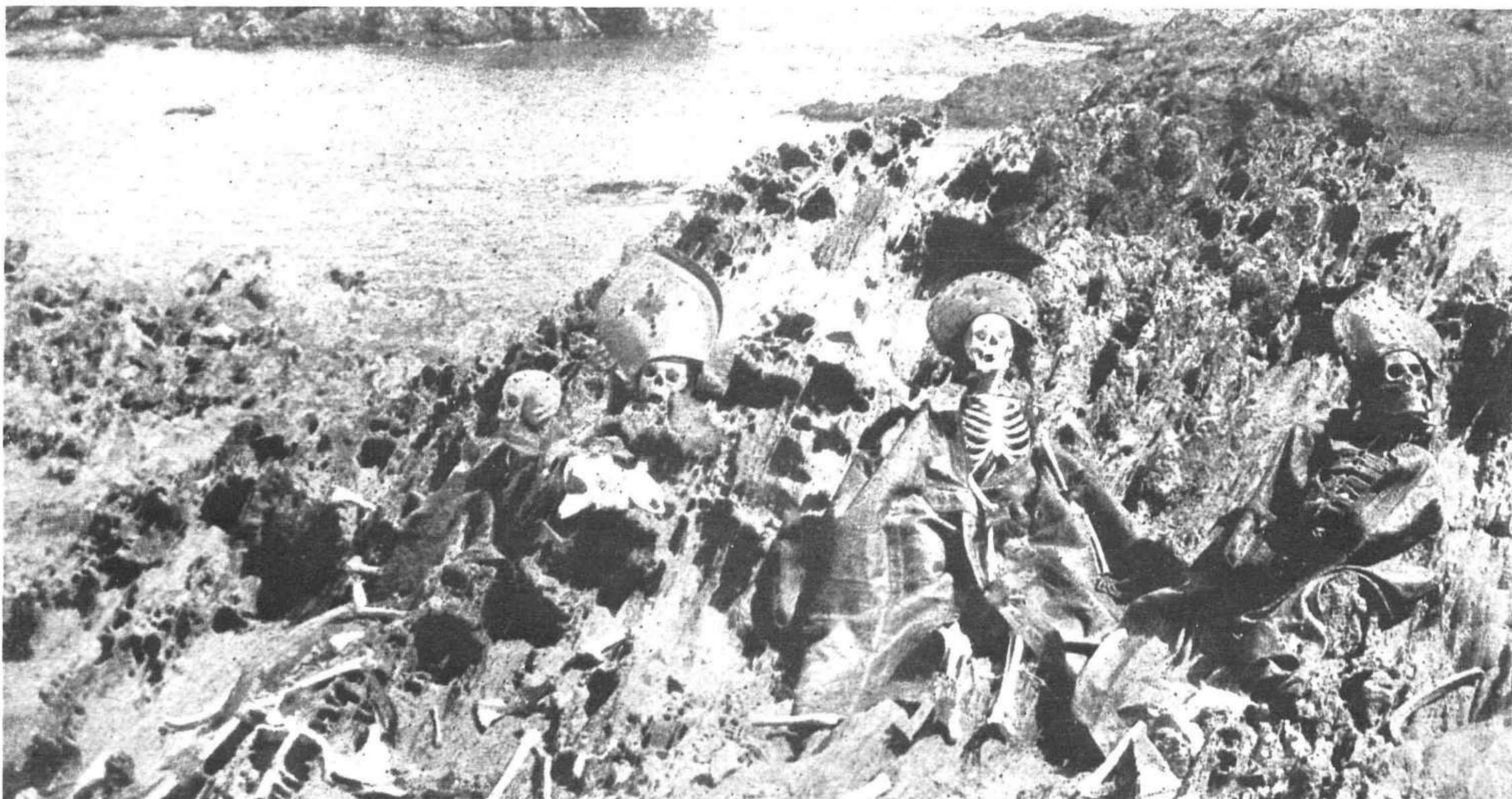
El filmador artístico, corrompido por la absorción inasimilada de la literatura y con un afán risible de originalidad, tiende a la máxima complejidad de conflictos psicológicos y expresivos, intrincados, dentro el más grande y variado surtido de recursos muchas veces extracinemáticos; todo esto lleva, naturalmente, de cabeza a la anécdota con apariencias de trascendentalismo, pero en el fondo, de una perfecta inocencia y puerilidad.

El anónimo filmador anti-artístico filma una blanca confitería, una anodina y simple habitación cualquiera, la garita del tren, la estrella del *policeman*, un beso en el interior de un taxi. Una vez proyectada la cinta resulta que se ha filmado todo un mundo de cuento de hadas de inenarrable poesía.

\* \* \*

Fritz Lang organiza un magno espectáculo: arquitectos, ingenieros, intersección de reflectores potentísimos, grandioso escenario dantesco, proporciones llamadas grandiosas, donde se mueven las multitudes, las luces y las máquinas, etc., etc., con todo el teatralismo de la peor pintura de historia. Que un Moreno Carbonero pinte Edad Media o un rasca-cielos nos es indiferente. El cine, de este modo, deviene instrumento expresivo de la más gratuita y vulgar anécdota; su palpitación pura, recién nacida es espantosamente infectada con todos los gérmenes de la putrefacción artística.

Cuidado también con el inocente concepto de la grandiosidad; Miguel Ángel con



*La Edad de Oro* (1930), de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

el *Juicio Final* no es más grande que Wermeer de Delft con su *Denteliere*, del Louvre, de un palmo cuadrado. Atendiendo a las dimensiones plásticas, la *Denteliere* de Van der Meer, al lado de la *Sixtina* puede calificarse de dimensiones grandiosas.

Un terrón de azúcar al *écran* puede *devenir* más grande que una perspectiva inacabable de edificios gigantescos.

\* \* \*

El cinema, por su riqueza técnica, puede darnos la visión concreta y emocionante de los espectáculos más grandiosos y sublimes, sólo privilegio hasta hoy de la imaginación del hombre, dice el filmador artístico. Así, el film deviene pura ilustración de lo que imagina el artista genial.

\* \* \*

El film anti-artístico, por el contrario, lejos de todo concepto de sublimidad grandiosa, nos enseña, no la emoción ilustrativa de los desvaríos artísticos, y sí la emoción poética completamente nueva de todos los hechos más humildes e inmediatos, imposibles de imaginar, ni de prever antes del cinema, nacidos del espiritual milagro de la captación del pájaro-film.

El *metteur en scène* artístico necesita de

innumerables y extrañas circunstancias para sus realizaciones, necesita, por ejemplo, trasladarse mil años en el porvenir y filmar la emoción cósmica (siempre ilustrativa) del ritmo imponente de una monstruo manifestación huelguística, desfilando entre inmensos edificios blindados..., pero para nosotros más conmovedor es el ritmo de la ágil pero lenta ascensión de la absenta, en la soleada capilaridad de un inmediato terrón de azúcar. Y no por la sencilla y humilde física de nuestro drama, dejaremos de sentir una emoción menos cósmica, sino que, por el contrario, el pulverizado titilar niquelado de punto de aguja fonográfica de la mica sacarínica aproxima más espiritualmente nuestras pupilas a la tierna pulsación lejana y débil de las constelaciones.

¡Oh, Fritz Lang!, que buscas el espectáculo en los más desorbitados y grandiosos escenarios y tienes el espectáculo de emoción única, cosquilleante la carne. La mosca que se pasea por entre los pelos de tu brazo recién arremangado, rápida y calma a patas de aparato sensímetro, y que está a punto de volar y describir sobre el cielo límpido y helado de la mañana la caligrafía más viva e insospechada que nunca pueda crear tu grosera fantasía.

Los mejores intentos de film artístico, algunos selectos, citemos el de Man Ray y

el de Fernand Leger, parten de una inexplicable equivocación fundamental; la emoción más pura sin salirnos de los ojos (el film de Man Ray es únicamente dirigido a los sentidos) no hay que buscarla tampoco entre un mundo de formas inventadas. El mundo del cine y el de la pintura son bien distintos; precisamente las posibilidades de la fotografía y del cinema están en esta ilimitada fantasía que nace de las cosas mismas.

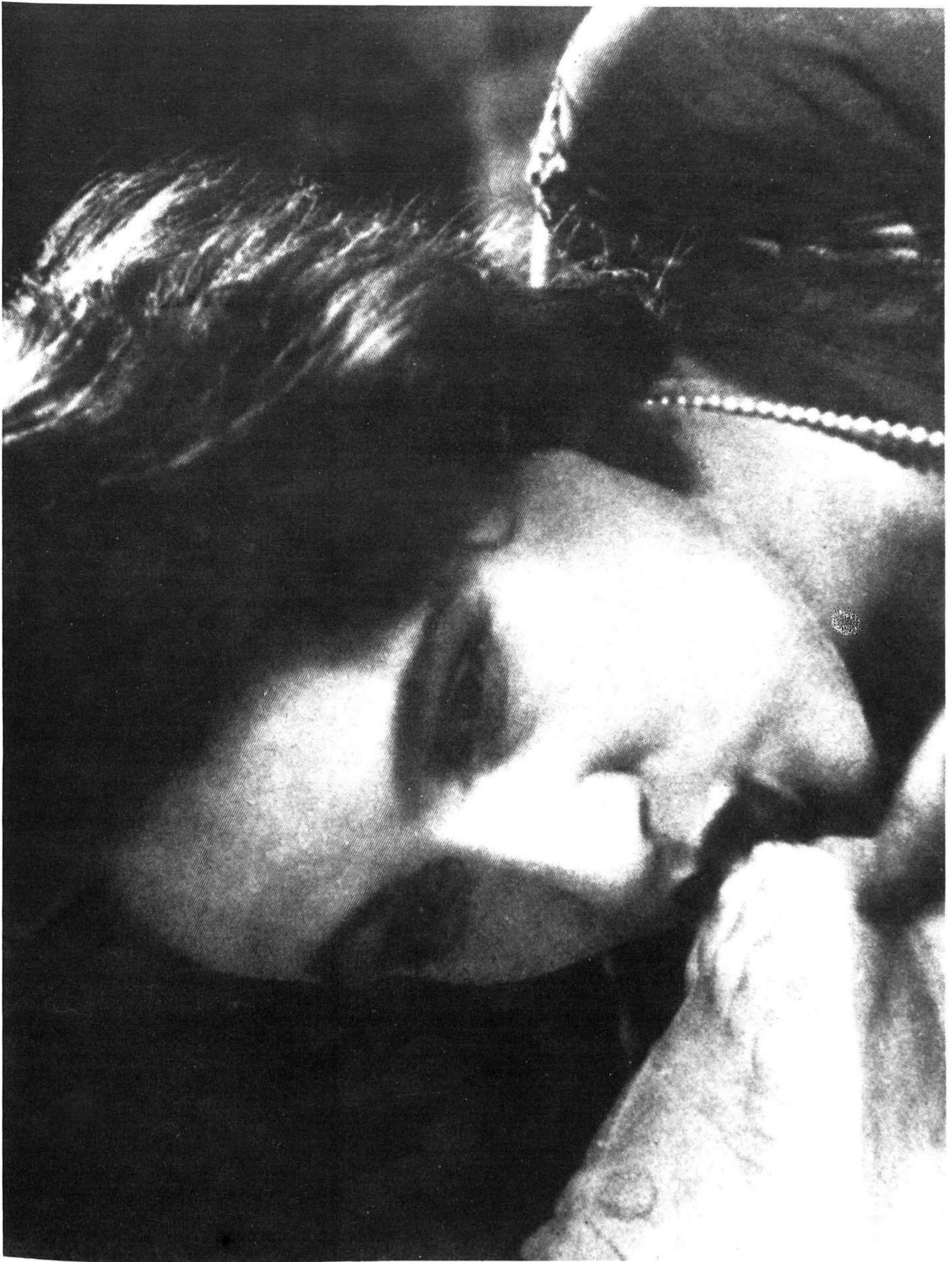
En las demás producciones de cine, más o menos artísticas, los principios de cansancio, aburrimiento y tristeza características del hecho artístico, están presentes; sólo el cinema anti-artístico, especialmente el cinema cómico, produce films cada vez más perfectos, de una emoción más inéditamente intensa y divertidísima.

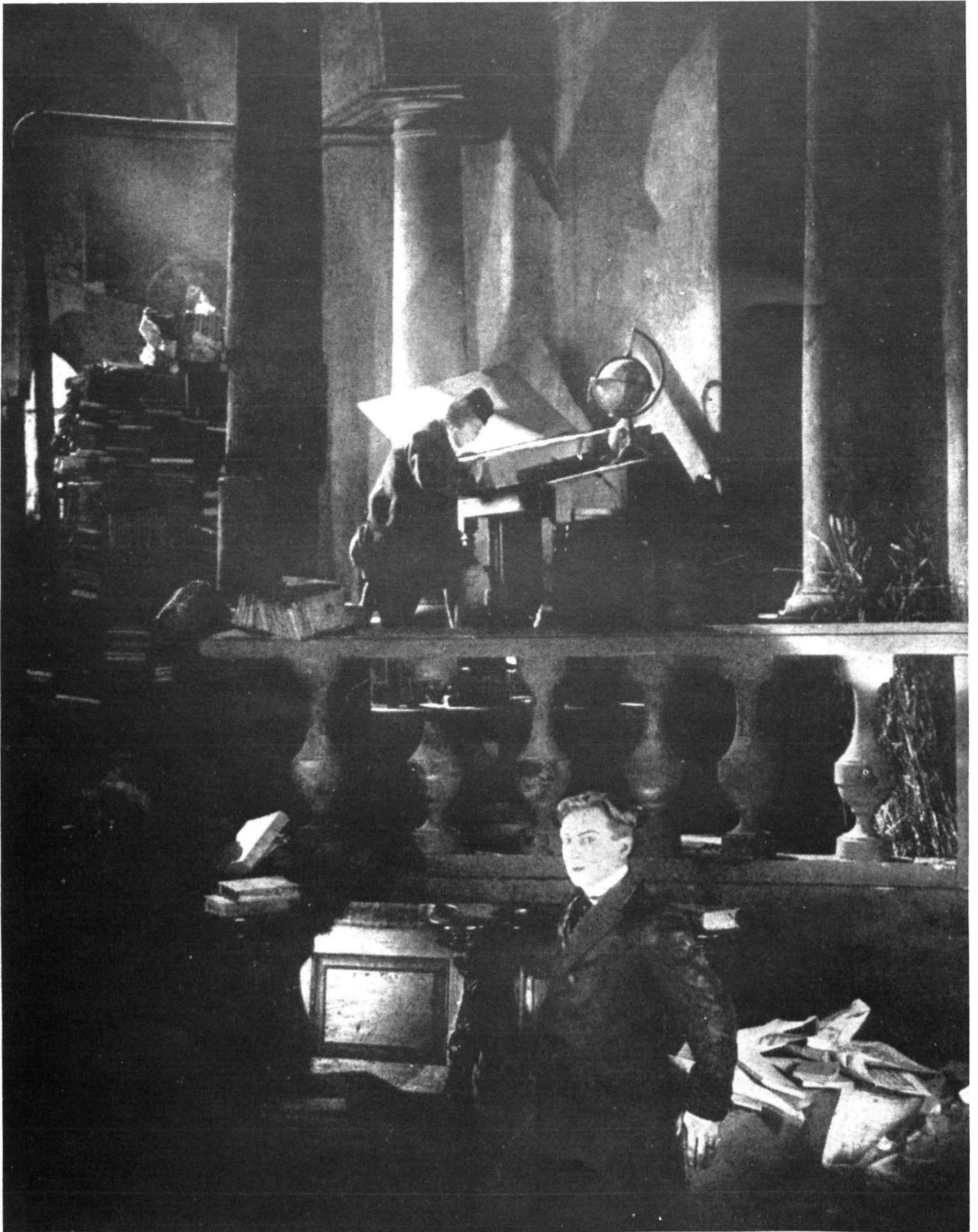
Cinema anti-artístico, jovialísimo, claro, soleado, producción de máxima sensualidad dormida a copia de inyecciones del anti-opio, que es la objetividad desnuda.

\* \* \*

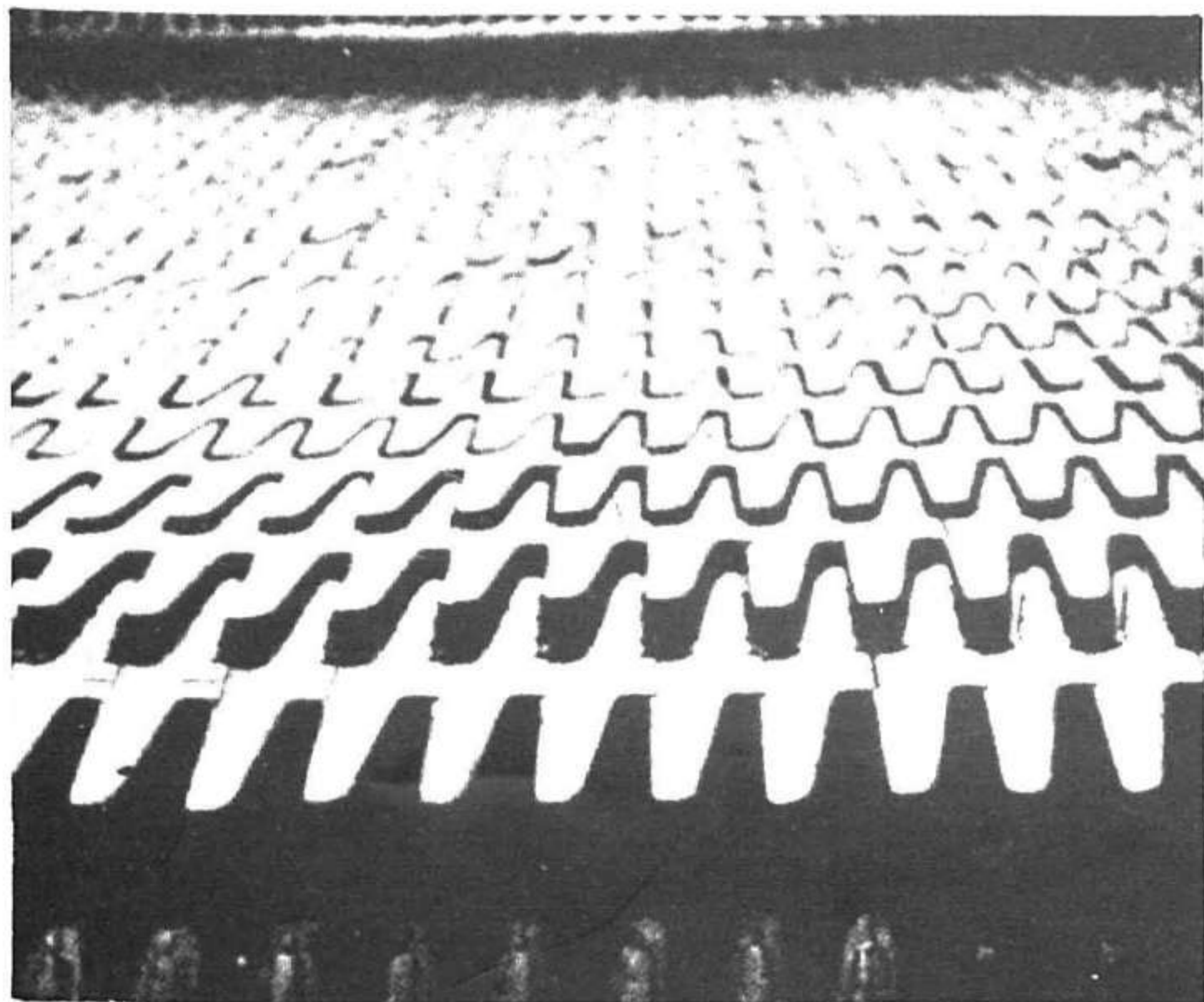
Cinema mudo, sordo, ciego, diría aún yo, ya que el mejor cine es aquel que puede percibirse con los ojos cerrados.

S. D.





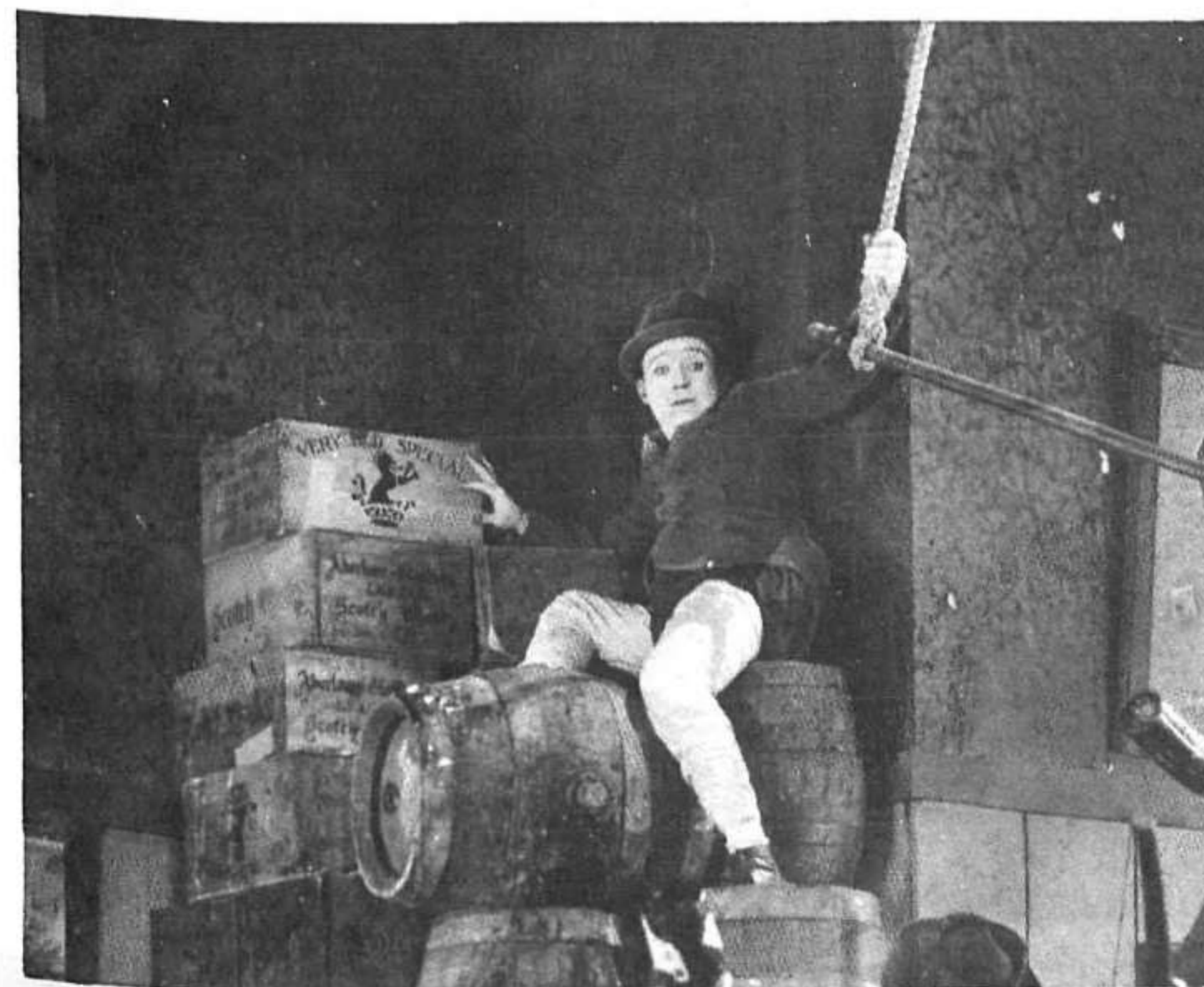
*El difunto Matias Pascal* (1925), de Marcel l'Herbier.



5



6



7

4.<sup>a</sup> SESIÓN  
 (Palacio de la Prensa, Madrid)  
*Moana* (1926), documental sobre Australia, de Robert Flaherty.  
*El difunto Matías Pascal* (1925), de Marcel l'Herbier. Presentación  
 de Benjamín Jarnés.  
*Luces y sombras*, de Sandy.  
 Orquesta dirigida por Rafael Martínez.

5.<sup>a</sup> SESIÓN  
 (Palacio de la Prensa, Madrid)  
 Oriente y Occidente:  
 Lectura de un cuento popular chino, «Nuwa».  
*La rosa que muere*, documental.  
*La rosa de Pu-chui*, documental.  
 Federico García Lorca: lectura de los poemas «Oda a Salvador  
 Dalí» y «Romance de Tamar y Amnón».  
*La marcha de las máquinas* (1928), de Eugen Deslaw. 5  
*Cristalizaciones*, documental.

6.<sup>a</sup> SESIÓN  
 (Cine Goya, Madrid)  
 Cine cómico: *Robinet, nihilista*; *Tancredo, sheriff*; *El torero*, de  
 Clyde Cook; *Las novias de Ben Turpin*; *Harold, policía*, de Harold  
 Lloyd.  
 Recital de «poemas a los cómicos del cine» de Rafael Alberti.  
*Charlot, emigrante* (1917); *El navegante* (1924), de Buster Keaton;  
*Los apuros de un papá*, de Gleen Tryon; *Los primeros pantalones*  
 (1927), de Harry Langdon. 6, 7 y 8



8

SIGUE EN PÁG. 44

# EN TORNO A ZALACAÍN EL AVENTURERO

por Pío Baroja

*Zalacáin el Aventurero* (1927), de E. Durán y F. Camacho, basada en la novela de igual título de Pío Baroja, se proyectó en la tercera sesión del Cineclub y el propio novelista presentó la película con el texto que aquí se publica.

Señoras y señores: no me voy a lanzar a la oratoria ni a echar un discurso. Hablando no sé hilvanar las ideas con orden, ni expresarlas con relativa claridad. Tampoco voy a disertar sobre puntos técnicos del cinematógrafo. Disertaciones de esta clase me parecen mejor para el taller que para el público.

El cinematógrafo, en este momento histórico, parece que es una cosa importante no sólo como diversión, sino como palabra sagrada. El cinematógrafo es una murga, un hito, una piedra miliar, un Dios Término. Siempre ha habido un tope para separar los buenos de los malos, los beocios de los atenienses, los puros de los impuros. Muchas veces más que un tope es un tópico.

Hoy el tope es el cine. El mundo literario y artístico se puede dividir, según algunos, en dos grupos: amigos del cine y enemigos del cine; cinematófilos, a un lado; cinematófobos, al otro. Los cinematófilos esperan del cine algo como el Santo Advenimiento; los cinematófobos auguran que, a fuerza de películas, iremos al caos, al abismo, a la obscuridad de la noche cineriana.

Yo, la verdad, no soy de los cinematófilos incondicionales; quizá no he cogido el amor a la pantalla a tiempo y me ha pasado con el cine como con la bicicleta y con el fútbol. Tampoco soy un cinematóforo. En esto, como en muchas cosas, me siento un poco murciélago, a veces pájaro, a veces ratón.

El cinematógrafo me parece en parte bien; tiene algo rápido, dinámico, de aire nuevo, sin tradición, un poco bárbaro, que me gusta, pero está casi siempre mezclado con una retórica insoportable e inspirado en una moral

de adoración al dinero y al lujo para mi gusto repulsiva. No me figuro, ni creo que se lo figure nadie, cómo evolucionará el cinematógrafo. Por ahora parece que evoluciona más en su aspecto científico que en el artístico. Quizá esto no importe para su progreso. Todas las artes evolucionan y se modifican en su técnica por el cambio de la materia que emplean; así, la arquitectura tiene que ser distinta cuando usa el ladrillo que cuando usa la piedra o el cemento armado. Lo mismo sucede con la música y con la pintura; se inventan nuevos instrumentos musicales y la música se complica; se encuentran nuevos colores o procedimientos de reproducción y cambia la pintura y el arte gráfico se encauza por otros derroteros. Únicamente la literatura se transforma poco por su materia, que es el lenguaje, porque lo esencial de ella no es el arte.

Debajo del pintor o del escultor está, principalmente, el artista; debajo del escritor está, principalmente, el hombre, con sus cualidades y sus defectos. Por eso el escritor evoluciona poco. Las primeras páginas de Dickens, de Tolstoi o de Dostoiewski son, al menos por su espíritu, iguales a las últimas; a veces, mejores. En literatura se aprende poco o no se aprende nada. El escritor puede cambiar, como otro hombre cualquiera, por la vejez o por la desgracia o por la suerte, y su cambio es inconsciente, fatal. Constantemente, deliberadamente, es cuando no puede variar. Es decir, puede variar de una manera formal, haciendo otras combinaciones de palabras de las acostumbradas, pero esto no tiene ningún valor, al menos ningún valor humano. Esta clase de ensayos podrán tener importancia para la sintaxis, para la retórica, para ser estudiados en las escuelas, pero nada más.

El renovarse o morir de D'Annunzio es una frase retórica, sin realidad. Nadie se renueva ni se remoja porque quiere. Somos lo que somos por fuerzas ancestrales que vienen de remotos

orígenes. Renovarse por la voluntad, deliberadamente, es una empresa por el estilo de abrir las ostras por la persuasión.

El cine, por ahora, va evolucionando en su base científica. No le ha nacido aún su Poe o su Dostoiewski. Es evidente. Sus directores, sus inspiradores, tienen todavía en el cerebro los mismos lugares comunes que la mayoría de la gente que se dedica a otra cualquiera labor literaria. Sienten, sobre todo, el amor a esos tópicos del modernismo de hace treinta años que recuerdan los vales de los zingaros y los perfumes de las perfumerías baratas. Es decir, que hoy por hoy el cine es un arte híbrido, mixto de mediana literatura y de buena fotografía. El cinematógrafo, para perder su hibridez, para hacer algo original, necesitaría no deshumanizarse; no creo sea posible esta deshumanización del arte indicada por Ortega y Gasset, sino desretorizarse, limpiarse de la vieja y amanerada retórica. Disolver la retórica, diría uno, empleando una frase de mal gusto. El ideal del cineasta sería, sin duda alguna, hacer un cine inocente, fenomenológico, que no tuviese relación con el cine primerizo, impregnado de literatura venenosa; conseguir que lo considerase con motivo suficiente, como algo viejo y pasado; pero esto parece por ahora imposible. La originalidad del hombre es muy limitada, muy pequeña. En la ciencia parece mayor, porque no vemos la labor obscura, los eslabones de la cadena, y nos dan los resultados, pero en las artes, donde no hay esta labor obscura, se ve la esterilidad.

No creo que el cine pueda substituir al libro. Para el aficionado éste es necesario y no tiene fácil substitución. Ciertamente que cada vez hay menos aficionados a leer, sobre todo en España; para la mayoría de la gente el leer es un trabajo penoso al que no se llega más que a fuerza de aburrimiento, pero para los aficionados que quedan



*Zalacain el Aventurero.*

el reemplazar el libro por el *film* es imposible.

El cine podría substituir hasta con ventaja al periódico y a la revista ilustrada, pero al libro no.

\* \* \*

No es fácil que estas cuartillas mías, un tanto descosidas, reflejen un pensamiento fijo y claro. Yo no lo tengo respecto al cinematógrafo ni a sus cuestiones anejas.

¿Para qué hablar entonces?, se me preguntará. Me he dejado convencer por nuestro amigo Giménez Caballero, que es hombre joven, inquieto y cinematófilo. Uno, en cambio, además de viejo es demasiado vacilante y se deja arrastrar con facilidad expresiva. No sé si es una consecuencia de la falta de sentido dogmático, de la edad o de la gripe pasada.

Por una cosa o por otra encuentra uno fácilmente la contradicción y motivos de indecisiones. Cuando uno quiere exhibirse en la juventud por la natural petulancia de los pocos años, le dicen amigos y conocidos: no, no es este el momento, no; hay que esperar, y cuando uno, ya en la vejez, quiere retirarse de la vida activa y meterse en un rincón acompañado por el artritis y el catarro, le aseguran que es la hora de exhibirse y hasta de hacer competencia a las cupletistas.

No es fácil inventarse una norma, una pragmática clara de lo que debe y de lo que no debe hacer el que se dedica a escribir. No se sabe si el oficio de escritor, si es que tiene categoría de oficio, además de ser de los oficios para vivir que no dan para vivir, como decía Larra, es público o privado; no se sabe, tampoco, si el marco natural del hombre de letras es el salón, la tribuna, la plaza pública o la celda de la Cárcel Modelo.

Si la tendencia actual de charlas, conferencias y lecturas se intensifica, la práctica de la literatura se va a convertir en un deporte espectacular. El escritor constituirá un número de *varietés*, con o sin música. No es que yo aspire, ni mucho menos, a que los escritores sean magos, hombres trascendentales, no; los magos y los hombres trascendentales, además de aburridos, son hoy los que andan más cerca del histrionismo y de la comiquería.

A mí me parece —y quizá esté equivocado— que el ideal sería que cada país pudiera permitirse el lujo de sostener unos cuantos escritores li-

bres, si se quiere con poco dinero, como los príncipes fabulosos tenían parques con elefantes, camellos y monas y jaulas con papagayos. Sin duda este lujo es excesivo para mucho tiempo, y los elefantes, los camellos y las monas han de estar a jornal y hasta los papagayos tienen que tener ocho horas de trabajo. Así lo exige hoy, al mismo tiempo, el fascismo y el socialismo.

\* \* \*

Voy a hablar de la película *Zalacaín* y antes de la novela. La verdad es que he dado demasiadas explicaciones de esta obra, pero daré una más.

*Zalacaín el Aventurero* es un libro que todo es acción, libro todavía de juventud, escrito hace veinte años por un hombre que podía hacer una caminata de cincuenta kilómetros en una jornada. Lo que no es acción en la novela es algo como descripción efusiva y al mismo tiempo elogio del país vasco.

Yo he sido entusiasta de la acción por la acción. Este entusiasmo es quizá un resto de romanticismo. Probablemente será uno un romántico retrasado.

Pensando en los escritores entusiastas de la acción y en mí mismo me he forjado una hipótesis que supongo no será muy original y que me parece defendible.

Al salir de la Edad Media y al comenzar la vida moderna en las sociedades europeas se levantan en contra de la disciplina férrea, rígida, establecida por Roma a base de la Biblia y de los demás artefactos de dominación semítica tres figuras o símbolos. La figura del Norte es Fausto, el Fausto legendario luego transmutado en Hamlet. Esta figura encarna el libre examen, el intelectualismo, la teoría. La figura simbólica del Sur es Don Juan. Es la protesta de los instintos eróticos, la afirmación, sin teorías, de la libertad del placer. Entre el Norte y el Sur se yergue el tipo del aventurero, del caballero andante, y su caricatura genial, Don Quijote.

En España no contamos, quizá, con la gran representación de la figura nórdica e intelectual, aunque el Segismundo de *La vida es sueño* tiene mucho de ella. El protagonista del *Diablo mundo*, de Espronceda, es también, aunque en menor escala, de la familia fáustica. Si ese símbolo nórdico del libre examen Fausto-Hamlet no tiene gran encarnación entre nosotros, las

otras dos figuras trascendentales, Don Juan y Don Quijote, son genuinamente españoles.

La tendencia nórdica e intelectualista alcanza la expresión máxima en el kantismo y ha reinado, principalmente, en las orillas del Báltico; la meridionalista y sensual tiene una estética, un estilo y una seudofilosofía satánica. Ha sido patrimonio en este último tiempo de los literatos judíos, que han hecho su especialidad del erotismo y de las aberraciones sexuales. La tendencia de la acción, de la aventura, va arando en el viejo campo del estoicismo. Todos los escritores de aventuras derivan hacia el estoicismo, desde el autor de la *Odisea* hasta el del *Robinson*. Los mismos autores de novelas picarescas se inclinaron a la predicación estoica.

Aventurero, estoico y quijotesco son facetas del mismo complejo fisiológico. De ahí la identificación que hizo Voltaire en su *Diccionario Filosófico* de Don Quijote y de San Ignacio de Loyola, y de que un escritor que se ocultaba con el seudónimo de *Hércules Rasiel de la Selva* escribiera en francés, antes que Voltaire hiciera su *Diccionario*, un libro titulado *Historia del admirable caballero don Íñigo de Guipúzcoa*, libro impreso en La Haya, a mediados del siglo XVIII, en el que se pinta a San Ignacio como un Quijote del catolicismo.

Yo, como todos los escritores, tenía delante, al comenzar a escribir, estos tres caminos. No era uno bastante intelectual para contentarse con teorías, no era uno tan sensual para no advertir más que el mundo de las formas con tópicos ya viejos, ni para tomar en serio un diablo desacreditado y ridículo, y naturalmente fue uno, por instinto al entusiasmo, por la acción y por la aventura, a la glorificación de la energía y del estoicismo. Se sintió uno, quizá sin quererlo, discípulo del grave filósofo cordobés a quien Nietzsche llamaba con gracia el toreador de la virtud.

\* \* \*

El otro día recibí una tarjeta postal de Valencia, sin firma, en la cual un anónimo comunicante me decía que era raro que yo, que me he mostrado en mis juicios duro con respecto a hombres como Anatole France, Galdós y Blasco Ibáñez, sea tan amable y tan benévolo con seres crueles y bárbaros como Cabrera y con tipos sanguinarios como el conde de España, de



cuya vida he escrito dos libros recientemente. Yo no sé si es lógico, pero para mí, y creo que para todo escritor entusiasta de la acción, lo es el sentir más interés por la vida de Zumalacárregui o la del conde de España que por la de Pérez Galdós o la de France.

Si Gómez de la Serna quiere hacer, como ha dicho, una barraca de figuras de cera con celebridades españolas, cosa que sería muy del siglo XIX, a la mayoría del público nos interesaría más el tipo reconcentrado y sombrío del cura Santa Cruz o la figura trágica y siniestra de Mateo Morral que la traza de buen señor de Menéndez Pelayo o la planta de indiano rico de Blasco Ibáñez con su traje blanco y su sombrero de paja.

Cierto que hay literatos que tienen la pretensión de ser interesantes en su vida y les gusta la literatura hecha sobre el literato: el drama del dramaturgo, la novela del novelista, la comedia del comediante. A mí todo esto me parece que anda muy cerca del amaneramiento y de la literatura de segunda mano. Hay que reconocer que hay una clase de gente a quien gusta las sobras y los accesorios: las mujeres viejas con buenos trajes, los hombres tontos elegantes y las comidas malas con rica vajilla.

\* \* \*

Del amor por la acción, por la violencia y por la naturaleza brotó hace veinte años este pequeño Zalacaín. El ambiente histórico donde se desarrolla la novela mía tiene el carácter de lo que está formado con datos oídos y vistos y no leídos. Esto le da al libro un aire de realidad y de pintura del natural. Sin embargo, un crítico francés, Peseux-Richard, que escribió hace años un artículo acerca de mis obras en la *Revue Hispanique*, decía que en *Zalacaín* había algunas anécdotas que aparecen en un fabulario del siglo XV. Yo, la verdad, no he leído este fabulario, creo que no he leído más fábulas que las de Samaniego en la escuela, pero hoy, como bibliófilo, no me importaría nada haberlo leído e imitado y tenerlo en casa en la biblioteca para verlo.

A veces puede darse el caso de que uno sienta no ser imitador. A mí me ha pasado esto. Hace dos o tres años leí yo en un periódico americano que un libro mío titulado *La caverna del humorismo* estaba imitado, o por lo menos inspirado, en el *Idola Fori*, del célebre filósofo inglés Bacon. Supuse

que el libro del filósofo sería literario y humorístico, y como la fama de Bacon es tan grande y muchos han creído identificarle con Shakespeare, me entró la curiosidad de leer ese *Idola*, que se me figuraba que había de ser muy divertido.

Miré en diccionarios enciclopédicos el capítulo sobre Bacon, y, aunque vi que hablaban de *Idola fori*, no citaban estas palabras como título de alguna de sus obras. Pedí a dos o tres librerías de aquí y de París las obras de Bacon; no las tenían. No me ofendía ni me mortificaba el haberme inspirado en un libro del lord canciller; al revés, esto me daba ante mis ojos proporciones de alta erudición y de escritor profundo.

Por último, este verano veo en un catálogo de una librería de París las obras de nuestro filósofo; las pido y me las mandan en un tomo en cuarto, grueso. Lo cogí con curiosidad, con verdadero interés. Vi los títulos de los diferentes tratados. No aparecía tal *Idola fori*. Miré los títulos de cada capítulo uno por uno. Tampoco aparecía *Idola fori*. Esto me indignó. Debí haber leído el libro entero, pero no me decidí y me quedé sin saber qué era este *Idola fori*, en donde, según un crítico, yo me había inspirado.

\* \* \*

De todas mis novelas, la que me ha dado una cierta sorpresa, por su relativo éxito, si no inmediato, tardío, ha sido *Zalacaín*. *Zalacaín* ha sido traducido y ha estado de libro de lectura de español en la Facultad de Letras de París, en la Sorbona. Al principio no tuvo buena acogida. En el país vasco pasó inadvertido, entre la antipatía y el desdén de carlistas, bizkaitarras y clericales.

Hace años, una señorita muy inteligente de Madrid, que había sido destinada a Bilbao, me envió una copia de una nota escrita por un padre de la Compañía de Jesús, al margen de un ejemplar de *Zalacaín*, de una biblioteca popular.

Mi libro, según el jesuita, es malo, grosero, procaz, tabernario, de un novelista menos que mediocre.

A mí no me parece mal que los que están al otro lado, en política y en religión, tengan una opinión pésima de uno, como uno tiene una opinión pésima de ellos.

A mí, lo que es auténtico, sincero, aunque sea hostil, no me molesta; la mentira, sí; sobre todo la mentira,

cuando tiene el crédito de lugar común admitido, me es antipática. Este culto de la verdad, según un crítico que hizo unas semblanzas de escritores españoles, es como una pobre chiladura. Yo creo lo contrario. Si la verdad estuviera por debajo de cualquiera, del crítico vulgar y del escritor mediocre, el mundo sería enormemente reducido.

En lo pequeño de la vida literaria española el tópico, el lugar común, es lo que más me fastidia. Gracias a su dominio, todo lo sincero parece artificioso, y todo lo artificioso, sincero. Mejor que el lugar común literario prefiero la estadística; prefiero el dato frío a la retórica caliente.

Hace unos meses, en un periódico de frailes navarros, se decía que yo era mercachifle de la literatura; que no pensaba más que en ganar dinero con ella. El que había escrito esto podía saber que no era verdad; yo soy de los escritores de mi tiempo que menos ha ganado con la literatura; que no ha tenido destinos, ni pensiones, ni colaboraciones lucrativas; pero hay que creer en el país vasco que el que no es carlista o bizkaitarra es un granuja o un mercachifle. Es el lugar común frailuno. ¿Y quién le va a convencer de otra cosa a un fraile navarro? ¿Para qué?

Por el mismo tiempo, un cronista, en un periódico de San Sebastián, comentando el que en una interviú yo hubiera dicho mi opinión, sincera, sobre los escritores actuales, me pintaba como un bohemio agriado por haber comido mal en casas de huéspedes y enronquecido de parar en los cafés. El eterno lugar común. Yo, aunque he dormido en ventas miserables de aldeas, en pajares y zaguanes, no he vivido nunca en casas de huéspedes, y respecto a los cafés, creo que hace treinta años que no los frecuento.

Otro tremendo lugar común español es el de la austeridad, unido al de la sospecha de la apostasía.

Yo siempre digo, cuando se habla de venalidades o de vicios:

—¡Es tan fácil ser austero en la España actual!

Respecto a la apostasía, varias veces me han acusado de versátil y de apóstata. ¿Apóstata de qué? El verano pasado, un conocido que me había visto en un automóvil, camino de Biarritz, acompañando a unas damas elegantes, me decía:

—Usted ha cambiado la casaca.

—Hombre, no —le contesté—; yo

no he hecho nunca profesión de fe de no acompañar en la vida más que a cocineras. Y no es que me parezcan mal las cocineras, ni mucho menos.

Uno de esos republicanos austeros, restos cándidos del salmeronismo, que aún quedan en provincias, me decía severamente, no hace mucho, en un pueblo vasco:

—He sabido que en su casa se reza el rosario por las noches.

—Sí. Es verdad. ¿Qué quiere usted? Yo no tengo autoridad para impedirlo; aunque la tuviera, no lo haría. Para algo ha de ser uno liberal en la calle, y, sobre todo, en la casa. Es más, si yo pudiese creer que ese conjunto de palabras de la letanía tuviera alguna eficacia en la naturaleza, que a mí me parece ciega y sin intenciones humanas, pues andaría también todas las noches a vueltas con el *salus infernorum* y el *refugium peccatorum*.

Uno se fija más en los tópicos y lugares comunes que se refieren a sí mismo; pero si se intenta abarcar el panorama social y el literario, se ve que casi todo es lugar común, y que apenas hay zona en donde reine la sinceridad y la verdad.

\* \* \*

Dejando estas pequeñas historias, que he escrito por no recordar otras grandes, voy a hablar de la escenificación cinematográfica de mi novela.

No hablaré mucho; no quiero adornarme con plumas ajenas. Yo he colaborado muy poco en la película de *Zalacaín*. El director ha sido don Francisco Camacho, que hizo el guión y ha dispuesto y calculado las escenas en sus lugares y sus efectos. Yo hice en el film un papel secundario.

Este verano pasado, de cuando en cuando, iba de Vera a Behobia, donde estaba el taller en que se filmaba *Zalacaín*, y veía los preparativos y las decoraciones del señor Torres.

El cine tiene, indudablemente, un poder de seducción extraordinario. En los pueblos en donde filmaban escenas de *Zalacaín*, en Behobia y en Vera, la gente estaba alborotada.

—Ya han venido los pelicularos —me decían en Vera—. ¿Qué van a hacer hoy? ¿A dónde van a ir? ¿Cuándo van a representar la película?

Los chicos y las chicas se mostraban soliviantados. En Irún, en Fuenterrabía y en Behobia pasaba lo mismo. La gente de la calle conocía a los actores y a las actrices, y discutía su arrogancia y su belleza.

—Por ahí ha pasado Zalacaín. En ese café está Ohando —me decían—. Catalina ha ido a la fonda con la Ignacia.

Cuando se hicieron escenas lejos del taller, mucha gente seguía a los actores y operadores con entusiasmo y se sentaba en el suelo a verlos trabajar en el campo.

En Estella, donde yo no estuve, ocurrió lo mismo, y el vecindario colaboró en la película y se prestó amablemente a meterse en casa o a salir a la ventana o a no pasar por una calle, si se les indicaba así.

En Estella le dieron al protagonista, a Larrañaga, un tiro de pistola, con un taco, en la sien, dejándole sin sentido y, momentáneamente, en grave estado, y la gente del pueblo se interesó por él como por un antiguo amigo.

\* \* \*

Después de estas explicaciones, quizá no muy necesarias, se van a proyectar ahora algunos trozos de la película. Si ésta se proyectara completa, no habría necesidad de comentario; pero se van a dar sólo fragmentos y puede estar legitimada una observación.

Los primeros fragmentos son de la infancia de Zalacaín. Aquí aparece el tío de Zalacaín, Miguel Tallagorri, en la realidad, Ricardo Baroja, que va enseñando a su sobrino sus mañas. El chico que hace de Zalacaín en su infancia es un muchachito muy listo y avisado de Behobia. La gran taberna, la taberna de Arcale, donde entra Tallagorri, está ornamentada por la presencia de algunos amigos de Irún, aficionados a las buenas salsas y al vino, que han formado hace poco una sociedad titulada de los Chapelaundis.

Tras de la taberna de Arcale viene la casuca de Tallagorri; luego, una escena en el portal de la casa de Ohando, que es, en realidad, Itsea, la nuestra en Vera, y después, un grupo de labradores en lo alto de una colina, que dejan el arado para tomar el fusil e ir a la guerra.

\* \* \*

La segunda serie de fragmentos comienza por un paisaje y una calle solitaria de Vera, por donde pasan Zalacaín, ya hombre, y su compañero Bautista; luego sigue una escena en el vestíbulo de Itsea, y después otra, en donde Jabonero, que yo represento, está en una chabola tomando nota de los partidarios que se van alistando.

Tras este cuadro viene el asalto a una diligencia, y luego un viaje, en un falucho, desde San Juan de Luz. Los últimos fragmentos, probablemente los más bonitos, son de Estella: la vista de la ciudad; la persecución de Zalacaín, de noche, por los soldados, con antorchas, y la escapada del protagonista con Catalina, su novia, en un coche.

\* \* \*

Como se ve, por estos trozos proyectados, la película se ha hecho a base de paisajes e interiores del país vasco. Para muchos, toda película en donde no aparezca la Giralda o la Alhambra no es española. No sabemos por qué las palmeras han de ser muy españolas, aunque en España haya pocas y éstas sean un tanto ridículas, y no han de ser españoles el castaño, el nogal o el roble.

Estas opiniones absurdas están justificadas en un extranjero, pero no en un español.

Es una de las muchas manifestaciones del reinado omnipotente del lugar común.

Ya Víctor Hugo y otros escritores franceses, antes del Conde de Keyserling, habían descubierto que España es sólo Castilla, que, a su vez, España es África; África, a su vez, es Asia, y Asia no es un poco América u Oceanía por misericordia divina. De esta manera resulta que el Este es un poco el Oeste; el Norte, un poco el Sur; el Oriente, el Occidente; el Centro, la periferia, y la periferia, el Centro. Esta zarabanda de orientaciones, de continentes y de puntos cardinales, que parece ha de abrir grandes horizontes, se ve que no abre ninguno, y todo ello es un puro juego de palabras.

En fin, uno podría demostrar, con un silogismo de seminario a lo Pero Grullo, que el país vasco español está en España, y España, en Europa, y que si uno contribuye a hacer un film, un film vasco contribuye a hacer una cosa española, y, por lo tanto, europea, buena o mala, que en ello está el quid; pero no quiero insistir en esta perogrullada, ni perturbar a los que están maniobrando en sus laboratorios, amasando en sus lucubraciones los continentes y los puntos cardinales.

Me contentaría, por ahora, con no haber sido ni demasiado pesado ni demasiado soporífero.

P. B.

Un fragmento del guión de

# NAPOLÉON

por Abel Gance

\* 1.  
*Todo nevado. Una pared de nieve en primer plano. Poco a poco el SOMBRERO célebre emerge como un sol negro que ascendiera sobre la línea del horizonte, formada por la pared. Cuando el sombrero es casi del todo visible, las bolas de nieve llueven, el sombrero desaparece. Al tercer escamoteo el sombrero reaparece más alto y podemos distinguir dos o tres segundos la juvenil CABEZA que lo porta. Es pequeña, buída, tan bronceada, tan nerviosa, tan cómica a fuerza de autoridad precoz, que se comprende que haya sido tomada como blanco. Las bolas de nieve aumentan. Bonaparte —todo el mundo le ha reconocido— sólo tiene el tiempo de bajarse y el tiroteo con el sombrero tomado como blanco, a falta de algo mejor, recomienza.*

## VEINTE CONTRA SESENTA

\* 2.  
El niño está en el centro de un fortín de nieve y rodeado de diecinueve camaradas. Está vuelto de espaldas. Se torna, da órdenes a sus subordinados que acaban de preparar un gran montón de bolas de nieve, después encarga a uno de ellos subir y bajar con un palo su sombrero, como si él no se hubiera apartado de su puesto; entonces aprovecha para mirar desde otro sitio lo que pasa en el campo enemigo.

\* 3.  
Los asaltantes, más numerosos, preparan su blanca artillería y se aprestan al ataque.

\* 4.  
Todos los camaradas de Bonaparte, armados con bolas, esperan la señal.

\* 5.  
Bonaparte: «¡Fuego!» —grita.

\* 6.  
Todas las bolas parten con un mismo gesto disciplinado.

\* 7.  
Los asaltantes ven su arrojado cortado por esta salva.

\* 8.  
*Los hermanos Mininos y el jefe de cuartel Pichegru, miran desde el pretil las peripecias del combate.*

\* 9.  
Bonaparte manda y no lucha. Se abre cerca de él, en la nieve, un sendero misterioso. Las bolas llueven.

\* 10.  
*Cocina de la escuela. El cocinero jefe ante su fogón. La ventana cerrada. El pinche de mandil blanco.*

Tristan Fleuri mira con placer loco por la ventana y la abre para ver mejor. Una bola de nieve cae sobre la lumbre. Una humareda terrible se levanta. Otra se aplasta contra la cabeza del cocinero furioso, que cierra la ventana y ordena a Fleuri llevar la sopera grande. Éste sale, llevándola por las asas.

\* 11.  
Campo Bonaparte. El que está encargado de subir y bajar el sombrero, lo sube demasiado alto, distraído.

sangra. Sus camaradas corren hacia él. Se limpia con un pañuelo: «Dejadme tranquilo, continuad».

\* 18.  
Una puerta sobre el patio. Tristán Fleuri, con su gran sopera sin tapadera y de donde sube el humo, mira riendo la batalla. Su expresión cambia porque ve:

\* 19.  
Phéliepeaux, entusiasmado de su tino contra Bonaparte, recomienza a meter piedras en las bolas.

\* 20.  
Tristán Fleuri forma una bocina con la mano para gritar:

¡OJO, BONAPARTE!  
PHELIPEAUX  
METE PIEDRAS EN SUS  
BOLAS

Apenas terminadas sus frases, le caen una veintena de bolas, que le chafan la nariz y caen en su marmita. Sólo tiene tiempo de escabullirse tras la puerta.

\* 21.  
Bonaparte oye a Phéliepeaux; la ira le invade. Salta bruscamente por encima del fortín, en medio del estupor de sus camaradas.

\* 22.  
Corre solo entre los dos campos hacia el enemigo, a pesar de una granizada de bolas blancas.

\* 23.  
Cae como una locura en el campo adverso, se apodera de Phéliepeaux, en cuyo socorro llega Peccaduc, pero antes

que haya podido interponerse, lo ha levantado en vilo, empujado por encima del borde del fortín y le arrastra.

\* 24.  
Entre los dos campos. Peccaduc les ha seguido. Una lucha se entabla entre los tres.

\* 25.  
Los adversarios no se atreven ya a lanzar bolas, por temor de herir a sus adalides, pero los excitan con voces.

\* 26.  
Bonaparte termina su victoria. Deja a los dos tendidos en tierra.

\* 27.  
*Los profesores ríen y aplauden tras los cristales.*

A. G.



*Napoleón (1926), de Abel Gance.*

\* 12.  
Campo enemigo. Phéliepeaux mira y lo muestra a su camarada Picot de Peccaduc.

\* 13.  
*El sombrero que se levanta y el palo perceptible por debajo.*

\* 14.  
Phéliepeaux busca con los ojos a lo largo del fortín y apercibe:

\* 15.  
Una tronera en la nieve. Bonaparte espiando.

\* 16.  
Phéliepeaux se lo enseña a Peccaduc. Traidoramente coge una piedra y la inserta en medio de una bola de nieve, que lanza a la tronera.

\* 17.  
Bonaparte recibe un bolazo sobre la frente y

# HAROLD LLOYD, ESTUDIANTE

por Rafael Alberti

¿Tiene usted el paraguas?  
Avez-vous le parapluie?  
No, señor, no tengo el paraguas.  
No, monsieur, je n'ai pas le parapluie.

Alicia, tengo el hipopótamo.  
L'hippopotame para ti.  
Avez-vous le parapluie?

Oui.  
Yes.  
Sí.

Que, cual, quien, cuyo.  
Si la lagarta es amiga mía,  
evidentemente el escarabajo es amigo tuyo.

¿Fuiste tú la que tuvo la culpa de la lluvia?  
Tú no tuviste nunca la culpa de la lluvia.  
¡Alicia, Alicia, yo fui!  
Yo, que estudio por ti.  
Y por esta mosca inconsciente, ruiseñor de mis gafas en flor.

29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22.  
 $2 \pi r$   
 $\pi r 2$

Y se convirtió en mulo Nabucodonosor  
y tu alma y la mía en un ave real del Paraíso.

Ya los peces no cantan en el Nilo  
ni la luna se pone para las dalias del Ganjes.  
Alicia,  
¿por qué me amas con ese aire tan triste de cocodrilo  
y esa pena profunda de ecuación de segundo grado?

*Le Printemps pleut sur Les Anges.*

La Primavera llueve sobre Los Ángeles  
en esa hora en que la Policía  
ignora el suicidio de los triángulos isósceles  
mas la melancolía de un logaritmo neperiano  
y el unibusquibusque facial.

En esa triste hora en que la luna viene a ser casi igual  
a la desgracia integral  
de este amor mío multiplicado por x  
y a las alas de la tarde que se dobla sobre una flor de acetileno  
o una golondrina de gas.

De este amor mío tan delicadamente idiota.  
¿Quosque tandem abutere Catalina patientia nostra?

Tan dulce y deliberadamente idiota,  
capaz de hacer llorar a la cuadratura del círculo  
y obligar a ese tonto de D. Nequaqua Schmith  
a subastar públicamente esas estrellas propiedad de los ríos,  
y esos ojos azules que me abren los rascacielos.

¡Alicia, Alicia, amor mío!  
¡Alicia, cabra, cabra mía!

Sígueme por el aire en bicicleta,  
aunque la Policía no sepa astronomía,  
la Policía secreta.

Aunque la Policía ignore que un soneto  
consta de dos cuartetos  
y dos tercetos.

R. A.

# HARRY LANGDON

por Vicente Huidobro

El film se frunce, se impacienta y la pantalla se disloca de risa. Harry Langdon atraviesa la tela con una ampolla de vida, ampolla de lágrimas peligrosas, y parece decir al mundo:

—Heme aquí: soy el nuevo gran cómico del cinema.

Había dos: era necesario un tercero para la formación de un triunvirato. Evidentemente.

Ahora el telescopio descubre a Harry Langdon (cuando el «nova pictoris» se rompe en cuatro) en la célebre constelación donde Chaplin y Buster Keaton reinaban desde hace siglos.

Es divertido como un niño. Natural en el gesto cómico como Douglas en el atlético. Sin complicación, su risa llega a alcanzar la frescura bíblica. Es joven como Adán y tan fotogénico como Eva. Es el circo entre el Tigris y el Éufrates.

Ha perdido el paraíso y lo busca por las calles de New York o en su bolsillo.

Juglar: con la vida y con la muerte, con la alegría y con

el dolor, con la riqueza y la miseria como con platos, y se pasea por el peligro como por un campo de flores.

Puede mataros con una patata frita, pero resucitáis con miradas llenas de rádiom.

Nada tiene importancia ni nada es transcendental. Todo muere al terminar un suspiro, todo recommienza en el pliegue de un beso y sabe saludar al público cruzando los pies para presentar en su mano derecha el ramillete de su sonrisa.

Mi ahijado, Harry Langdon, trabaja para las fieras, sin miedo porque es inocente. Inocente hasta matar las fieras, hasta no sentir ni frío ni calor, ni hambre ni sed; inocente hasta llegar hacer oír a los sordos, hasta enamorar a la ciegucecita y puede ser que algún día hasta resucitar a los muertos.

V. H.





9

7.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Cine Goya, Madrid)

*Avaricia* (1924), de Eric von Stroheim. 9  
*Capitulos de la Pampa*, documental con textos de Enrique Larreta.  
Acompañamiento musical de canciones gauchas.  
*Amante contra madre*, documental.  
Palabras de Ernesto Giménez Caballero.

SEGUNDA ÉPOCA  
(Diciembre de 1929-junio de 1930)

8.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Cine Royalty, Madrid)

*El hundimiento de la Casa Usher* (1928), de Jean Epstein. 10  
*El perro andaluz* (1928), de Luis Buñuel y Salvador Dalí. 11  
*La hija del agua* (1924), de Jean Renoir.



10



10



11



11

9.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Hotel Ritz, Madrid)

Cine ruso:

Palabras de J. Álvarez del Vayo.

*El pueblo del pecado* (1927), de Olga Preobranyskaia.

*Ivan el Terrible* (1926), de Turi Taritsch. 12

10.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Teatro de la Princesa, Madrid)

Cine documental educativo.

Presentación del Dr. Luciano de Feo.

11.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Cine Goya, Madrid)

*Un cuento de Poe*, de un grupo de vanguardia americano.

*Tempestad sobre Asia* (1928), de Vsevolod Pudovkin. Presentación de Eugenio Montes. 13

12.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Cine Goya, Madrid)

*Noticiero del Cineclub* (1930), documental de Ernesto Giménez Caballero.

*Historia de la brujería* (1921), documental de Benjamin Christianson, presentación del doctor Lafora.

*Historia del cinematógrafo* (1920), documental.

*Una dama de las camelias* (h. 1905-1910), producción de Pathé Frères.

*La mano*, documental.

13.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Cine Goya, Madrid)

Biología y vanguardia.

Palabras de Gregorio Marañón.

*Los Orwsins, Hyas y Bernardo el Ermitaño* (1929), de Jean Painlevé.

*El tratamiento en un perro de una hemorragia experimental por el suero del doctor Normet; El hombre*, producido por Emelka.

*La pequeña Lily* (1928), de Alberto Cavalcanti. 14

*La perla* (1929), de Georges G. Hugnet. 15

14.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Cine Goya, Madrid)

*Fuerza y belleza*, documental de Nicolás Kauffmann, producido por la UFA.

*Sombras* (1923), de Arthur Robison.

*La revolución rusa*, de Henri Ozanne.

Revisión de *El perro andaluz*.



12



13



14



15

SIGUE EN PÁG. 56

# El bigote de Adolfo

VARIACIONES SOBRE EL BIGOTE DE MENJOU, por Luis Buñuel



De todos los fantasmas de carne y hueso de la pantalla parecía ser Menjou el de mayores consonancias entre su vida privada y ese reflejo de vida quintaesenciada que es el film. Al contemplarlo en cualquiera de esas realidades veíamos en Menjou el más extraordinario Menjou de cuantos nos pueda dar el arte, la literatura o el cine. En una palabra: Menjou era el más Menjou de todos los Menjou. Y por esta sola razón, por haber creado ese tipo tan integralmente, no tan abarrotado de literatura, pero mucho más fotogénico que Don Juan, sentíamos nuestra admiración desbordarse entera hacia él. ¿Quién ignora, además, que, como las sirenas en el canto, su gran fuerza menjouquesca irradia de su bigote, ese genial bigote negro de los films?

Es tópico el afirmar que los ojos son el mejor vehículo para llegar hasta el fondo de una personalidad. Pueden serlo igualmente unos bigotes como los suyos. Tantas veces inclinado sobre nuestras cabezas en el gran plano, ¿qué pueden habernos dicho sus ojos que sus bigotes no nos hayan dicho ya? El gesto trivial o la imperceptible sonrisa adquieren bajo la sombra mágica del bigote una extraordinaria expresión; una página de Proust, realizada en el labio superior; una silenciosa, pero completa lección de ironía; si él no se hubiera percatado de ello, copyrightando sus bigotes, la ironía habría quedado estandarizada, al alcance de las facies más modestas.

Los bigotes de Menjou, que tan bien encarnan el cine y su época, subsistirán en las vitrinas del porvenir ese insoportable e inexpresivo sombrero de Napoleón.

Los hemos visto, en el gran plano del beso, posarse como un raro insecto del verano en labios sensibles como mimosas y devorarlos íntegros, coleóptero del amor. Hemos visto su sonrisa, emboscada en el bigote, abrirse paso como un tigre, ágil y fina, para caer sobre su presa, para sujetar definitivamente las miradas de su *partenaire*.

La última encuesta realizada en New York entre las *stars* cinegráficas sobre el

bigote de Menjou ha sido unánime; todas han dicho lo mismo:

—Su bigote es tal vez el único que no pica al besarnos. Por el contrario, produce un cosquilleo delicioso e inconfesable, muy apreciado por nosotras.

Mas el viaje de Adolfo Menjou a París ha bastado para llenarnos de confusión. No es que, según él mismo ha declarado, le guste la pintura de Bertrán Marses, lo que vale tanto como decir que no le gusta la pintura. La sensibilidad y atención de un hombre «actual» pueden proyectarse hacia otras mil cosas que la pintura; puede tener un gusto exquisito, sin que por ello haya forzosamente de recurrir a los viejos tópicos de las artes, y Menjou se muestra en casi todos sus films como hombre de hoy, de refinado y original temperamento; recuérdese, entre otros, su estupendo axioma de *Monsieur Albert*, tan representativo de su especie: «Para hacer una ensalada lo de menos son los ingredientes, pero es necesario tener genio.»

Tampoco ha motivado nuestra decepción lo que en otro hombre más vulgar pudiera constituir un indicio de cretinismo o una peyorativa obsesión. Adolphe Menjou posee 372 corbatas, más un cuarto de corbata que aún tejen los dedos amantes de su novia, *miss Cathrynbarver*.

Lo intolerable en Menjou, lo que nos repugna creer, como si se tratase de una imposibilidad moral, es que su bigote, su excepcional bigote, no es negro, como todos habíamos pensado, sino rojizo, azafranado, desvergonzadamente terroso.

—Como al trabajador las callosas manos, así me honra a mí este bigote, negro antes, decolorado hoy por el sudor de mi frente, bajo el sol africano de los *sung-light* —ha dicho el acusado.

Mas no basta la excusa. Si su bigote no es negro, es como si careciese de él, y sin la parte positiva y definidora de su personalidad Menjou quedaría convertido en un cualquiera, en todo menos en un Menjou.

\* \* \*

Adolphe Menjou era un hombre modesto, un pequeño autor teatral. Menjou era un pobre hombre afeitado. Un día se le ocurre dejarse el bigote: todas las grandes

invenciones son debidas al azar. En otra ocasión, hallándose presente Chaplin, se le ocurre encender un pitillo, y a partir de ese momento comienza su gran carrera cinematográfica. Porque acto tan trivial, tan insignificante, pero de tan difícil realización, adquiere en la pantalla proporciones asombrosas, y esto es lo que un hombre como Chaplin no podía ignorar. Nada de gestos melodramáticos; nada de expresiones a lo Jaunings; ni terror ni asombro arquetipados; basta saber elevar una ceja a tiempo y a ritmo; las máscaras del teatro clásico bajan avergonzadamente los ojos ante la prodigiosa expresión de un Menjou lanzando su primera bocanada de humo. Por el modo de abrir un paraguas o por el de parar un taxi nos atreveríamos a designar entre una muchedumbre la persona mejor dotada para actuar en un film. El intérprete de cine nace y no se hace. Un film, en último término, se compone de segmentos, de residuos de actividades, que tomadas así, separada y arbitrariamente, son archibanales, desposeídas de significación lógica, de psicología, de trascendencia literaria. En literatura, un león o un águila pueden representar muchas cosas, pero en la pantalla serán únicamente dos bestias, y sólo eso, aunque para Abel Gance puedan simbolizar la fiereza, el valor o el imperialismo. De ahí el error de tanta gente sesuda, de tanto lastimoso «gustador de arte», al clamar contra la superficialidad del cine americano, sin tener en cuenta que fue el primero en percatarse de que las verdades cinematográficas no forman denominador común con las de la literatura o el teatro. ¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cinema y en no reconocer que en un film bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano —gran monstruo— apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza? Ese *scenario* siempre igual que nos dan los americanos es el que parece siempre más nuevo. ¡Admirable milagro de los panes y los peces! Todo su valor fotogénico reside en los procedimientos, en la forma, y, hoy por hoy, esto puede quedar como una verdad fundamental, desde luego no exclusiva, del cinema.

L. B.



# Dolphe Menjou

LA GRAN DUQUESA Y EL CAMARERO / EL TRAJE DE ETIQUETA, por Salvador Dalí

En mi artículo «Film-arte, film anti-artístico», que tuvo por cierto el honor de suscitar una instructiva polémica epistolar con mi gran amigo director de esta página, Luis Buñuel, me esforzaba en dar a entender cómo el cine anti-artístico americano, especialmente el cómico, ha logrado films cada día más perfectos por un proceso netamente industrial de estandarización, llegando a realizaciones de una emoción poética cada vez más propia e inéditamente divertidísima, y añadía cómo, por el contrario, el film artístico alemán, igual que el francés, por un proceso inverso, estaba infectando con todos los gérmenes de la putrefacción artística la palpitación pura y recién nacida del cine.

Benjamín Jarnés escribía en estas mismas páginas: «El cine es la manera más real de expresar lo irreal.» Yo creo que todo el equívoco *artístico* del cine radica precisamente en esta apreciación, ya que para mí, y precisamente al revés de lo que cree dicho escritor, «el cinema es la manera más irreal de expresar la realidad».

La fuerza y poesía del cine, como la de la fotografía, es precisamente esta naturalidad en la captación maravillada del pájaro desnudo de la objetividad más estricta con su continua e insólita manera de fantasía.

El cristal fotográfico puede acariciar las más frías morbideces de los lavabos, seguir las lentitudes ensoñadas de los acuarios, analizar las más sutiles articulaciones de los aparatos eléctricos con toda irreal exactitud de su magia.

En plástica, por el contrario, si queremos pintar una medusa, será completamente necesario representar una guitarra o un personaje tocando el clarinete.

¡Abajo el escenario inauditamente imaginado! El ambiente de hadas está en la blanca y anodina confitería.

Una mariposa puede clavarse con otras cosas que con un alfiler. Una mariposa puede dormirse aun con otras cosas que con una instantánea, con una velocidad o substituyendo su cuerpo por una corbata y sus alas por unos hombros de jugador de golf.

El escenario no existe, pero existe la mariposa dormida y en *gros plan*; la mariposa dormida, invisible, pero presente como los grandes ojos de Santa Lucía, mimetizada en las anchas mangas cruzadas de la suntuosa americana de golf, y está mimetizada a su vez en otra mariposa

áspera, hecha con la hierba áspera del campo de golf.

Lia de Putty en *Variété*: teatralmente pálida, blanca. Blancos y negros crudos cortados por los arcos voltaicos, destruyendo toda poesía cinematográfica, reemplazada por una teoría artística de la expresión. Dramatización desorbitada y constante del escenario. Lia de Putty, blanca, asesinato de la naturalidad objetiva, inviolable, del film.

Sincrónicamente, de una manera imposible de imaginar, en el medio más usual posible y antitranscendental, en la ausencia más absoluta de desorbitación y truculencia, un frac correctísimo se desplaza sin dificultad hacia nosotros y la sonrisa de Adolf Manjou nos será servida acompañada de una percha usual con una bufanda colgada, detrás suyo, débilmente desenfocadas. Ya no pasará nada más; el film fluirá, naturalmente, de una manera orgánica, perfecto, puro, justo, como un Partenón fisiológico de velocidades ritmadas con la más poética y tangible de las músicas.

Adolf Manjou irá hacia el tocador, abrirá un cajón, le caerá un pañuelo sobre la alfombra, lo recogerá, lo guardará en el cajón, se peinará el bigote, abrirá la puerta de su habitación, pasará al vestíbulo, su criado le pondrá el abrigo, saldrá a la calle con un ágil bastón en la mano. La calle será una calle cualquiera; de noche pasará gente, taxis, etc., y, no obstante, seguiremos el film con el alma en el hilo del film, que es un hilo especial. Estaremos pendientes de todos sus gestos, de sus más leves dubitaciones, sin la inminencia, no obstante, de ningún suicidio, de nadie que se vaya a caer del trapezio. ¿Por qué? Porque el cinema nos habla un lenguaje nuevo hecho de grises, blancos negros de una poesía no soñada; porque este lenguaje basta para emocionarnos, y sólo con este lenguaje es posible hablarnos de la realidad más objetiva, más físicamente pura; porque por primera vez esta realidad nos ha sido expresada con un lenguaje adecuado.

¿Drama? Todo pasará a serlo; todo lo que Manjou rozará se convertirá en personaje; su mano, con el cigarro, nos explicará más historias y más intimidades que un minucioso dietario de su vida.

Lo cotidiano, el gesto, repetido cien veces, tomará un significado inusual e inédito. Los objetos nos hablarán con más

elocuencia que las contracciones faciales. Lo inadvertido, usual, familiar, la acción automática, serán llevados a una suprerrealidad más allá del ballet *Parade*, de Jean Cocteau; aquí los comprimidos de realidad son obtenidos por una fabricación completa, personal de arriba a abajo, del lenguaje a emplear. Esta

realidad, además, como hemos dicho, es una realidad en píldoras como la del *clown* (tal como dice el mismo Jean l'Oiseleur).

El cine, en cambio, nos ofrece un lenguaje todo hecho, constante, fastuosamente limitado. Este lenguaje será el primer milagro; su manera de usarlo, el segundo. El milagro del cine no debe nada al milagro preparado escenográficamente; el milagro del cine consiste únicamente en el milagroso empleo de su milagrosa manera de expresión.

En el teatro, para hacer llevar una pipa o un bigote a un personaje, habrá que luchar desesperadamente contra su medio hostil, inadecuado; será necesario fabricarlos de hoja de lata o de cartón a una escala especial e incrustarlos en un rascacielo de cemento armado o de ropa.

En el cine, el bigote de Manjou nada continuamente por un medio amoroso, propicio. Sin ninguna preparación, sin ningún *troucache*, el bigote de Manjou podrá posarse en la esquina de un mueble como una golondrina. Los personajes del teatro no tienen uñas, ni pelo en el brazo, ni arrugas en los dedos de la mano.

En el cine, una pestaña brillante de rimel. «La gran duquesa y el camarero.—El traje de etiqueta.» ¡Cuánto tacto, cuánta audaz naturalidad!

El mantel, los grises tiernos del cutis, el cristal, el agua temblando en la bañera y esta nueva dimensión del frac y del cinismo, recién hallada, adquirirán su máxima categoría e imponderable.

El cine de Manjou ha creado una flor triple, gris de garganta, negro de traje, blanco nocturno de pechera donde se estabilizan tres brillos: el collar de perlas, los dientes de Manjou, la perla de su botón; equidistantes de la brillantina del labio húmedo, del taxi mojado por la lluvia y del tisú de plata.



S. D.

# DEL PLANO FOTOGÉNICO

por Luis Buñuel

«La photographie n'est pour le cinéma qu'un moyen d'expression, sa plume, son encre non sa pensée.»

En el proceso evolutivo de las artes plásticas, en la música mismo, acontece un momento de capital importancia. Han subsistido hasta allí, alimentándose de una exhausta tradición, sin haber explorado aún los espacios más fecundos y específicos de su expresión. Sumidas en secular letargia, el tiempo mismo parece haberse detenido en los umbrales de su evolución. Mas llega el instante en que la época, por medio de su genio, les presta un vigor nuevo y hasta entonces insospechado: sus horizontes se multiplican y suceden como las ondas dejadas en la arena por el mar, y el concepto de tal arte queda ya íntegramente establecido: crisálida que llegó al estado perfecto y definitivo de su vida.

Lo que para las otras artes significan los nombres de Cimabué, Giotto, Bach o Fidias, representa para el cine el de D. W. Griffith. Hace algunos años hubiera podido parecer sacrilega tan extraña comitiva de nombres. Hoy, ya no puede extrañar a nadie. Griffith, además de innovador, es el auténtico creador del arte fotogénico. Su silueta demarca nítidamente la historia del cinematógrafo, cuyas dos épocas separa con la barrera de su genio. La primera época, la cinematográfica, está tan lejos del arte como pueda estarlo un cromo del lienzo. A lo más, época de tanteos, en busca del instrumento, de su pincel o de su mármol, pero inconsciente en absoluto de su devenir. La Fotogénica comienza en 1913, cuando, surgido Griffith, coloca el cine, por obra y gracia del gran plano, entre las bellas artes.

El espectador de hoy se sentiría defraudado ante la contemplación de uno de aquellos paleolíticos films de Griffith. Siendo ya fotogénicos, los otros elementos de que constan —iluminación, actores, decoración, etc.— resultan toscos e imperfectos. Porque todos estos elementos componen un modo de retórica del cine, necesaria, por otra parte, al actual: mas lo medular y substancial a la fotogenia, es, después del objetivo, el gran plano. Cerebro con que piensa y palabras que construyen y expresan lo pasado.

Llamamos gran plano —a falta de vocablo más específico— a todo aquel que resulta de la proyección de una serie de imágenes que comentan o explican una parte de la vista total, sea paisaje u hombre. El cineasta concibe por medio de imágenes, distribuidas en planos. Su idea, ya realizada, se compone de una serie de elementos dispersos que luego habrá de acoplar, mezclar, intercalar: en una

palabra, se verá forzado a componer, a ritmar y ya sólo con ese acto, comienza el arte. Porque el cine, si es, ante todo, movimiento, tendrá que ser ritmo para que llegue a fotogénico.

Si nos limitamos simplemente a impresionar un hombre que corre, habremos conseguido el objeto del cinematógrafo. Pero si en la proyección, y en plena carrera, desaparece todo y vemos unos veloces pies, luego el desfile vertiginoso del paisaje, la cara angustiada del corredor, y en sucesivos planos el objetivo presenta abstraídos los elementos esenciales de esa carrera y de los sentimientos de su actor, tendremos el objeto de la fotogenia. No se nos describe únicamente un movimiento o una sensación —nos hemos visto en el hombre que corre—, sino que, además, en la armonía de luces y sombras, una serie de imágenes, por su desigual duración en el tiempo y distintos valores en el espacio, producirán el mismo puro goce que las frases de una sinfonía o las abstractas formas y volúmenes de una moderna naturaleza muerta. En ese ejemplo pueden quedar plasmadas las modernas tendencias del cine, que pudieran denominarse cine-foto, cine-psicológico y cine-puro. Una variedad de este último son los films absolutos de Vikin-Eggeling o la *Sinfonía diagonal*, de Ruttman, en los cuales sólo luces y sombras de variable intensidad, interposiciones y yuxtaposiciones de volúmenes, geometrías móviles, son objeto para el artista. Allí todo queda deshumanizado. No se puede llevar más lejos el apartamiento de la Naturaleza. Resulta curioso denunciar que estos ensayos —no muy conseguidos— datan a partir de 1919.

Toda la personalidad que le presta Griffith al cine, su rápido ascenso en la jerarquía de las artes, repetimos que es debido al empleo del gran plano. Años antes, hacia 1903, lo había concebido ya Edwin Porter en su *The Great Train Robbery*, mas de un modo inconsciente, no inspirado de creadora intuición, sino meramente impulsado por el azar. Todos hemos visto fotografías de esa época en que siempre aparecía el modelo-polisón, patilla, levita de cuerpo entero. Un buen día se le ocurrió al fotógrafo aproximar el aparato, y, a partir de entonces, los retratos de busto se ponen en boga. Edwin Porter desempeñó ese papel para el gran plano.

Resulta pertinente recordar que desde los primeros balbuceos el cine contaba ya con la mayoría de sus actuales recursos técnicos —iris, sobreimpresión, *caches*, *volets*, etc. Su progreso, después de la aportación de Griffith, no está más que en la perfección de sus antiguos medios. Poco o nada se ha creado. Cabe aún esperar en la mayor y completa perfección de aquéllos, pero la evolución técnica toca a su fin, aunque paralelamente se halle



Richard Barthelmess en una escena de *Broken Blossoms* (1919), de D. W. Griffith.

en gestación el advenimiento de una época de bajo realismo y de mal gusto. Nos referimos al cine en color y al sincronismo verbal. Desde estas líneas nos adherimos a la cofradía del Claro-Oscuro, fundada recientemente en París por el crítico de los *Cahiers d'Art*, Bernard Brunius. Infinidad de cofrades han ido a ponerse bajo los auspicios de la Musa del Silencio, envuelta en la pura túnica del Claro-Oscuro. ¡Que su reinado perdure entre las gentes de buen gusto!

Hemos visto que el cine encuentra su lenguaje en el gran plano. El objetivo puede expresar y, en múltiple proporción, aumentar el caudal de sus *ideas*. En ese momento surgen los verdaderos artistas del cine, que se encuentran con un instrumento *inteligente*. Con ellos comienza la segunda y gran conquista de la fotogenia: la de la inteligencia y sensibilidad. Así el cine dejará ya para siempre la bárbara garita de las ferias para instalarse en sus actuales capillas. Salida apenas de su época subterránea, de catacumbas, esta nueva fe, que habla a todos los hombres con la misma lengua, se halla ya extendida por todos los rincones de la tierra. Silencioso como un paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas. «*A l'écran il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes*», ha dicho Jean Epstein, el primero en hablarnos de esa calidad psicoanalítica del objetivo.

Un gran plano de Greta Garbo no es más interesante que el de un objeto cualquiera, siempre que éste signifique o defina algo en el drama. Fraguado en el cerebro de los hombres, y ligado a su propio cuerpo, el drama termina por subordinarse también a las cosas. En un momento determinado, una de ellas se alza con todo el interés y significación dramática. Entonces el objetivo se dirige exclusivamente a ella, dejando todo lo demás, incluso el elemento humano, como cosa mediata y farragosa. Cada plano del film es el nudo —necesario y suficiente— por el que pasa el hilo tembloroso de la emoción. Eliminando lo contingente y accesorio, presenta aislado, intacto, lo necesario, lo esencial. Es ésta una de las grandes virtudes del cine, una de las auténticas ventajas que lleva sobre el teatro.

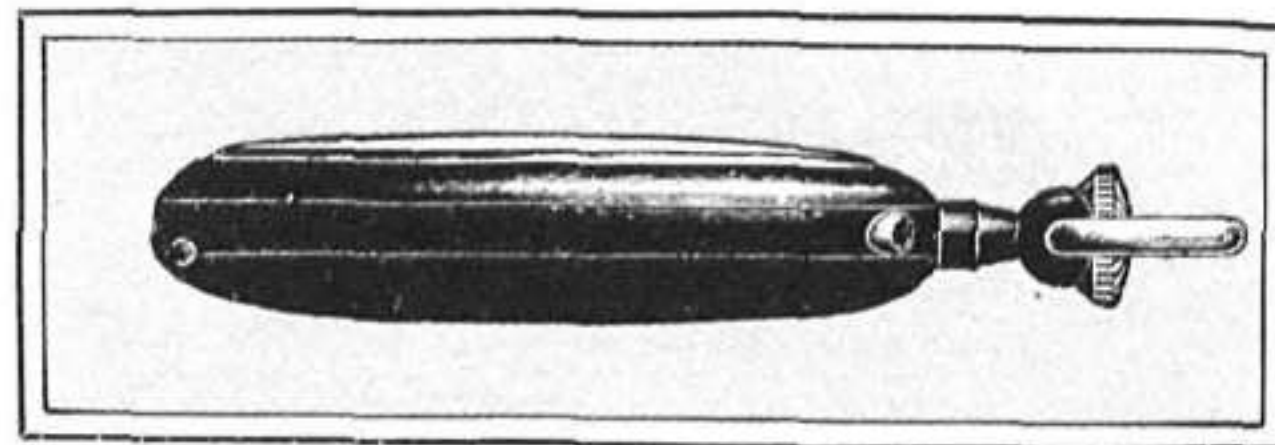
Recordemos un episodio de *La viuda alegre*: tres hombres reunidos en un palco, deseosos de la misma mujer que danza ahora en gráciles torbellinos por la

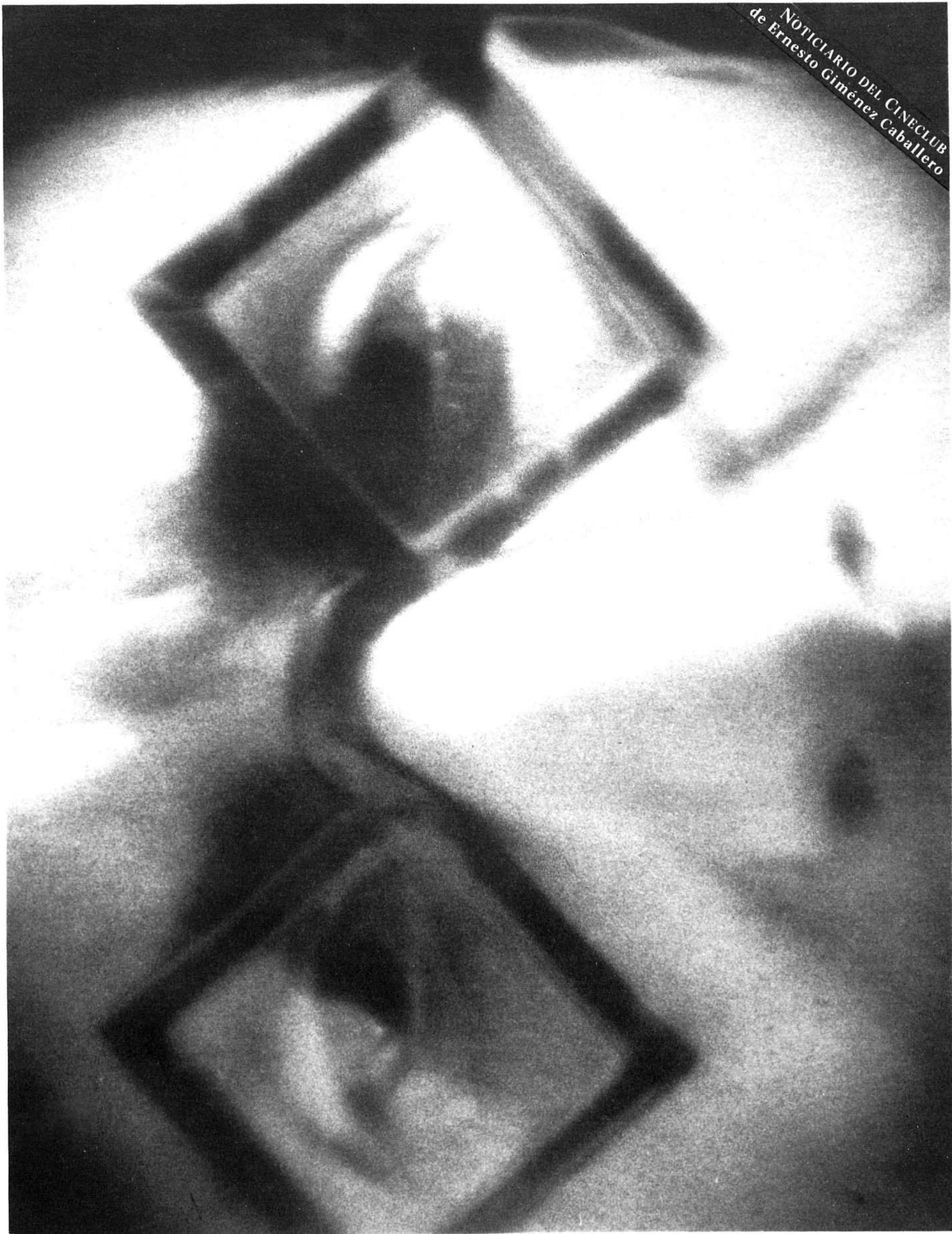
escena. De pronto se detiene. Según es vista por cada uno, se nos da descompuesta en tres planos: pies, vientre, ojos. Inmediatamente tres psicologías quedan explicadas por el cine: un sádico refinado, un primitivo sexual, un puro amante. Tres psicologías y tres móviles. El resto del film es un comentario a esas tres actitudes. Hay tantos ejemplos como planos. Recuérdese el papel que juega en *El abanico de Lady Windermere* el personaje puerta o el gran plano tantas veces empleado, en el que dos manos trémulas de amor llegan a estrecharse.

El gran poema del plano fotogénico lo dio Griffith en 1919 con *Broken Blossoms*; a partir de entonces, su creador entra en una manifiesta decadencia. Como siempre sucede, todos quisieron imitarle, y durante cuatro o cinco años se abusó de él hasta el exceso. Después, el arriba citado film, de Ernst Lubitch, marca el sereno equilibrio en su empleo. El abuso del gran plano, en lugar de reforzar la emoción, la disminuye y diluye. Téngase en cuenta, además, que en cierto modo esa palabra encierra un sentido más amplio: el de «plano que se ha de montar o ritmar». Nuestros cineastas indígenas no han comprendido esta segunda y anagógica acepción, que es la más importante, la única. Quiere decirse que ni uno sólo de ellos comulga en el altar de Apolo. A lo más, merienda en el de Mercurio.

Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine —por el gran plano— sobre las artes y la literatura. Ella puede ser producto del cine o de nuestra acelerada época, o de las dos cosas a un tiempo. Pero el hecho indudable es su existencia. En muchos se da intuitivamente. Otros establecen un método para llegar hasta ella. Por instinto buscaríamos la verdadera, desnuda de literatura, entre los primeros. Y hay uno entre ellos a quien le corresponde el primer lugar, por haber sido creador del gran plano en literatura. No sé de qué fecha datan los primeros grandes planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aun ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo.

L. B.





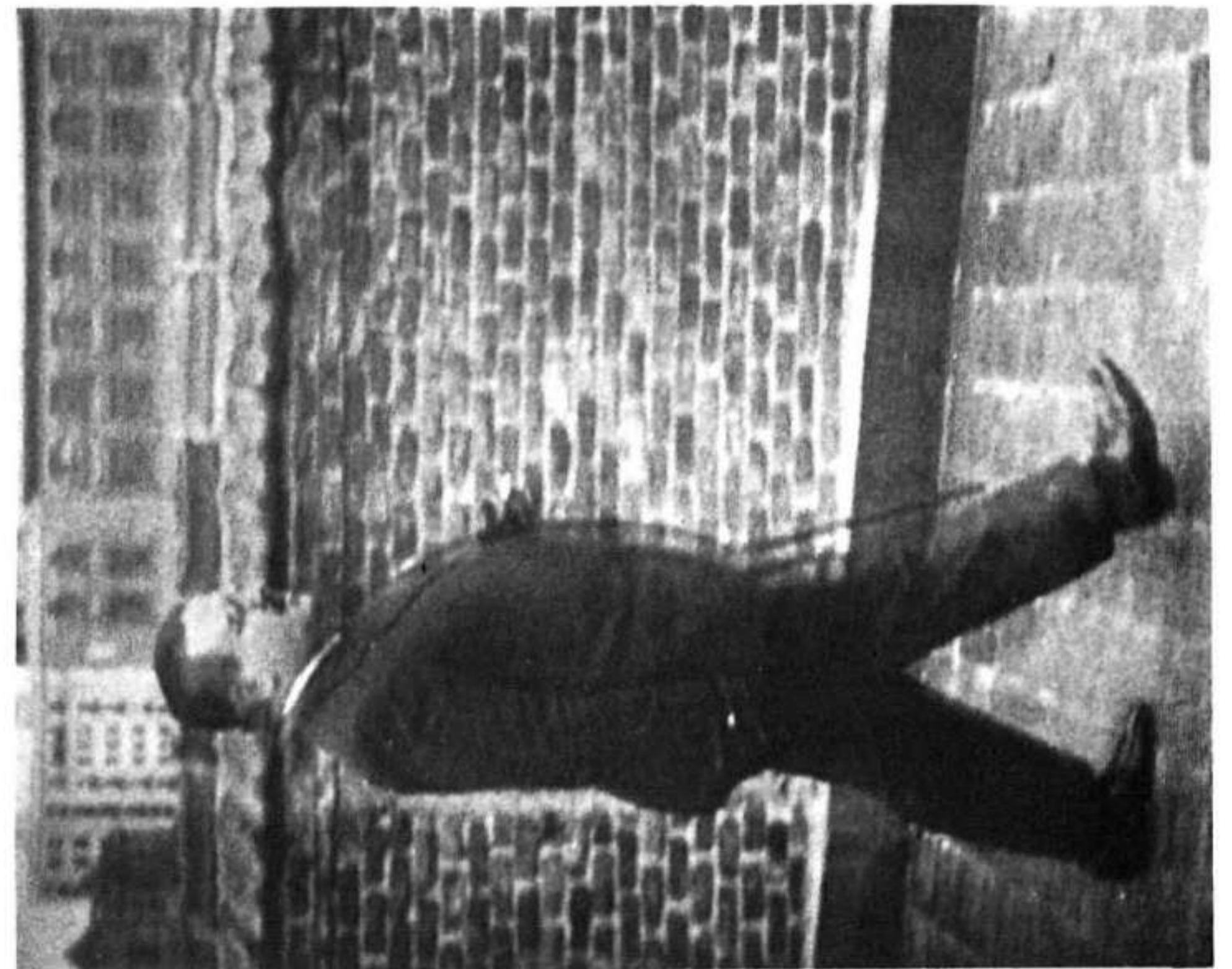
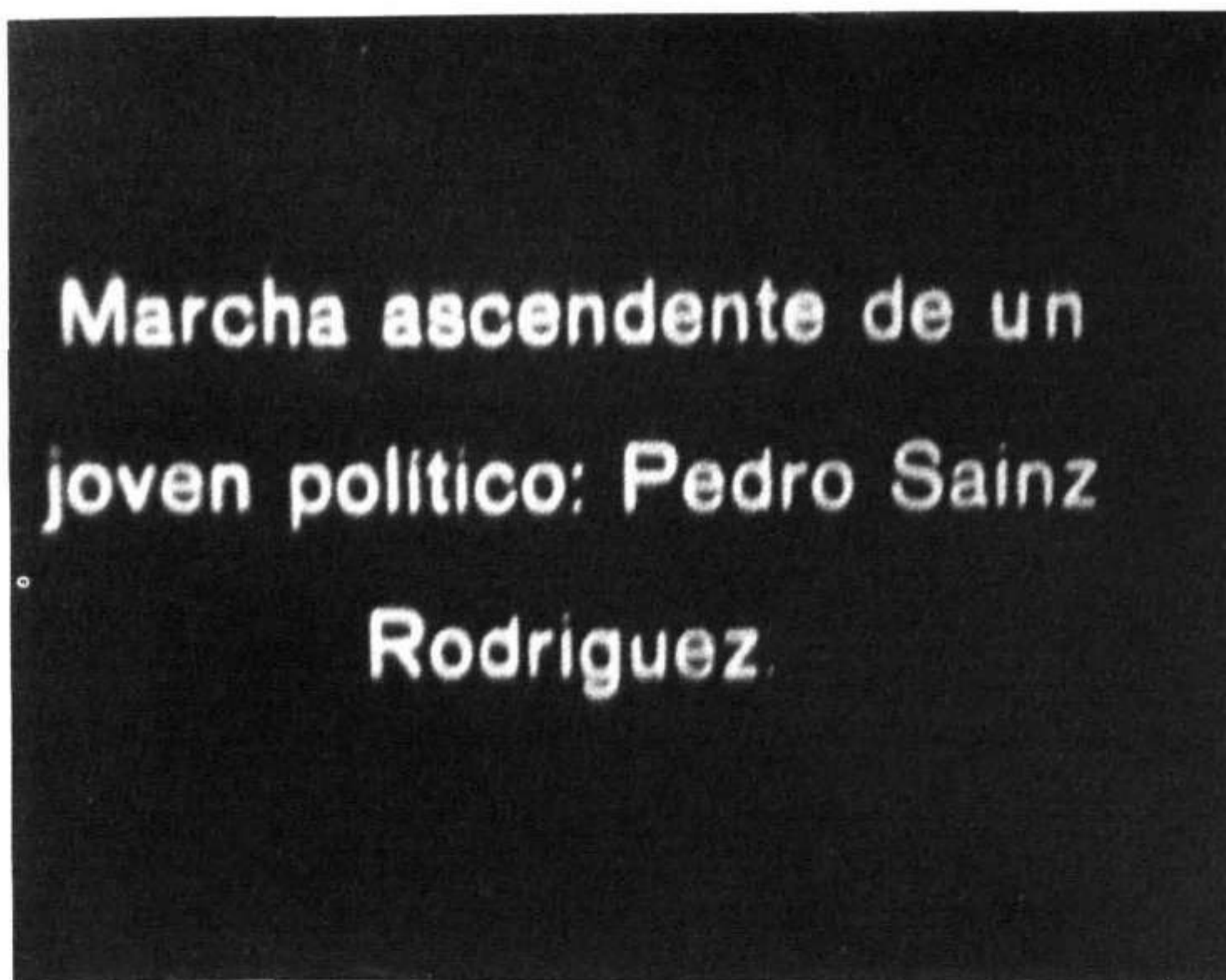
Ernesto Giménez Caballero en una secuencia del *Noticiero del Cineclub* (1930).



Edgar Neville y una mujer no identificada.



Benjamín Jarnés con Sor Patrocinio.



Pedro Sainz Rodríguez.

La crisis de la inspiracion.  
Jovenes escritores españo-  
les meditan sobre esta crisis.



Rafael Alberti, Eugenio Montes, César M. Arconada, Juan Piqueras, José María Alfaro.



Rafael Alberti.



Santiago Rusiñol y Bagaría.



# UNA NOCHE EN EL STUDIO DES URSULINES



por Luis Buñuel



El programa esta noche comienza por prometer diez minutos en el cinema de antes de la guerra. La luz se extingue.

¿Espiritismo? Sombras enmohecidas vuelven a brillar en una segunda existencia. Torbellino de recuerdos viejos. El zar Nicolás II avanza rodeado de aparatosos popes. ¡Qué patética resulta la sonrisa que lanza al pasar frente al objetivo! Alguno de los rusos que están en la sala habrá llorado al ver abrirse sobre su frente esa sonrisa de ultratumba. Ahora un Renault primitivo, del que desciende M. Poincaré, nos hace sentir más



Von Stroheim durante el rodaje de *Avaricia*.

la belleza de un último modelo Packard o Issota-Francini. Después es el tango milonga. El bigote del profesor es mucho más robusto que el talle de su pareja. Con el aire más serio del mundo, se entregan los dos a los más ridículos movimientos, y el público ríe ya sin tregua hasta el final de la cinta, porque inmediatamente se pasa a la sección de modas. Curso de historia natural en los sombreros. Las modelos se mueven como gallinas. Por delante, por detrás, por los costados, hacen competencia en el colgar encajes, tisús, percales. Llegamos a ponernos serios. Pensamos, incluso, que nuestra

época es dechado de gusto... y de simplicidad. Si se quiere, a fuerza de complicación. Esas actualidades de antes de la guerra son el epílogo de la edad contemporánea. Y ese final, siquiera sea en ficción, nos produce asfixia.

Culmina lo grotesco con la proyección de un cinedrama primario. Teatro fotografiado. El objetivo inmóvil, se limitaba a reproducir. Su única virtud consistía en la mudez: afortunadamente no oímos las palabras que acompañan a la acción. Para sustituirlas, sin duda, los actores gesticulan desarticuladamente, en medio de un abyecto decorado. Tres o cuatro cuchilladas del barbudo protagonista terminan con el film y con nuestras risas.

Rápida evolución la del cine. Y alarmante. Parece ser que —dejando de lado las infinitas posibilidades del cine colorista de tres dimensiones— ha llegado, si no al extremo, a los aledaños de su evolución técnica. Siendo así, el film que ahora nos parece excelente, dentro de algunos años, ¿no nos hará sonreír *de igual modo*? Esta es una de las más serias objeciones que se pueden poner al cine. Si la obra de arte resiste el pasar de los siglos, conservando siempre íntegra y reverdecida su prístina belleza, ¿por qué el film, víctima del tiempo, puede llegar a tan peyorativa senectud? Ciertamente, que el cine primitivo no había encontrado su lenguaje propio, sus peculiares medios expresivos. Ninguno de los cuatro grandes pilares donde se apoya el gran templo de la Fotogenia estaban aún contruidos: ni el plano destacado, ni el ángulo toma-vistas, ni la iluminación, ni el más fuerte y definitivo del montaje o composición. El

film, como la obra de teatro, se desarrolla en el espacio y en el tiempo. Uno y otro quedan fijados en aquél, ya para siempre, sin evolución posible, mientras que en el teatro, la moda o el gusto de la época introducen pertinentes va-



*Avaricia* (1924), de Eric von Stroheim.

riaciones. De ahí la adaptación teatral. Así, pues, el gusto de cada época, impotente frente a lo definitivo que queda el film, será el más fuerte depreciador de su valoración estética. Se ha dicho que estilizando indumentarias, arquitecturas, etc., podría atenuarse tan trágico final. Pero el juego escénico, acaso el procedimiento mismo, ¿no resultarán envejecidos? Hemos de volver sobre este importantísimo tema.

Coordinaciones y combinaciones de sus rayos lumínicos, tomados *n a n* nos han dado el film *d'avant-guerre*. Cavalcanti pasa ahora a demostrarnos que tomados a *n+10* años, dan el *d'avant-garde*, expresión purísima de nuestra época.

A Alberto Cavalcanti le conocimos como decorador en *Feu Mathias Pascal*. Después, cineasta, realizando un *scenar* de Louis Deluc, *Le train sans yeux*. Hoy se nos muestra como una gran esperanza del cine francés, de cuyas filas más



juveniles y sensibles forma parte.

*Rien que les heures.* Nada más que las horas. Ni amores, ni odios, ni desenlace con el punto final de un beso. El ciego girar de unas saetas, pasando veinticuatro veces sobre las horas. La ideal singladura de la ciudad hacia el porvenir.

Cavalcanti comienza por mostrarnos cómo ven París los pinto-



*Avaricia.*

res más en boga, de la rue de la Boetie. Luego, la ciudad vista por el objetivo. Personaje: un reloj.

Amanece. Un bostezo y una persiana que se abre. Primer humillo frágil, en las chimeneas de la mañana. Se entreabren las puertas sepulcrales de una estación del Metro: van a comenzar las resurrecciones cotidianas. Cestos de hortalizas y de frutas. Por una calle *en plongeon* una vieja arrastra sus harapos y su ¿borrachera? ¿Dolor? Venta al por menor. Rodar de autos. La mañana va en crescendo. Ruedas, poleas: trabajo y trajín en torno mayor. Medio día. Un obrero duerme al buen sol de la una. Velocidades insinuadas. Primeras ediciones de los periódicos y sombras del atardecer. Los pies de un obrero que sale del trabajo se ponen de puntillas para que unos labios puedan besar. Ralenti fabril y manufacturero. Alguien está cenando. Un rótulo iluminado: Hotel. Un apache. Acordeón y *bal musette*. Una hetaira y un marino americano, por calles empinadas, como potros. Amor y cotización. Un crimen. La vieja —extraño e impresionante *leitmotiv*— termina

su peregrinación junto al Sena, sobre cuyas aguas escintilan las primeras luces del día. El reloj se dispone a recomenzar. ¿Para qué? El film termina.

Es este uno de los films más conseguidos de los llamados *sin escenario*. Música *visual*, los dos ritmos del cine se encargan de hallar el nexo necesario entre las imágenes. Cine subjetivo. El espectador ha de poner de su parte la sensibilidad y educación cinematográfica adquirida. Si alguien osase proyectar esta banda ante un público no especializado, serían de oír los denuestos que le acompañarían. Más cólera cuanto más impotencia para su comprensión.

La falta de espacio nos impide la glosa de lo que no ha hecho más que quedar insinuado.

El último film, llamado de repertorio, es el *Greed* (*Avaricia*), de Eric Von Stroheim. Sólo él merecería un artículo de mucha más extensión que el presente. Nos limitaremos a esbozar ligeramente alguna de sus más sobresalientes cualidades.

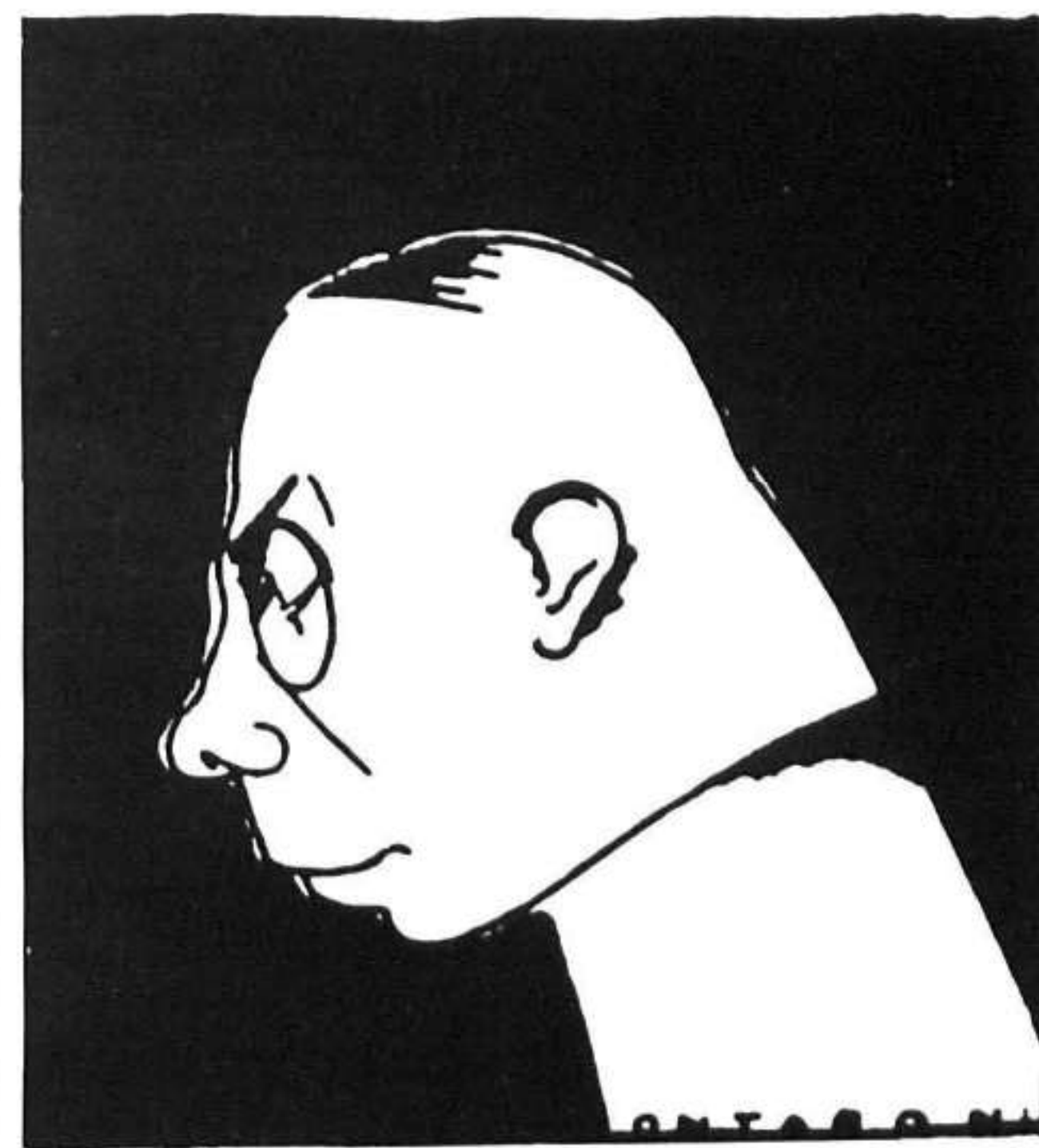
La banda es de lo más insólito, atrevido y genial de todo cuanto haya podido crear el cine. Al verla, nadie podrá quedar indiferente: será juzgada como un dechado de films o podrá pensarse incluso que su autor ha pretendido burlarse de reglas e imperativos del cine y aun de su época. Pero por simple burla no iba Stroheim a trabajar en ella durante años. Filmó más de 100.000 metros de película, de los que dio como válidos, una vez compuesta, más de 40.000. Fue necesario que un montador especializado redujese su longitud a los 3.000 y pico con que cuenta hoy. Dicen que Stroheim lloró y pataleó como un niño. Durante varios meses «padeció de esta amputación como si hubiera sido la de uno de sus miembros».

Con el más extremado naturalismo se nos presentan abyectos tipos, repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuen-

tran la más acabada plasmación. Tal maestría en la visualización de lo más bajo, feo, vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo. Absoluto desprecio o indiferencia al menos por los trucos cinematográficos, pero máxima exaltación en los *eclairages*. No hay *vedette*, pero hay *caracteres* como tallados en granito. Esta nueva emisión *tipo-Stroheim* se ha puesto de un golpe a la par del valor *tipo-Zola*. Ni en literatura, ni en cine, nos interesa el naturalismo. Aun así, el film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico.

L. B.

París, diciembre 1926.



Caricatura de von Stroheim por Ontañón.

**TERCERA ÉPOCA**  
(Noviembre de 1930-mayo de 1931)

**15.ª SESIÓN**  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

*Los tártaros*, de Tschardynine.

*El orador*, de Ramón Gómez de la Serna.

*Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, con comentarios de Ramón Gómez de la Serna.

*T.S.F.*, de Walter Ruttmann. Sonorización de Ricardo Urgoiti.

**16.ª SESIÓN**  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

*Romance sentimental* (1929), de Sergio M. Eisenstein.

*Bluff* (1930), de Georges Lacombe.

*El ballet mecánico* (1930), de Fernand Léger y Dudley Murphy.

*Documentos de la Gran Guerra*, documental. Presentación de Luis Araquistain.

Recital de Conchita Power de poemas de Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti.

**17.ª SESIÓN**  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

*El gabinete del doctor Caligari* (1929), de Robert Wiener.

Presentación de Miguel Pérez Ferrero. 16

*Sinfonía de los rascacielos* (1928), de Robert Florey.

*Amputación de una pierna* y *Operación cesárea*, documentales.

**18.ª SESIÓN**  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

Sesión dedicada a Germaine Dulac: 17  
*Temas y variaciones* (1928), documental.

*La sonriente Madame Beudet* (1923).

*Arabescos* (1928).

*La concha y el clérigo* (1928).

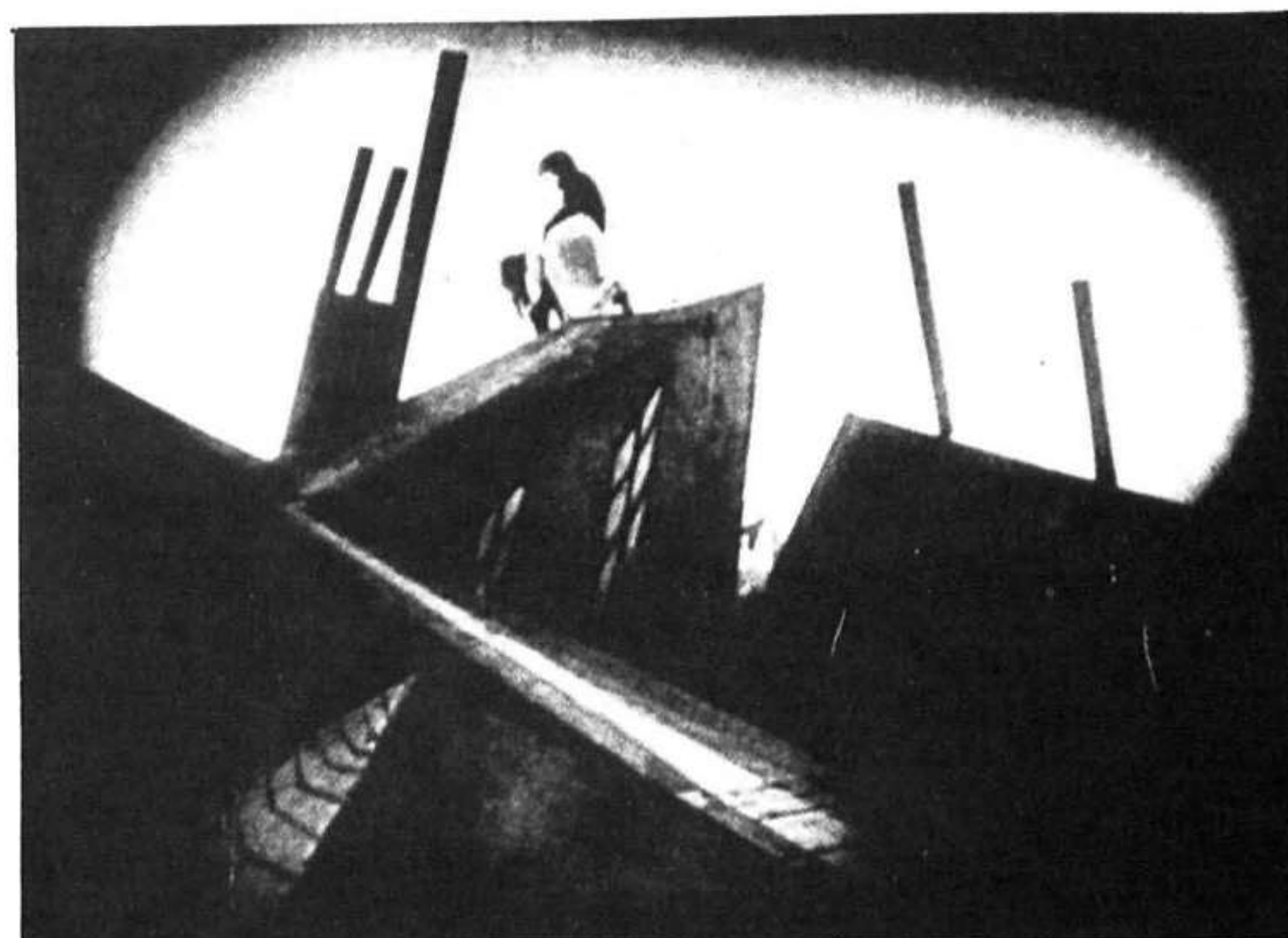
Presentación de Germaine Dulac.

**19.ª SESIÓN**  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

*El sombrero de paja de Italia* (1927), *Bajo los techos de París* (1930), de René Clair. 18



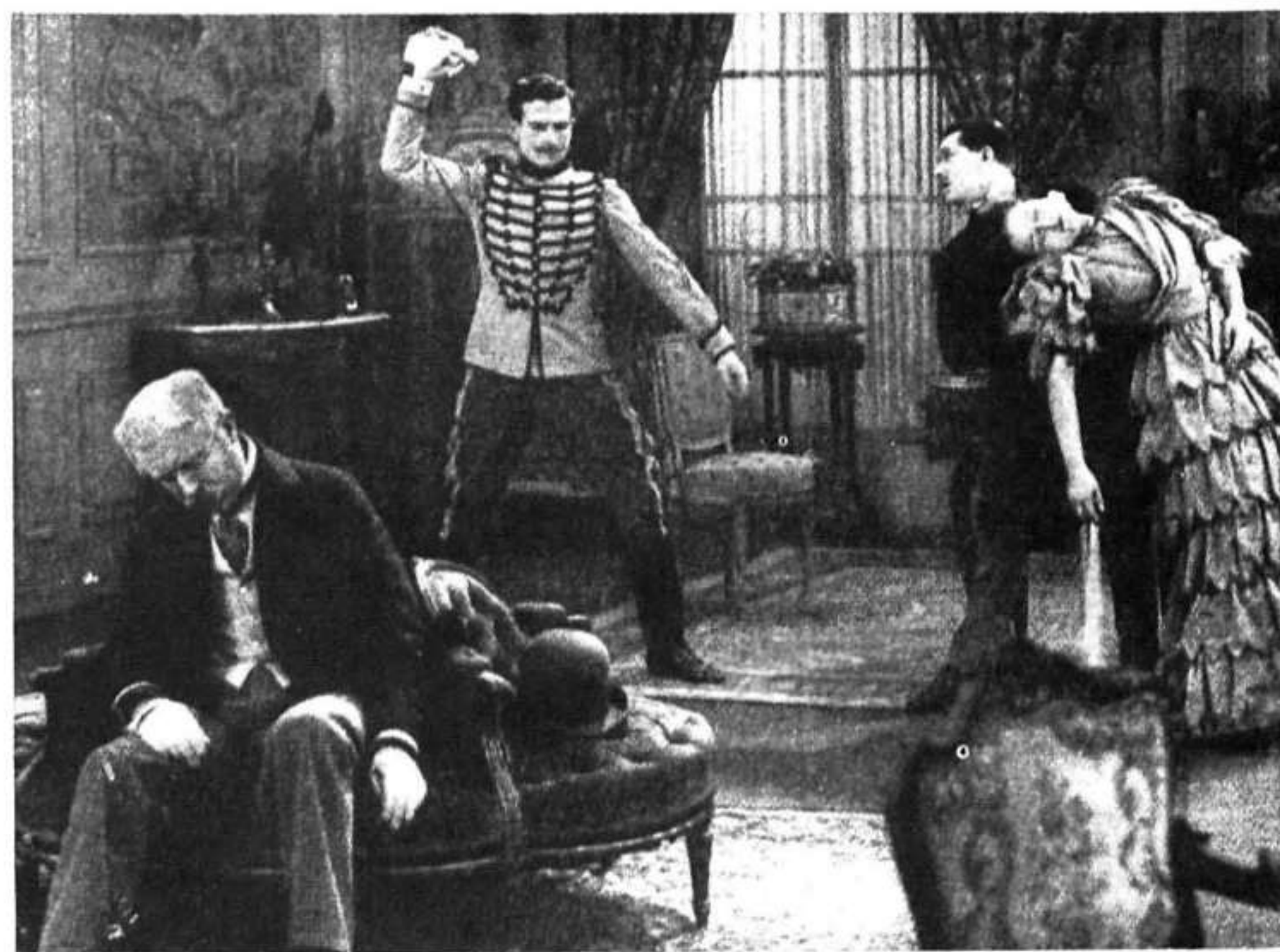
16



16



17



18

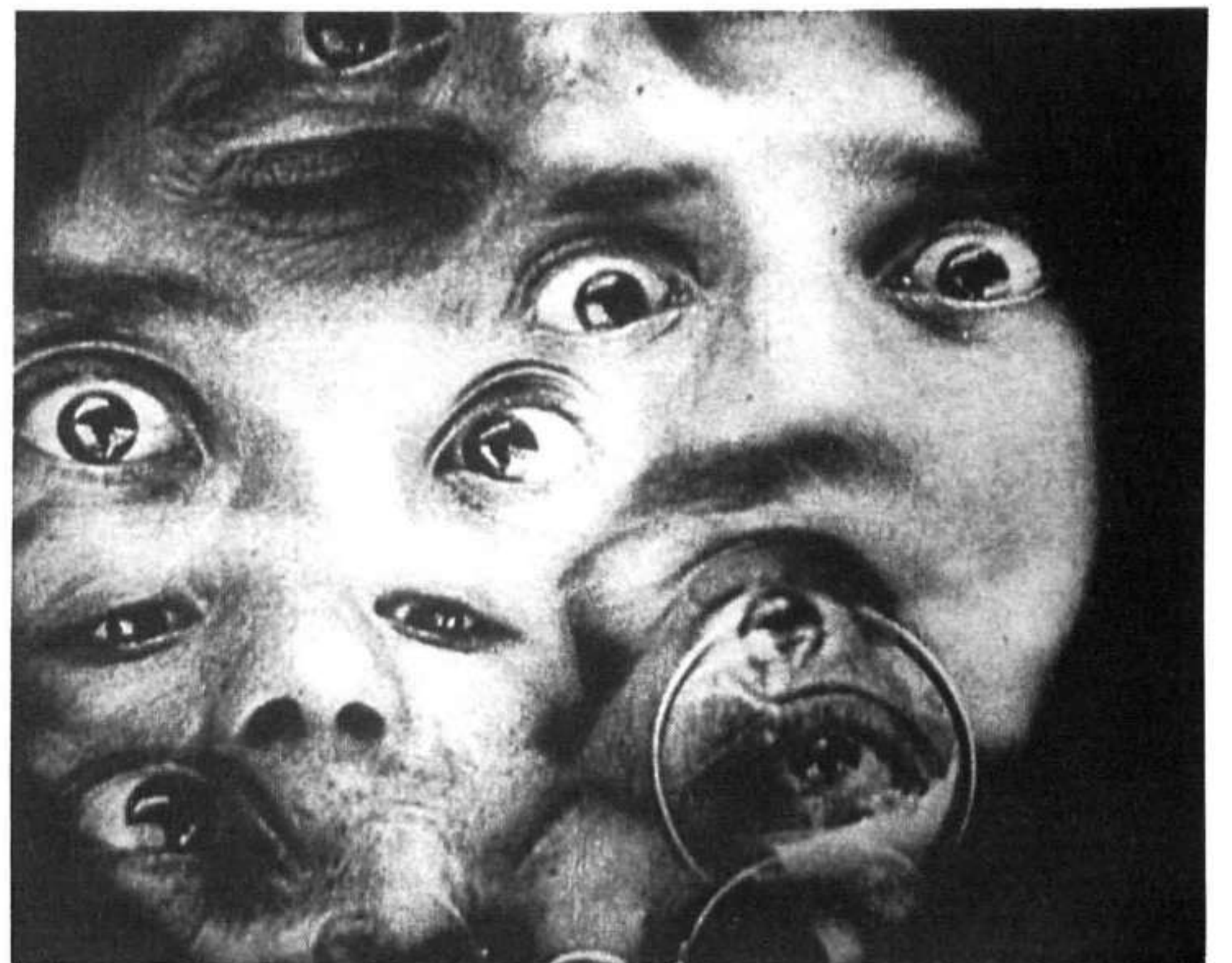
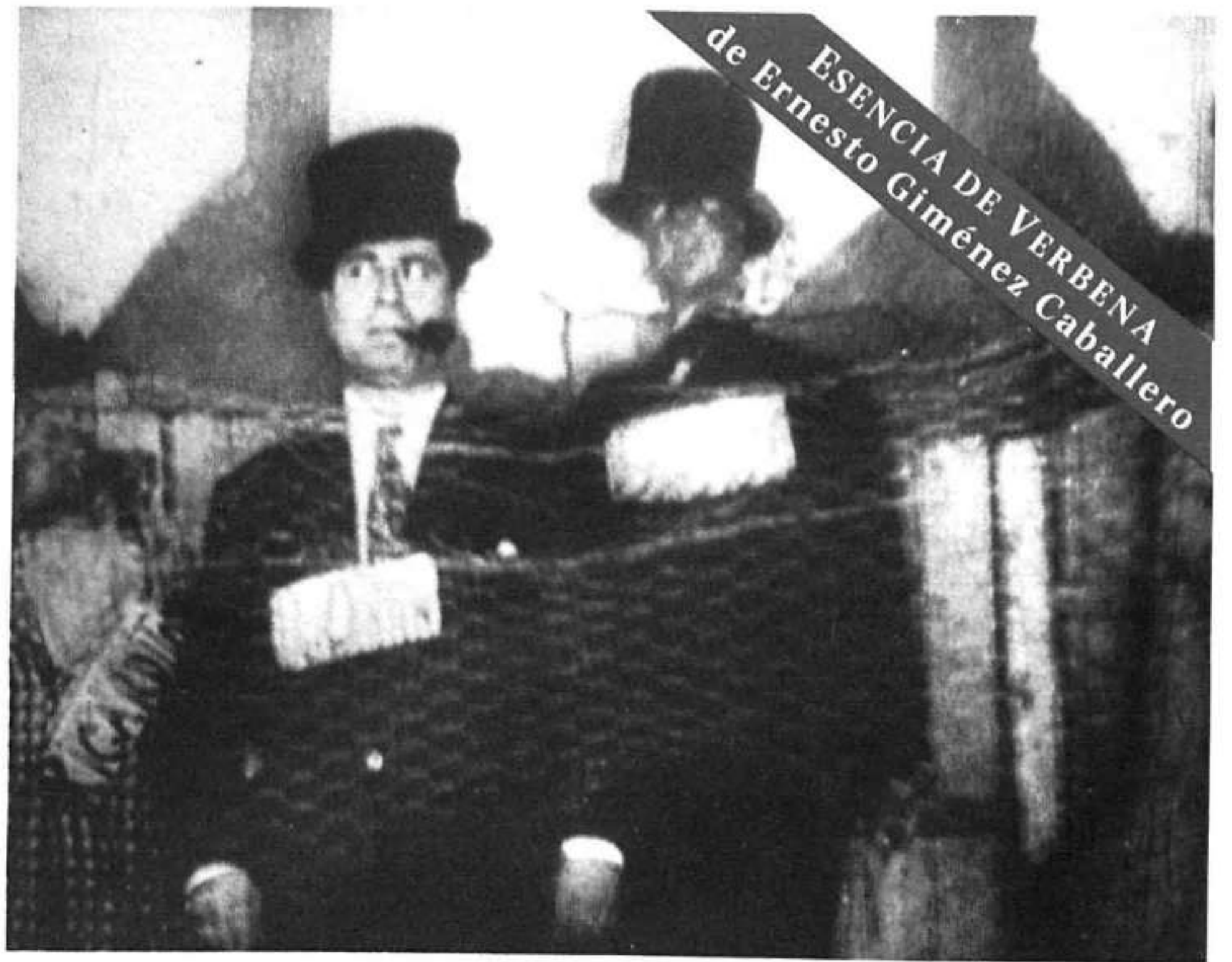
SIGUE EN PÁG. 61

ESENCIA DE VERBENA  
de Ernesto Giménez Caballero

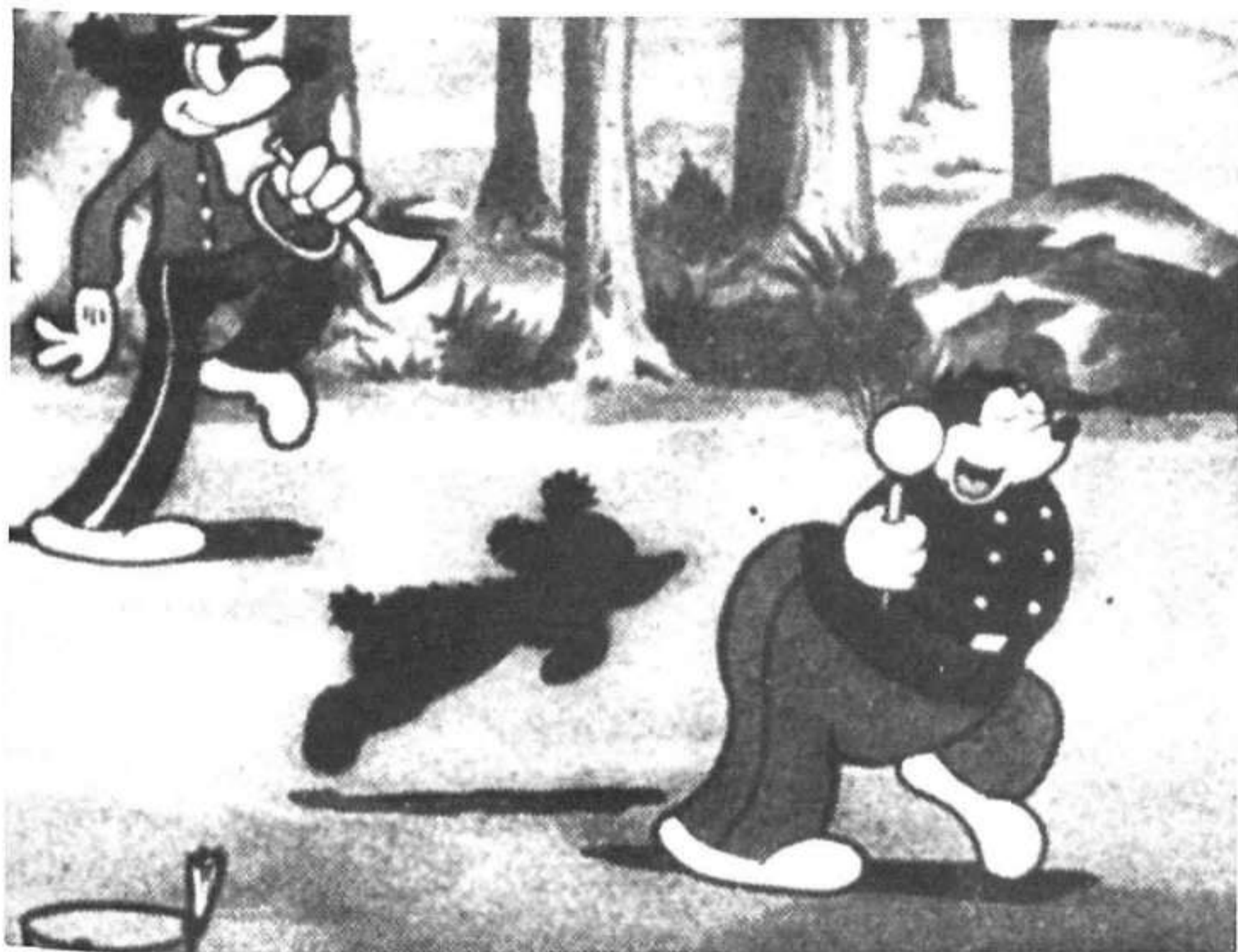


Ramón Gómez de la Serna en una secuencia de *Esencia de Verbena*.









19



19

20.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

Antología de dibujos animados. Selección de Luis Gómez Mesa.  
*El capitán borrachón*; *Félix conservado en lata*, de Pat Sullivan;  
*Kokó, campeón*, de Max Fleischer; *Sinfonía submarina*, de Ub  
Iwerks. 19

*Línea general* (1929), de Sergey M. Eisenstein. 20

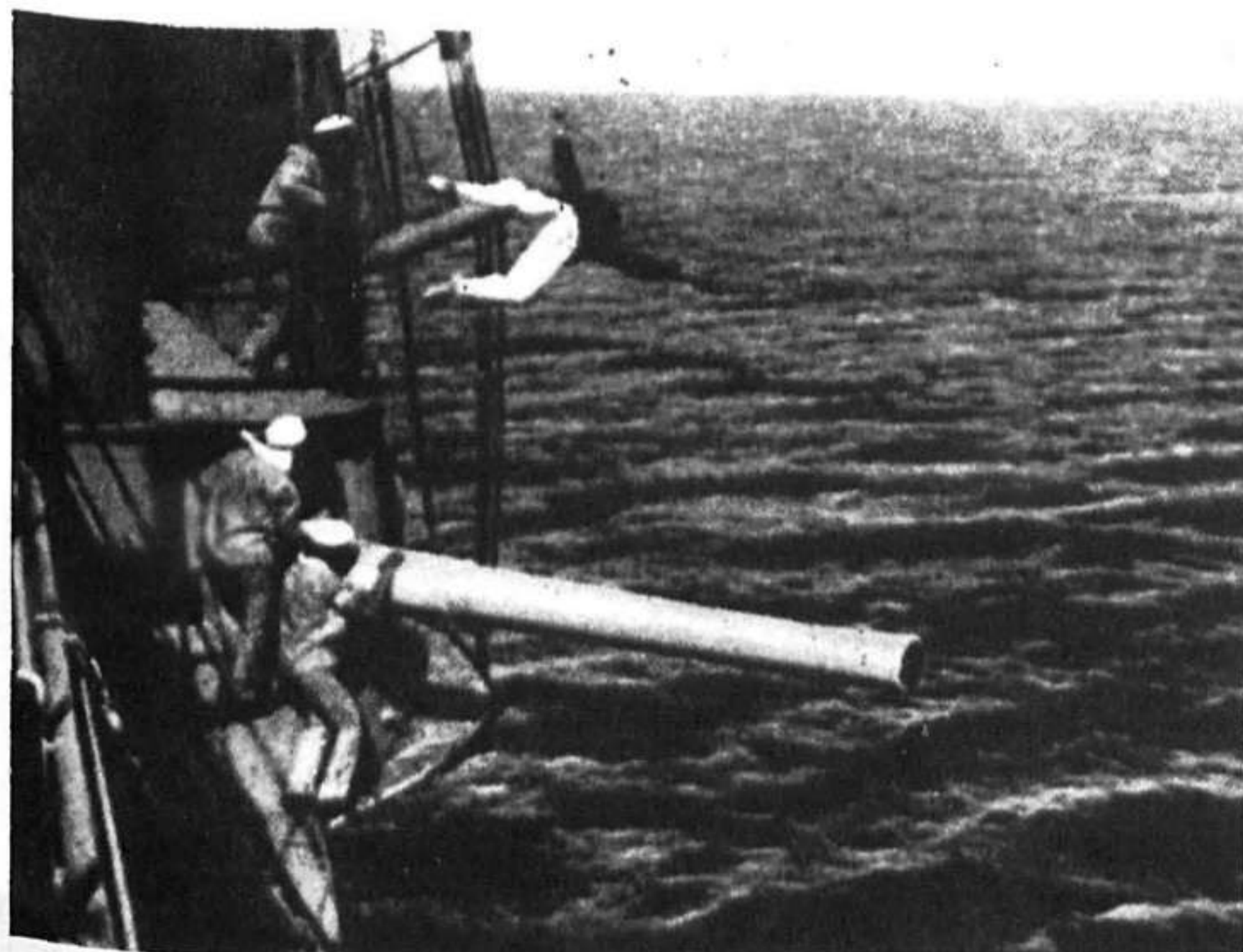
21.<sup>a</sup> SESIÓN  
(Palacio de la Prensa, Madrid)

*El acorazado Potemkin* (1925), de Sergey M. Eisenstein. 21  
*Modas en París*, documental producido por Pathé Frères.  
*A la caza de cuarenta y cinco millones*, de la Studio Films de  
Barcelona.

*Antología del beso*, escenas censuradas de distintas películas  
(*Metrópolis*, *Variété*, *Fausto*, *Fuerza y belleza*, *Amor y  
naturaleza*...).



20



21



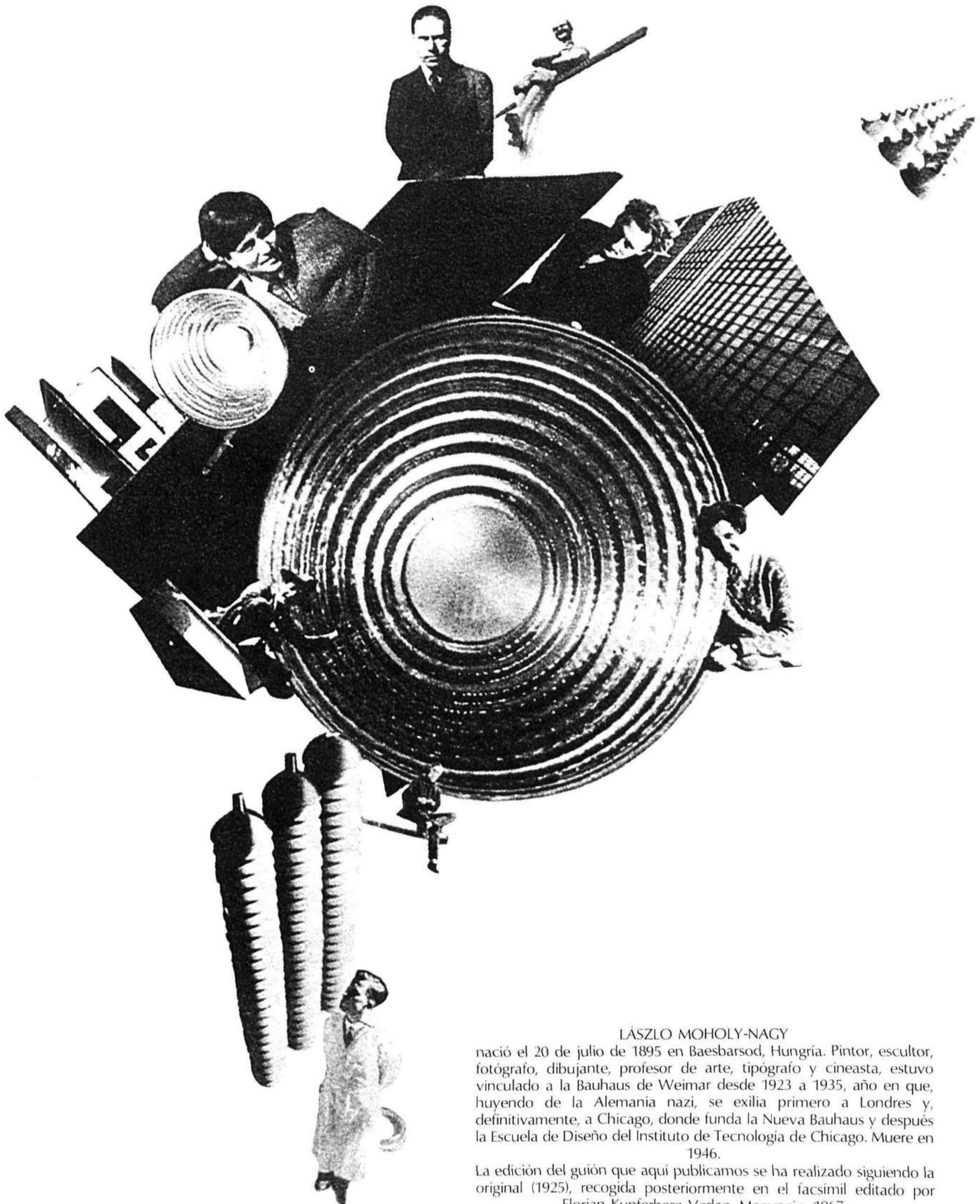
**fin**





# LASZLO MOHOLY-NAGY: DINÁMICA DE LA GRAN CIUDAD

TRADUCCIÓN: MARÍA NOLLA



Fotomontaje de Moholy-Nagy, 1925: M.-N. y estudiantes de la Bauhaus.

## LÁSZLO MOHOLY-NAGY

nació el 20 de julio de 1895 en Baesbarsod, Hungría. Pintor, escultor, fotógrafo, dibujante, profesor de arte, tipógrafo y cineasta, estuvo vinculado a la Bauhaus de Weimar desde 1923 a 1935, año en que, huyendo de la Alemania nazi, se exilia primero a Londres y, definitivamente, a Chicago, donde funda la Nueva Bauhaus y después la Escuela de Diseño del Instituto de Tecnología de Chicago. Muere en 1946.

La edición del guión que aquí publicamos se ha realizado siguiendo la original (1925), recogida posteriormente en el facsímil editado por Florian Kupferberg Verlag, Maguncia, 1967.

L. MOHOLY-NAGY:

## DINÁMICA DE LA GRAN CIUDAD

### PROYECTO PARA UNA PELÍCULA

### AL MISMO TIEMPO TYPOFOTO

El proyecto original, *Dinámica de la gran ciudad*, nació el año 1921-22. Quería realizarlo con mi amigo Carl Koch, quien tantas ideas me dio para este trabajo. Lamentablemente no nos hemos puesto a ello hasta hoy; su Instituto del Cine no tenía dinero y empresas más importantes, como la UFA, no se atrevían por aquel entonces a arriesgarse en algo que parecía extravagante; otras personas del cine, «aunque les parecía una buena idea, no veían el argumento» y por ello rechazaron la filmación.

Desde entonces han pasado algunos años y hoy cualquier persona puede hacerse una idea de lo que se pretendía con la tesis originalmente revolucionaria de lo CINEMATOGRAFICO, es decir, del cine surgido a partir de las posibilidades de la cámara cinematográfica y de la dinámica del movimiento. En 1924 se exhibieron películas de este tipo de Fernand Léger en Viena, en el **Festival Internacional de Teatro y Música**, de Francis Picabia en París — como entreacto en el **Ballet Sueco**—. Algunas comedias americanas contienen en parte momentos filmicos similares y puede afirmarse que ahora todos los buenos directores cinematográficos se esfuerzan por ahondar en la eficacia óptica propia **exclusivamente** del cine, y que las películas actuales se basan mucho más en el ritmo cinético, en el contraste del claro-oscuro y en los diferentes aspectos ópticos que en la acción teatral. En este tipo de películas no se da importancia al trabajo interpretativo individual, ni siquiera al trabajo interpretativo en resumidas cuentas.

Pero todavía estamos en los comienzos. Reflexiones teóricas, experiencias intuitivas de pintores y escritores, intervención del azar durante el rodaje: eso es todo. Y lo que necesitamos es un instituto experimental del cine que funcione de manera sistemática y que cuente con el más amplio apoyo de los organismos oficiales. Ayer algunos pintores aún experimentaban en solitario. Esta actividad se miró con recelo, pues la técnica y la maquinaria de la creación cinematográfica no admiten el trabajo privado. Las «mejores» ideas no sirven para nada si, al llevarlas a la práctica, no son capaces de configurar las bases de un desarrollo posterior. Por ello la creación de un **instituto experimental del cine** central para la realización de proyectos que contengan ideas nuevas, se convertirá pronto, incluso para el capital privado, en una exigencia evidente que habrá que satisfacer.

La película **Dinámica de la gran ciudad** no pretende enseñar, ni moralizar, ni narrar; quisiera producir un efecto visual, **sólo** visual. Los elementos visuales no están aquí necesariamente unidos entre sí con lógica; pese a ello se funden por sus relaciones fotovisuales, formando una relación viva de acontecimientos en el tiempo y en el espacio que integran al espectador de manera activa en la dinámica de la ciudad.

Ninguna obra (de arte) resulta comprensible por la simple yuxtaposición de sus elementos. La ordenación de todos los elementos y la evidente relación de los más pequeños entre sí y con respecto al conjunto, constituyen los imponderables del resultado. Por tanto, sólo puedo aclarar algunos elementos de esta película, con el fin de que el espectador al menos no tropiece con lo que es cinematográficamente claro.

Objetivo de esta película: aprovechamiento de los medios técnicos, una acción óptica propia, disposición óptica del ritmo, en lugar de argumento literario, teatral: dinámica de lo óptico. Continuo movimiento, llevado a veces hasta la brutalidad.

La unión de las distintas partes «lógicamente» no relacionadas entre sí se consigue ópticamente —por ejemplo, mediante transparencias o mediante la disposición en bandas horizontales o verticales de distintas imágenes (para hacerlas similares entre sí)—, mediante el diafragma —cerrando por ejemplo una imagen con un diafragma iris y haciendo que la siguiente surja de un diafragma iris igual—, mediante el movimiento simultáneo de objetos diferentes en sí, o mediante relaciones asociativas.

Al leer las pruebas para la segunda edición de este libro, me entero de la existencia de dos nuevas películas que intentan llevar a cabo aspiraciones similares a las aquí expuestas. En la película de Ruttmann **Sinfonía de la gran ciudad** se muestra el ritmo cinético de una ciudad, prescindiendo del argumento convencional. Abel Gance, en su película **Napoleón**, emplea tres pantallas que se proyectan simultáneamente una al lado de la otra.

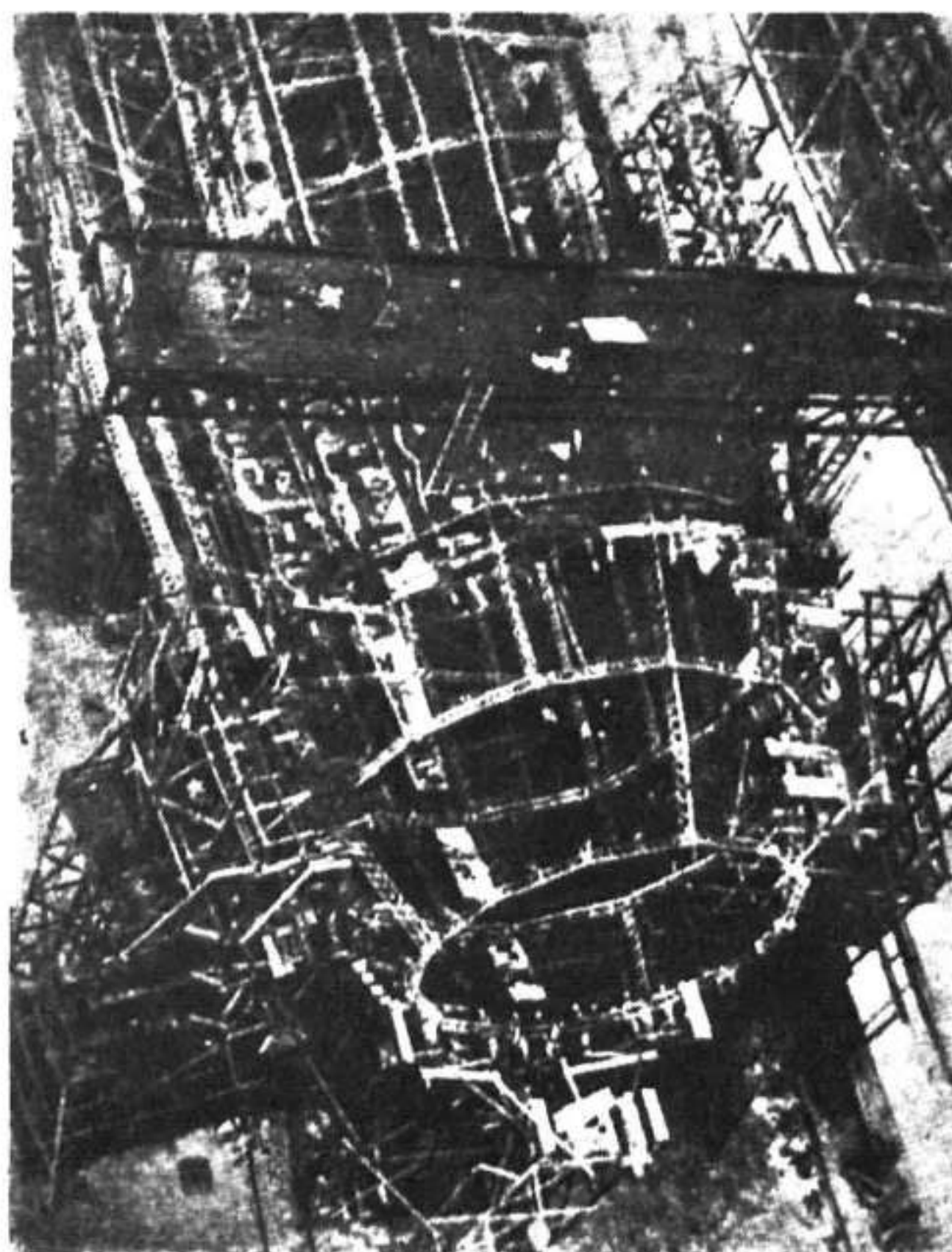


# L. MOHOLY-NAGY: DINÁMICA DE LA GRAN CIUDAD

Autor y editorial se reservan los derechos, especialmente el derecho de filmación y de traducción

## PROYECTO PARA UNA PELÍCULA

Escrito en  
el año 1921-22

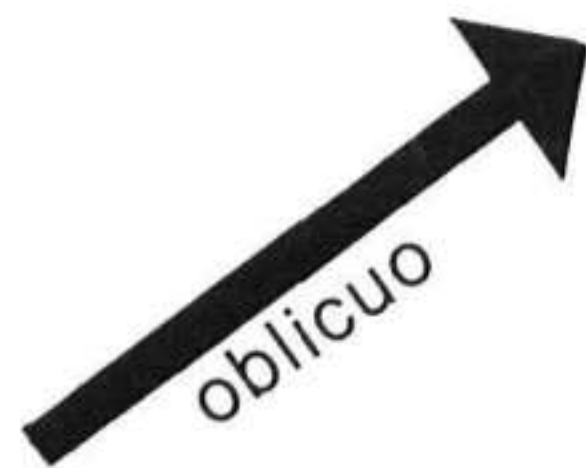


Nacimiento de una  
construcción metálica

Primero escenas trucadas de puntos  
en movimiento, líneas que en con-  
junto se convierten en la construc-  
ción de un zepelín (plano natural)

Grúa en movimiento  
durante la construc-  
ción de una casa:  
planos:

desde abajo  
desde arriba



Fachada de ladrillos  
Grúa de nuevo: en  
movimiento circular



Primer plano.  
 El movimiento continúa en un coche que pasa a toda velocidad hacia la izquierda. Se ve una y otra vez la misma casa frente al coche en el centro de la imagen (la casa retrocede siempre desde la derecha al centro; esto produce un movimiento rígido, como a golpes). Aparece otro coche. Éste se mueve simultáneamente en dirección opuesta, hacia la derecha.



Un tigre da vueltas furioso en su jaula

Fila de casas en un lado de la calle, transparencia, pasa a toda velocidad por la derecha por la primera casa. Filas de casas desaparece hacia la derecha y vuelve a aparecer desde la derecha hacia la izquierda. Fila de casas unas frente a otras, transparencias, pasando a toda velocidad en dirección opuesta, y los coches cada vez más deprisa, hasta que pronto surge un CENTELLEO.

Este punto como introducción brutal en la carrera asfixiante, el caos de la ciudad.

El ritmo, que aquí es duro, afloja lentamente a lo largo de la obra.

**TEMPO**  
**TEMPO**  
**TEMPO**  
**TEMPO**

El tigre:  
 Contraste entre la carrera abierta, sin trabas, y la opresión, la estrechez. Para acostumbrar al público desde el principio a la sorpresa y a la falta de lógica.

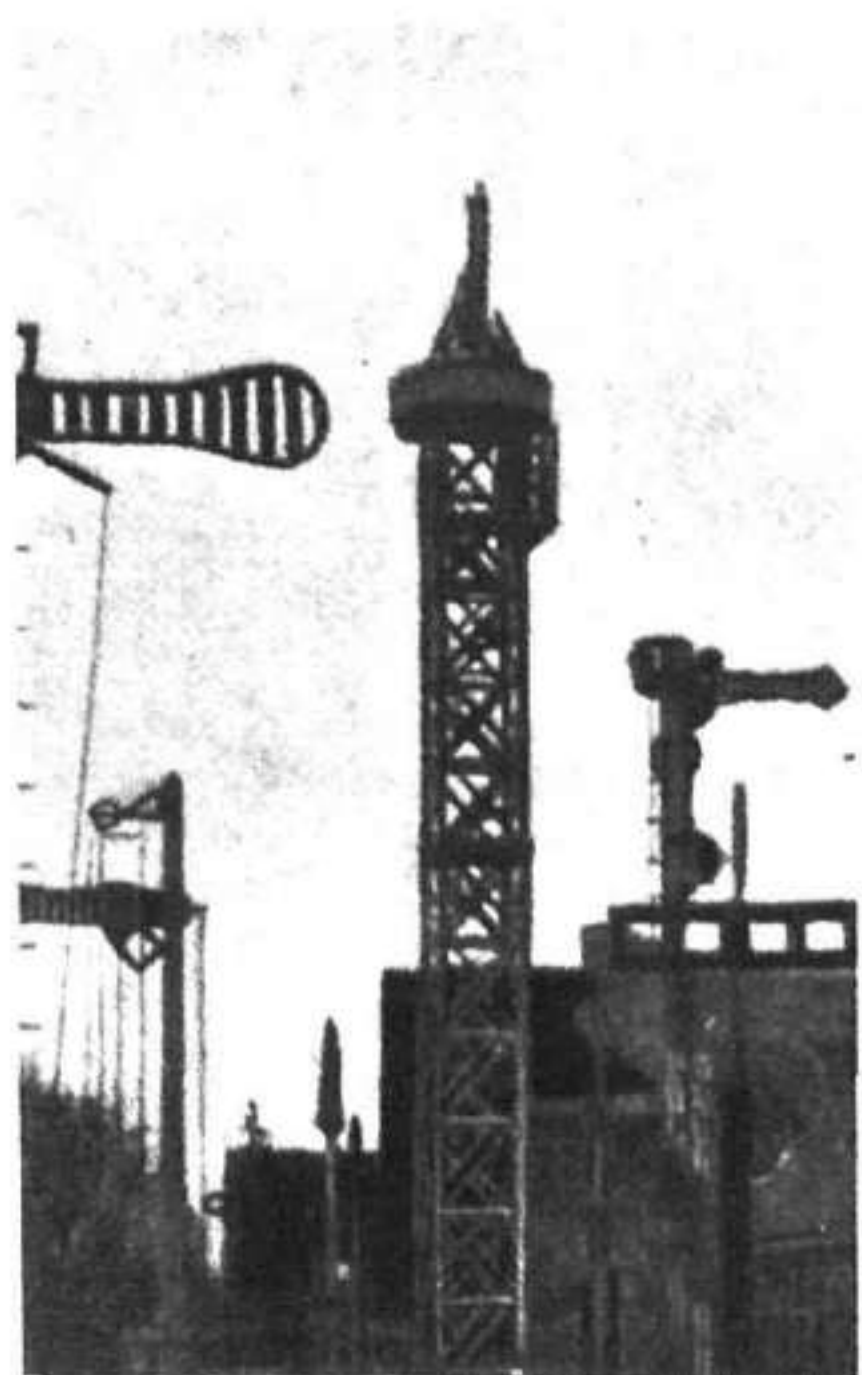
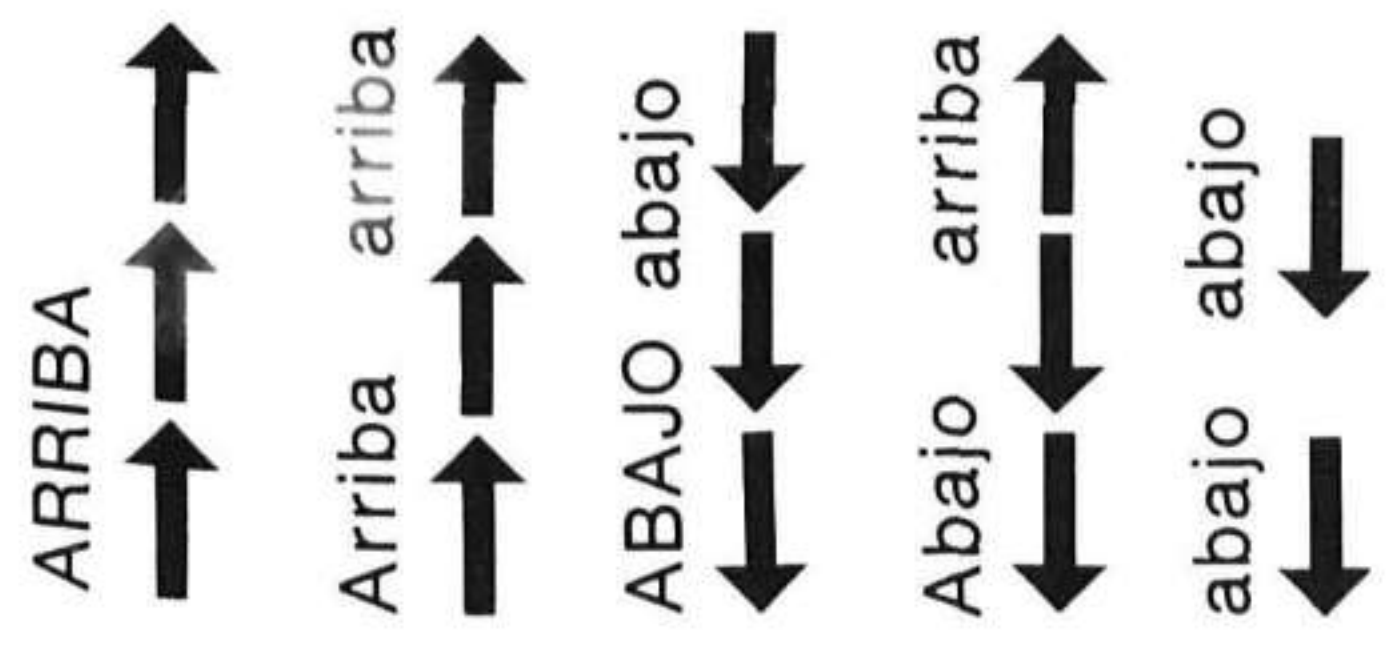
**TEMPO TEMPO TEMPO**

Muy claro —arriba del todo— señales férreas:

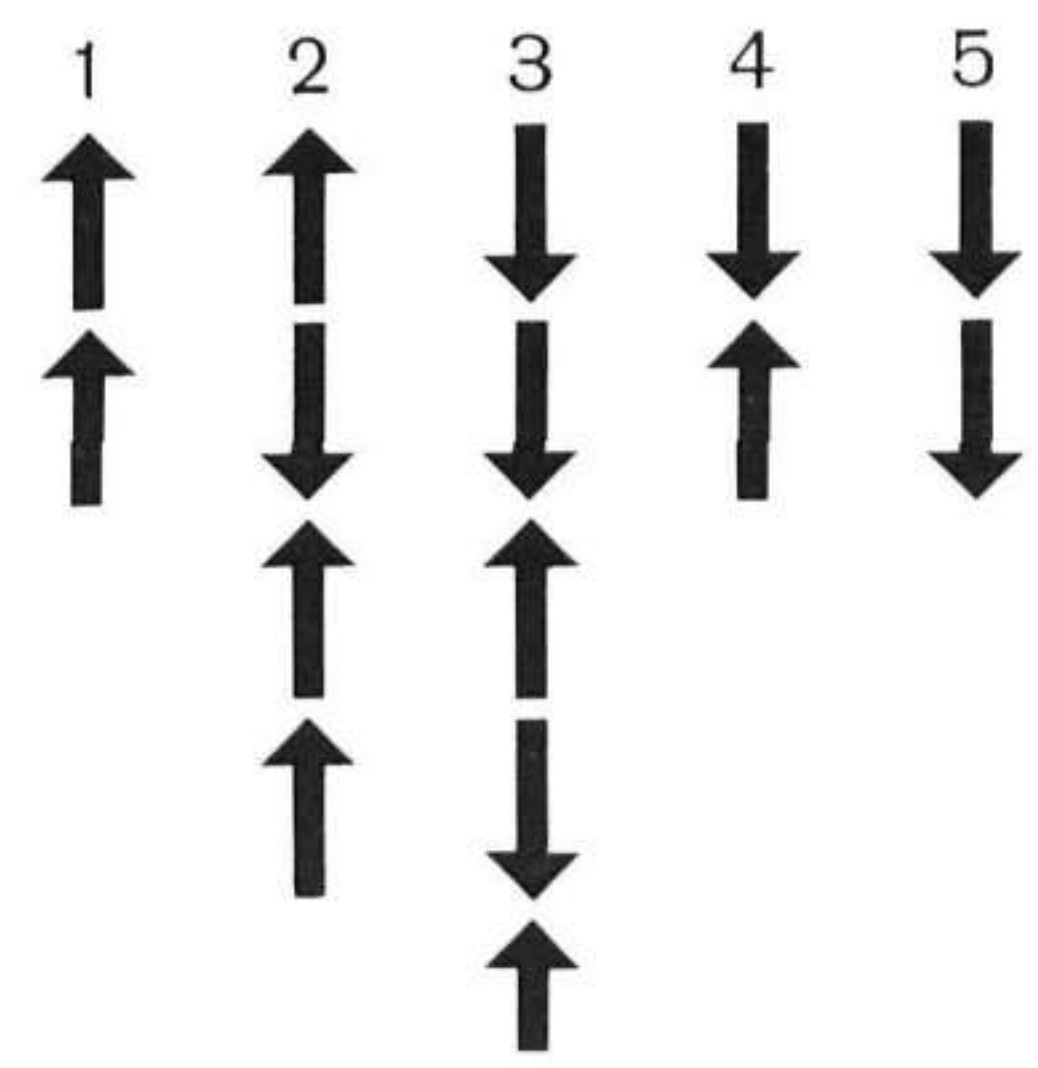


(Primer plano.)

Todas en movimiento automáticamente, au-to-má-ti-ca-men-te



Estación de maniobras. Apartaderos.

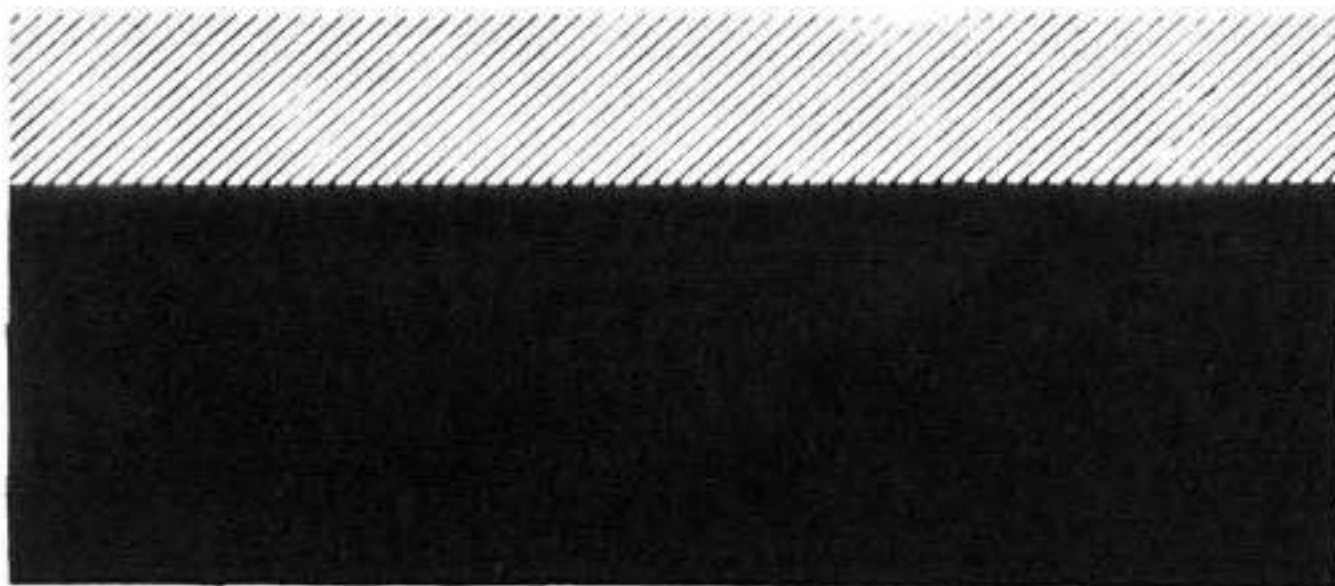




Almacenes y sótanos

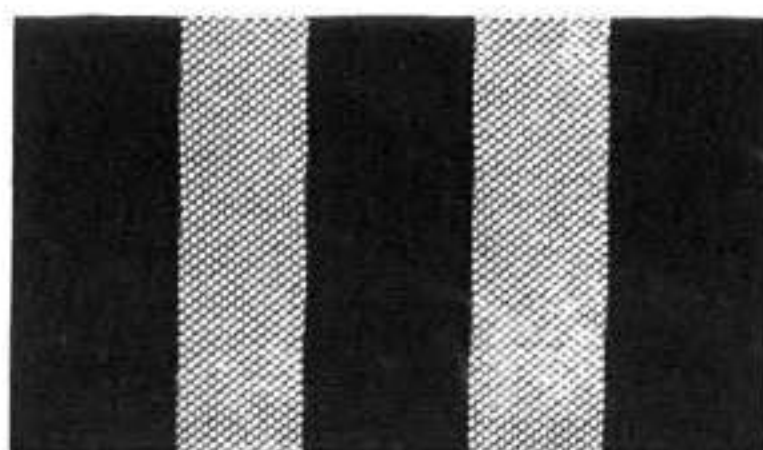


Oscuridad



## OSCURIDAD

Aclarando lentamente



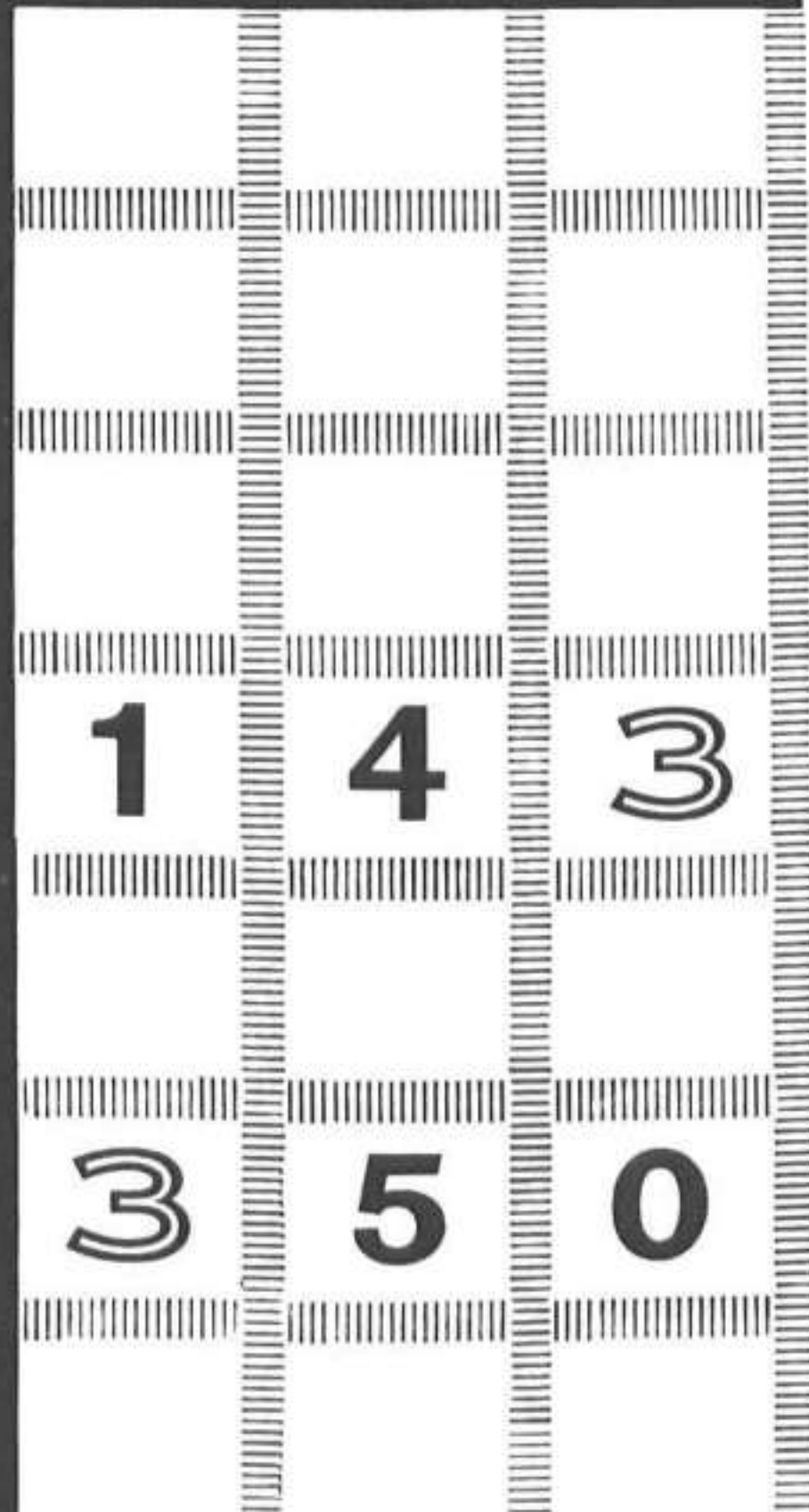
Ferrocarril.  
Carretera (con vehículos).  
Puentes. Viaducto. Abajo agua,  
barcos en olas. Por encima una  
vía aérea.  
Plano con grúa desde un puente:  
desde arriba; desde abajo. (**Las  
tripas del tren**, cómo pasa, fil-  
mado desde un foso entre los  
raíles).  
Un guardaagujas saluda. Ojos  
vidriosos. Primer plano: Ojos.



El aumento de los mecanismos civilizadores en la incidencia y penetración de incontables niveles.  
 El tren desde abajo: algo nunca visto.



Ascensor de cristal en unos almacenes con botones negro. Ladeado. Perspectiva se desfigura. Claro-oscuro. Perspectiva. Tumulto. Los perros atados en la entrada. Junto al ascensor de cristal una cabina telefónica de cristal con telefonante. Vista A TRAVÉS. Plano de la planta baja a través de las planchas de cristal.



Asociación de un telefonar fatigoso. Como un sueño (cristal - cristal - cristal); al mismo tiempo se va preparando uno mediante el lento giro al movimiento del avión que aparece.

TEM PO  
**TEM**  
 PO-O-PO-O-O  
**TEM**  
 TEM  
 TEM  
 TEMPO-O  
 TEMPO-O

UN LINCE FURIOSO.

Las ruedas. Giran hasta una borrosa vibración.

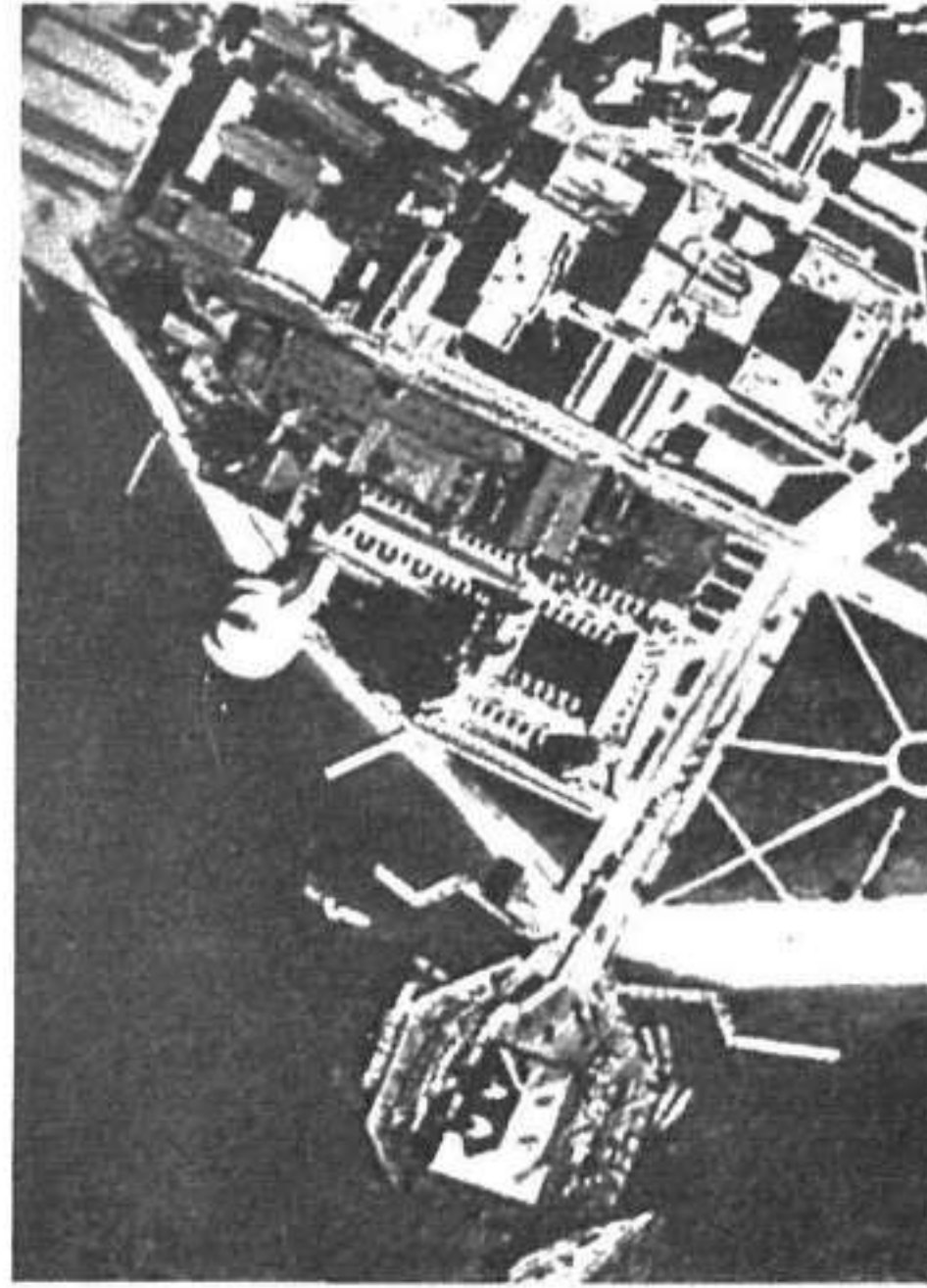


El ROSTRO del que telefona (primer plano) —untado con material fosforescente, para que no exista ninguna silueta— da la vuelta muy pegado a la cámara; por encima de su cabeza a la derecha (transparencia) entra en una espiral un piloto que viene de lejos.

Plano aéreo sobre una plaza con

**8**

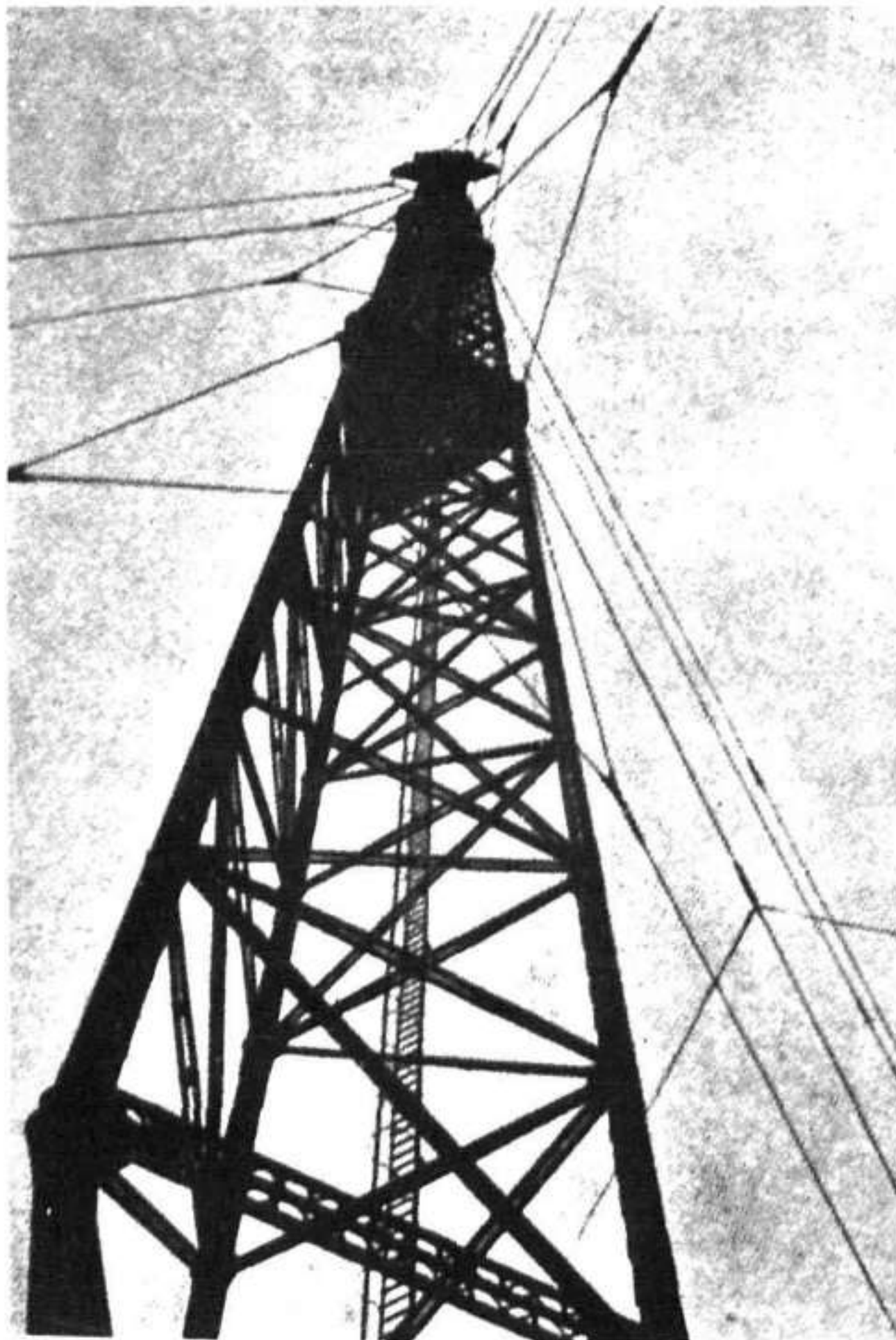
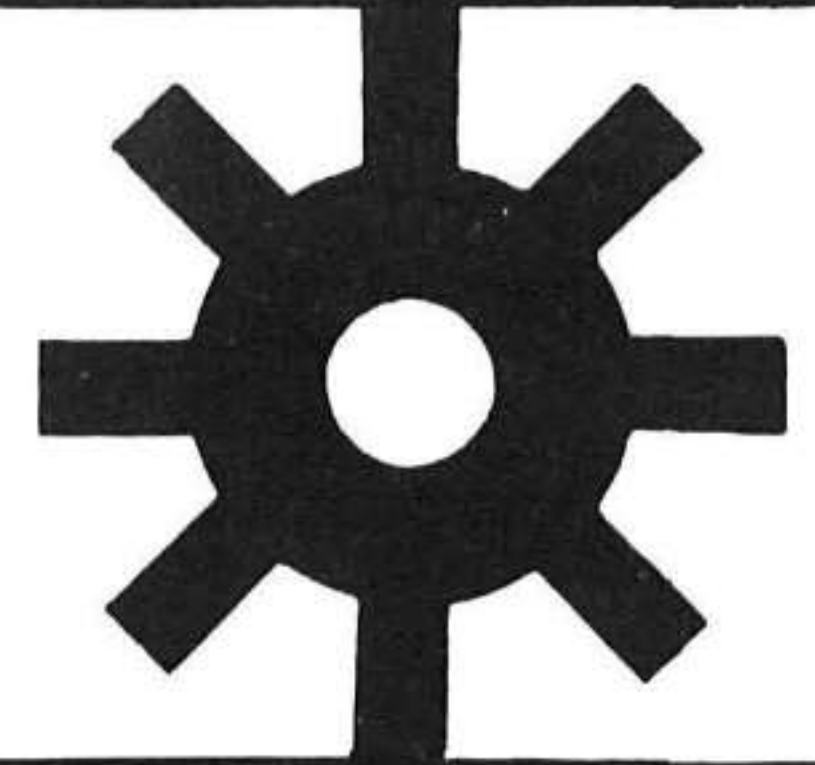
bocacalles.



**TEMPO-O-**

Los vehículos: tranvía eléctrico, coches, camiones, bicicletas, taxis, autobús, ciclomotores, motocicletas van a ritmo rápido desde el centro hacia fuera, y de pronto todos al contrario; se encuentran en el centro. El centro se abre, TODO cae hacia abajo, abajo, abajo.—

una torre portaantenas.



(La cámara es volcada rápidamente; se produce la sensación de una caída profunda.)



Bajo las calles principales las cloacas. Brillo luminoso sobre el nivel del agua.

**TEMPO**

Metropolitano.  
Cables.  
Canales.

**TEMPO-O-O**





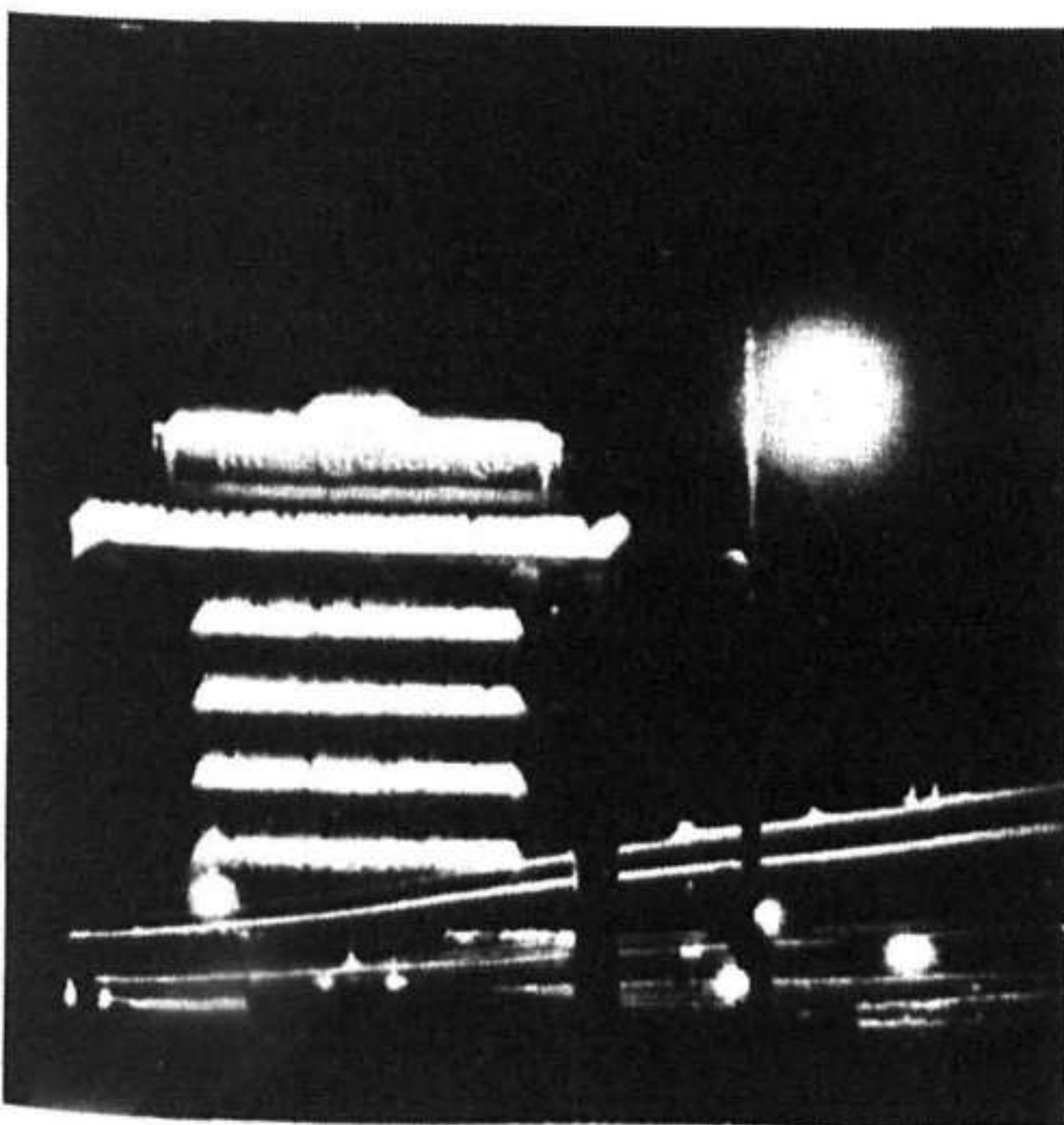
LÁMPARA DE ARCO, salen chispas.  
Carretera como un espejo.  
Charcos luminosos. Desde arriba y

oblicuo

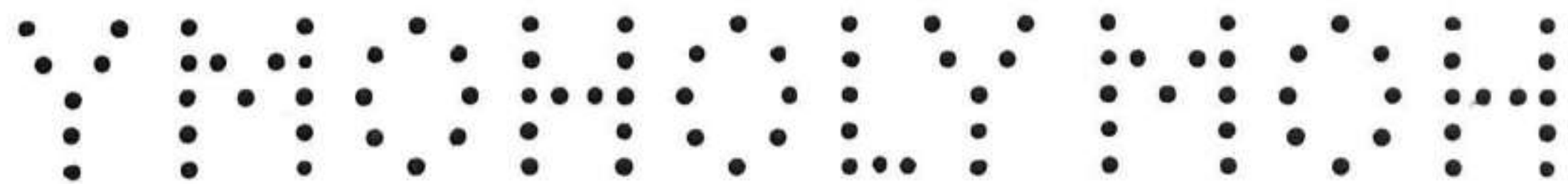
con coches que pasan rápidamente.

Reflejo parabólico de un coche ampliado.

DURANTE 5 SEGUNDOS LA PANTALLA NEGRA



Anuncios luminosos con escritura luminosa que desaparece y vuelve a aparecer.



Fuegos artificiales desde el parque de atracciones se ENTREMEZCLAN con la montaña rusa.

En la vida el hombre no puede percibir muchas cosas. A veces porque sus órganos no funcionan lo suficientemente rápidos, a veces porque los momentos de peligro, etc., le absorben con demasiada fuerza. En el tobogán casi todo el mundo cierra los ojos durante la gran caída. La cámara no. En general, apenas podemos observar objetivamente, por ejemplo, a niños pequeños, animales salvajes, puesto que durante la observación tenemos que considerar una serie de otras cosas. En la película es de otro modo. También una visión nueva.

Plataforma de la risa. Muy rápido. Las personas lanzadas abajo se incorporan tambaleantes y suben a un tren. Coche de policía (transparencia) le sigue a toda velocidad.

En el vestíbulo de la estación se gira la cámara primero en círculo **horizontal**, después en círculo **vertical**.

Hilos telegráficos en los tejados.

Antenas. Torres aislantes de porcelana.

EL TIGRE.

Gran fábrica.

Rotación de una rueda.

Rotación transparente de un artista.

Salto mortale.

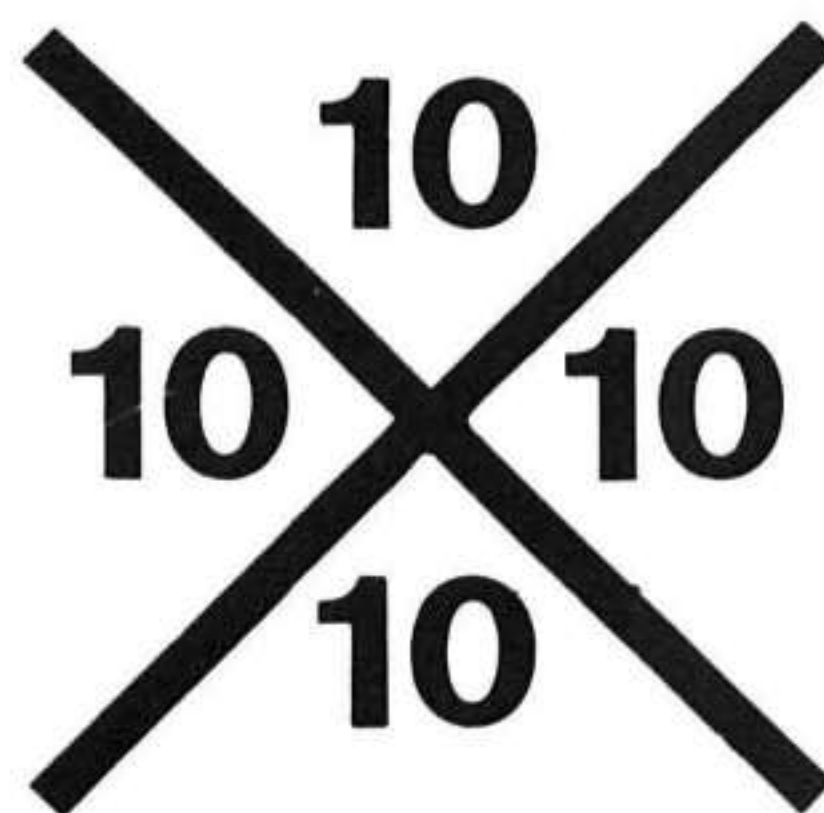
Salto de altura. Salto de altura con pértiga. Caída. Diez veces seguidas.



Teatro de  
guiñol.  
**NIÑOS**

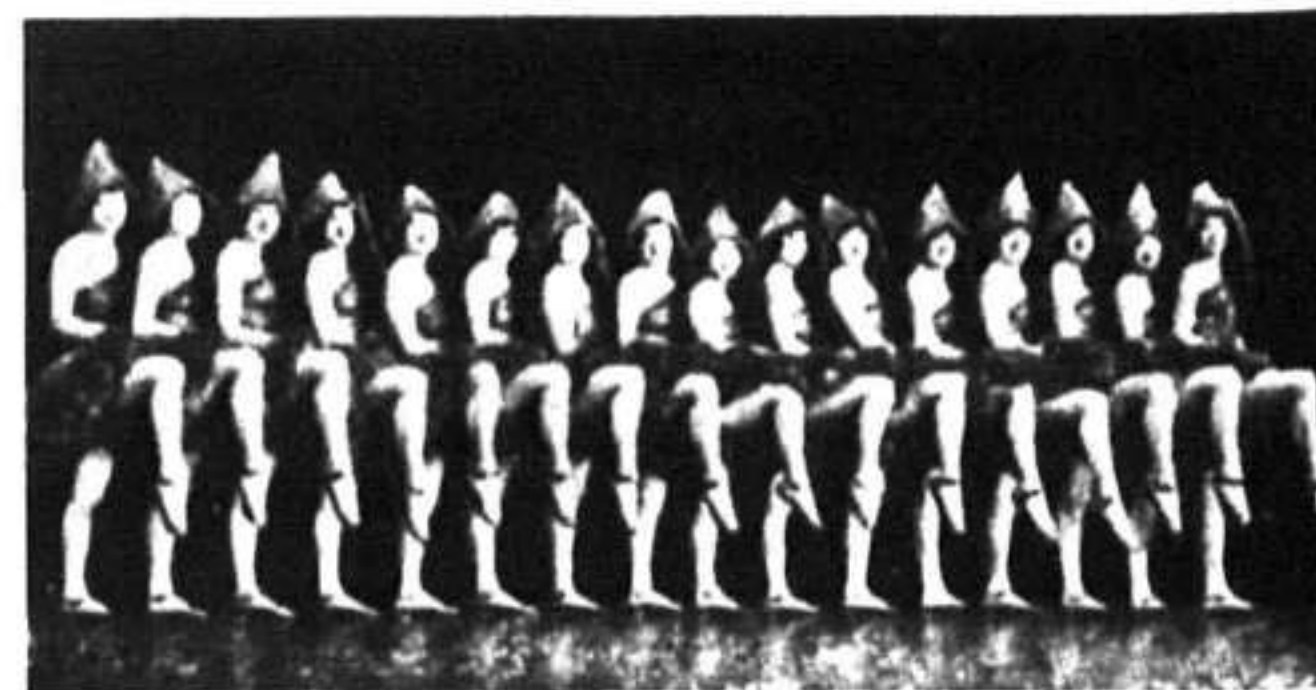


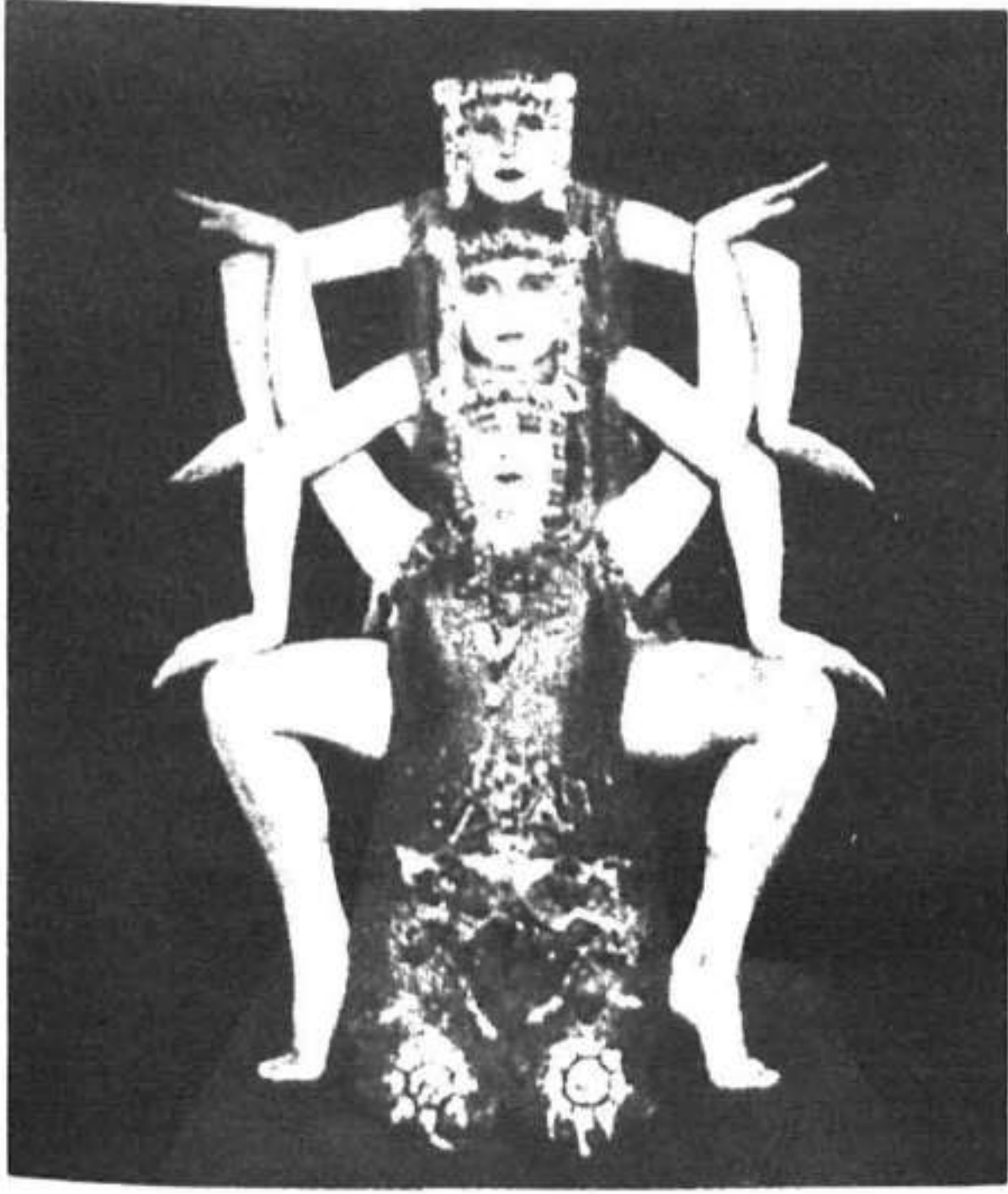
Nuestra cabeza no puede



Público, como olas del mar.

Muchachas.  
Piernas.

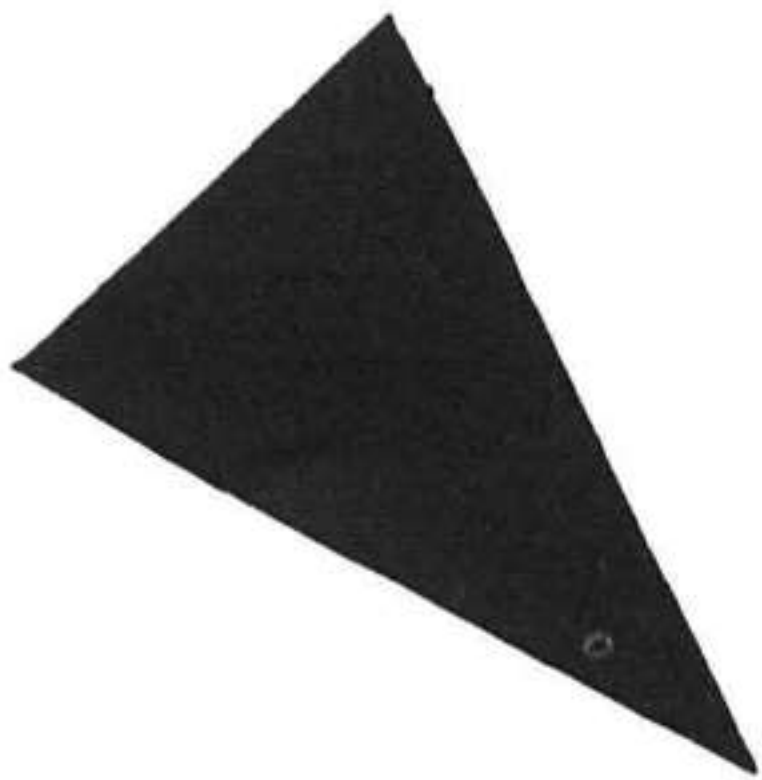




VaRIETé,  
actividad febril.

Boxeo femenino.  
Kitsch.

Instrumentos de una banda  
de jazz  
(plano general).



(Con el fin de asustar al público. También  
un momento dinámico.)



Cono de metal - en  
el interior vacío,  
brillante - se lanza  
contra el objetivo,  
(entretanto)  
2 mujeres retiran  
con la rapidez de  
un rayo sus cabe-  
zas.  
Plano general.

TEMPO  
TEMPO  
TEMPO



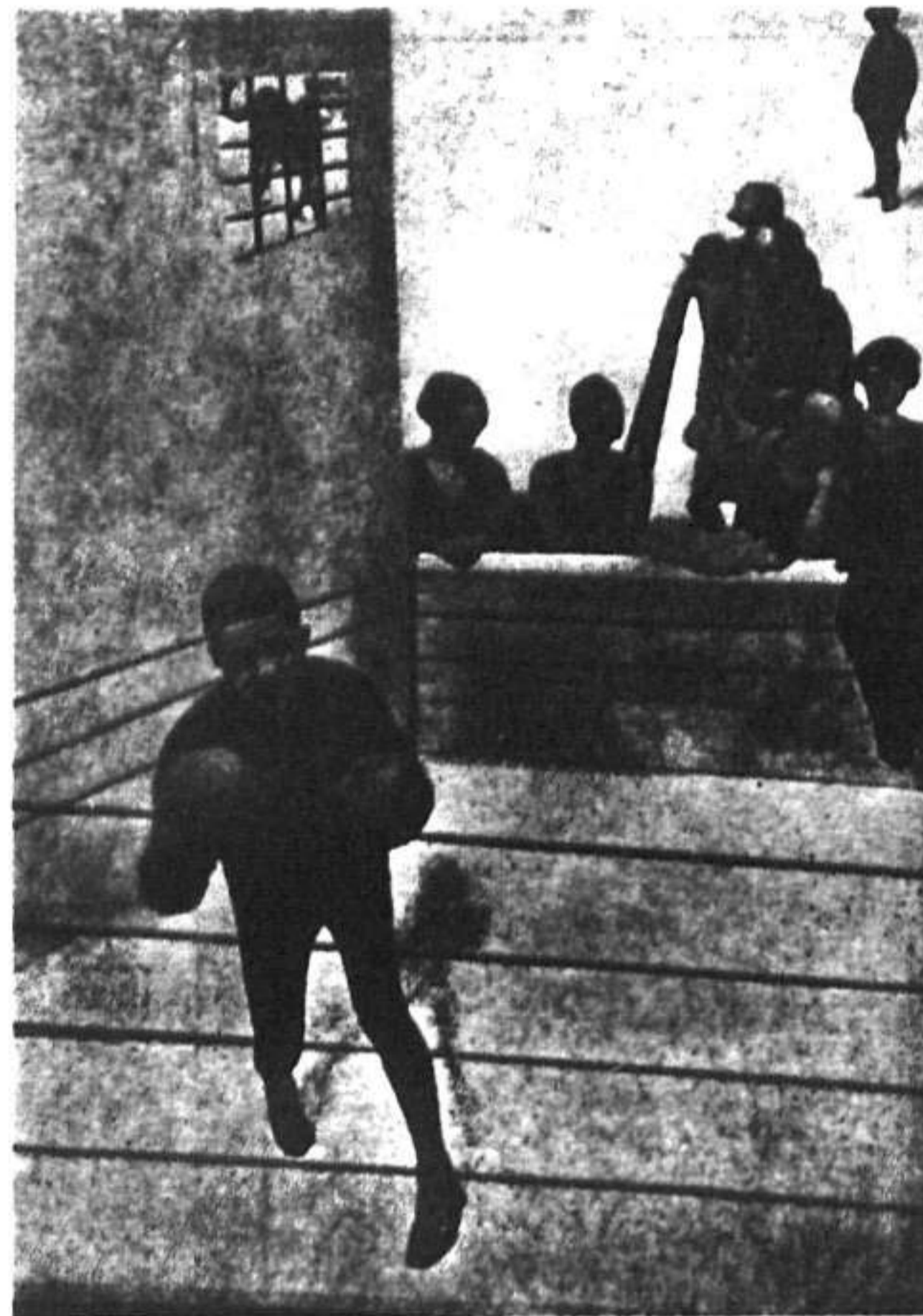
Partido de fútbol.  
Tosco.  
TEMPO fuerte



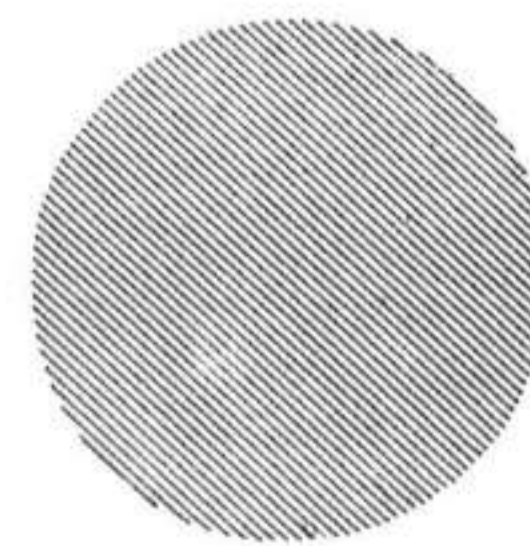
Un vaso de agua (nivel de agua con borde de agua en plano general) en movimiento como un surtidor, brota  
BANDA de jazz con el  
FILM HABLADO  
FortiSSimO  
Salvaje caricatura de un baile.  
Prostitutas.

**EL TIGRE**

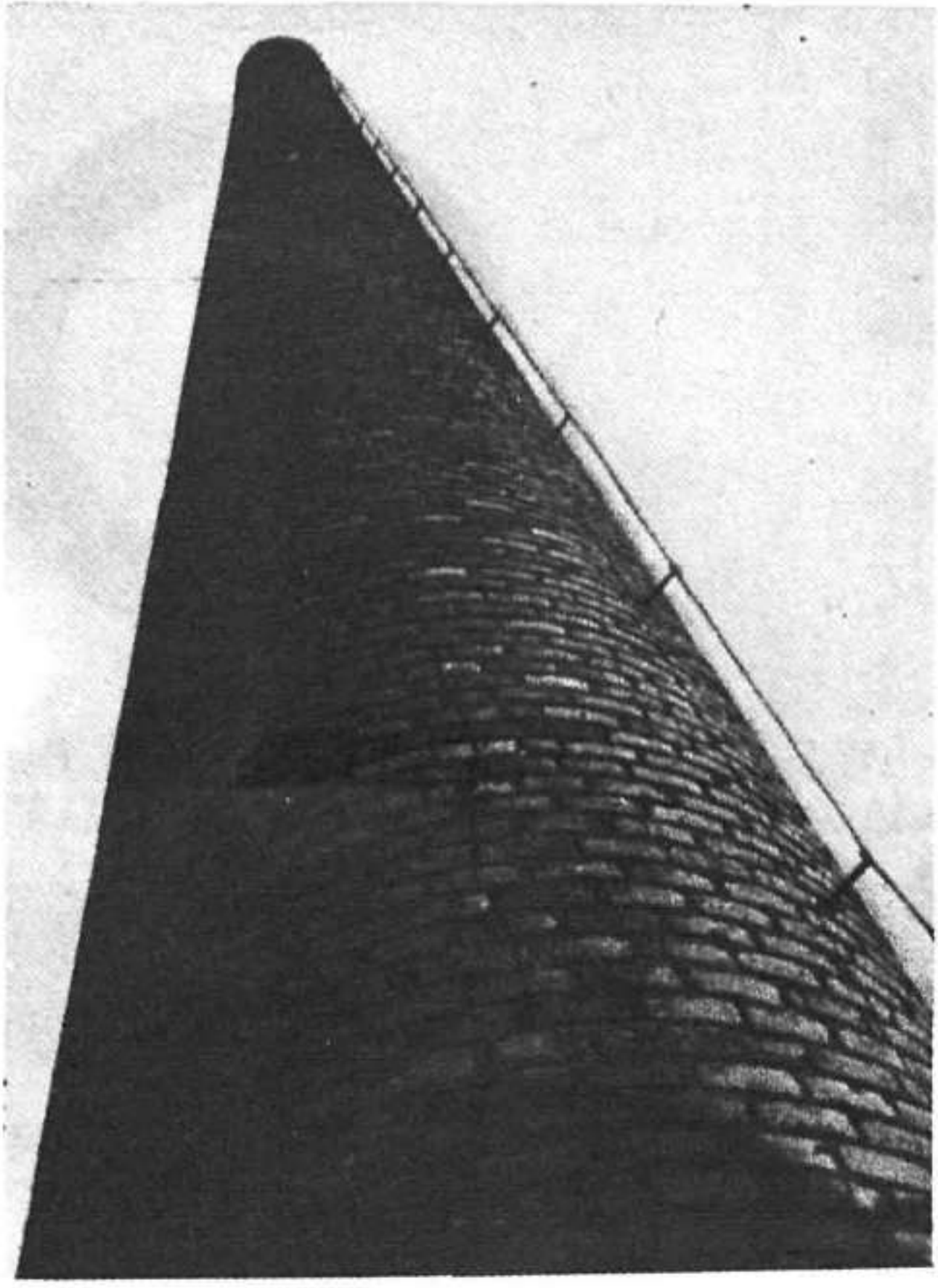
**BOXEO**



Plano general.  
SÓLO  
las MANOS con  
los guantes  
de boxeo.



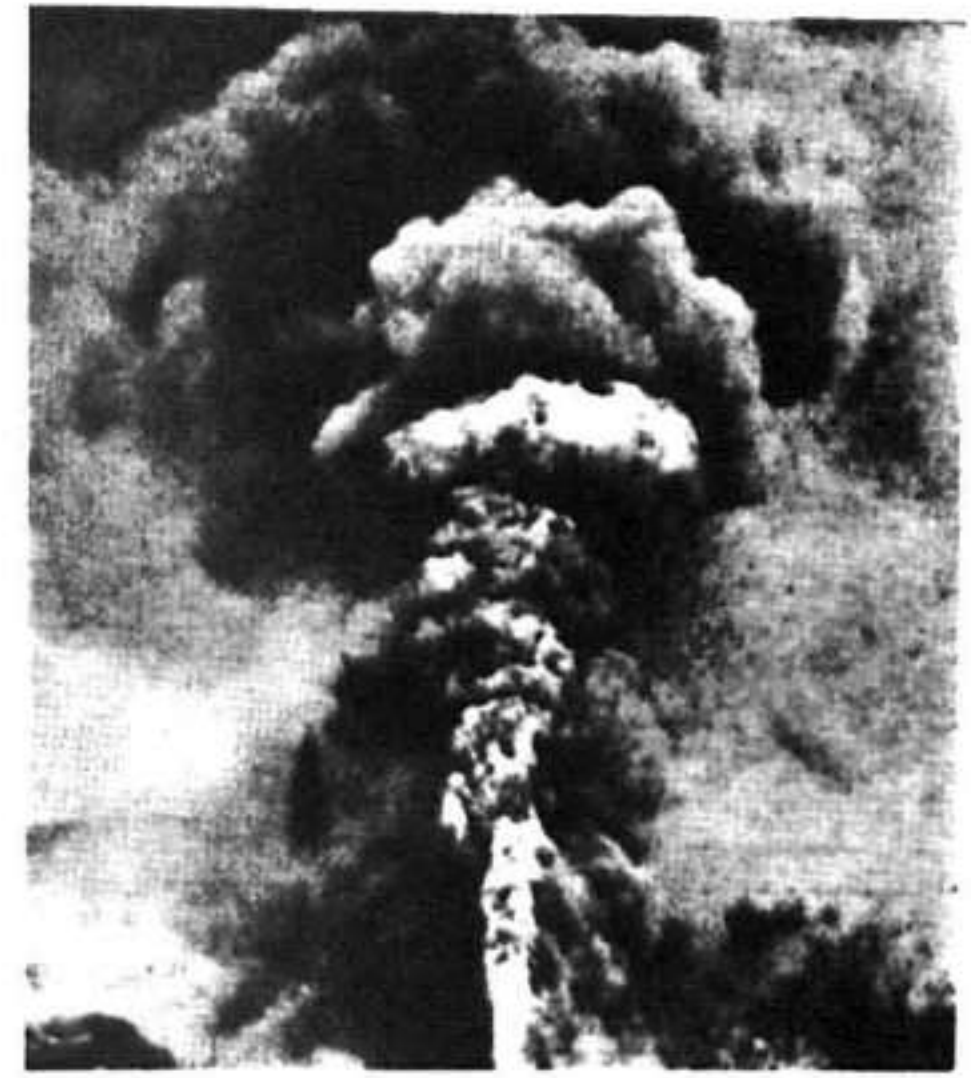
Retardador. RETARDADOR.



Chimenea oblicua humea; de ahí un BUZO; se sumerge cabeza abajo en el agua.

## EL BUZO

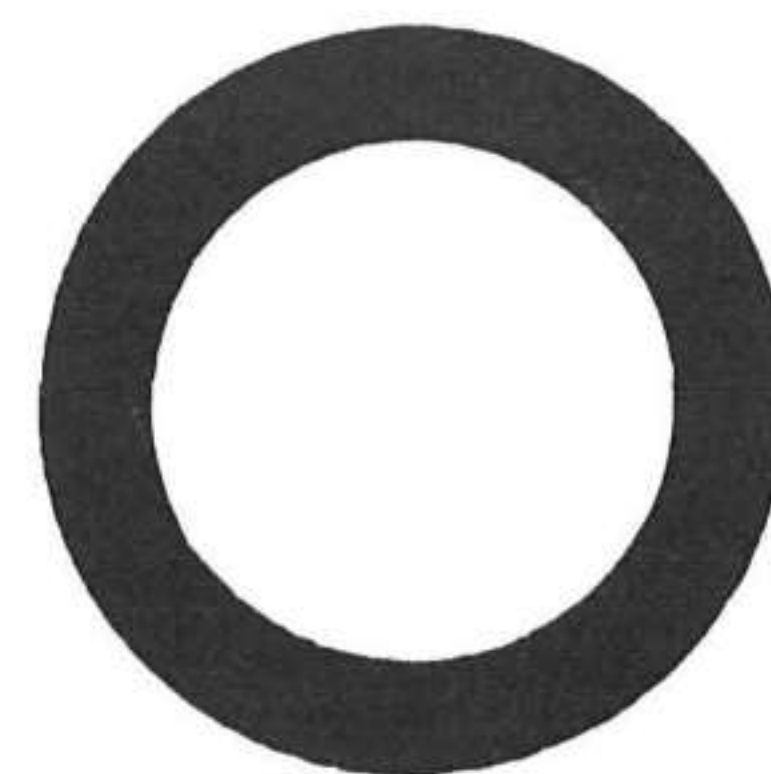
Propulsor en el agua en actividad. Entradas de cloacas debajo y sobre el nivel del agua. Por los canales con bote de motor hacia el depósito de basuras e inmundicias.



Sale humo, como coliflor, fotografiado sobre un puente, cuando pasa por debajo un tren.



Tratamiento de basuras en una fábrica.  
Montañas de tornillos oxidados, casquillos, zapatos, etc.  
NORIA con vistas hasta el final y vuelta atrás. En círculo.



Toda la película se filma desde aquí  
(abreviada) HACIA ATRAS hasta la BAN-  
DA DE JAZZ (también ésta al revés).

de **FORTISSIMO-O-O**  
a **PIANISSIMO**



**Desfile militar**

Vaso de agua.  
Autopsia (Morgue) desde arriba.

**DERECHA - DERECHA  
DERECHA - DERECHA**

**MARCHEN - MARCHEN -  
MARCHEN - MARCHEN - DERECHA**



**AMAZONAS - IZQUIERDA**  
Las dos tomas copiadas una  
sobre otra, transparencia.

**IZQUIERDA - IZQUIERDA - IZQUIERDA**

Matadero. Animales.  
Bueyes bramando.  
Las máquinas de la cámara frigorífica.  
Leones.  
Máquina de hacer salchichas. Miles de salchichas.  
Cabeza de león masticando (primer plano).  
Teatro. Telar.  
La cabeza de león. **TEMPO-o-O.**  
Policía con porras de goma en el Postsdamer Platz.  
La PORRA (primer plano).  
El público del teatro.  
La cabeza de león haciéndose cada vez más grande,  
hasta que finalmente las gigantescas fauces llenan la pantalla.



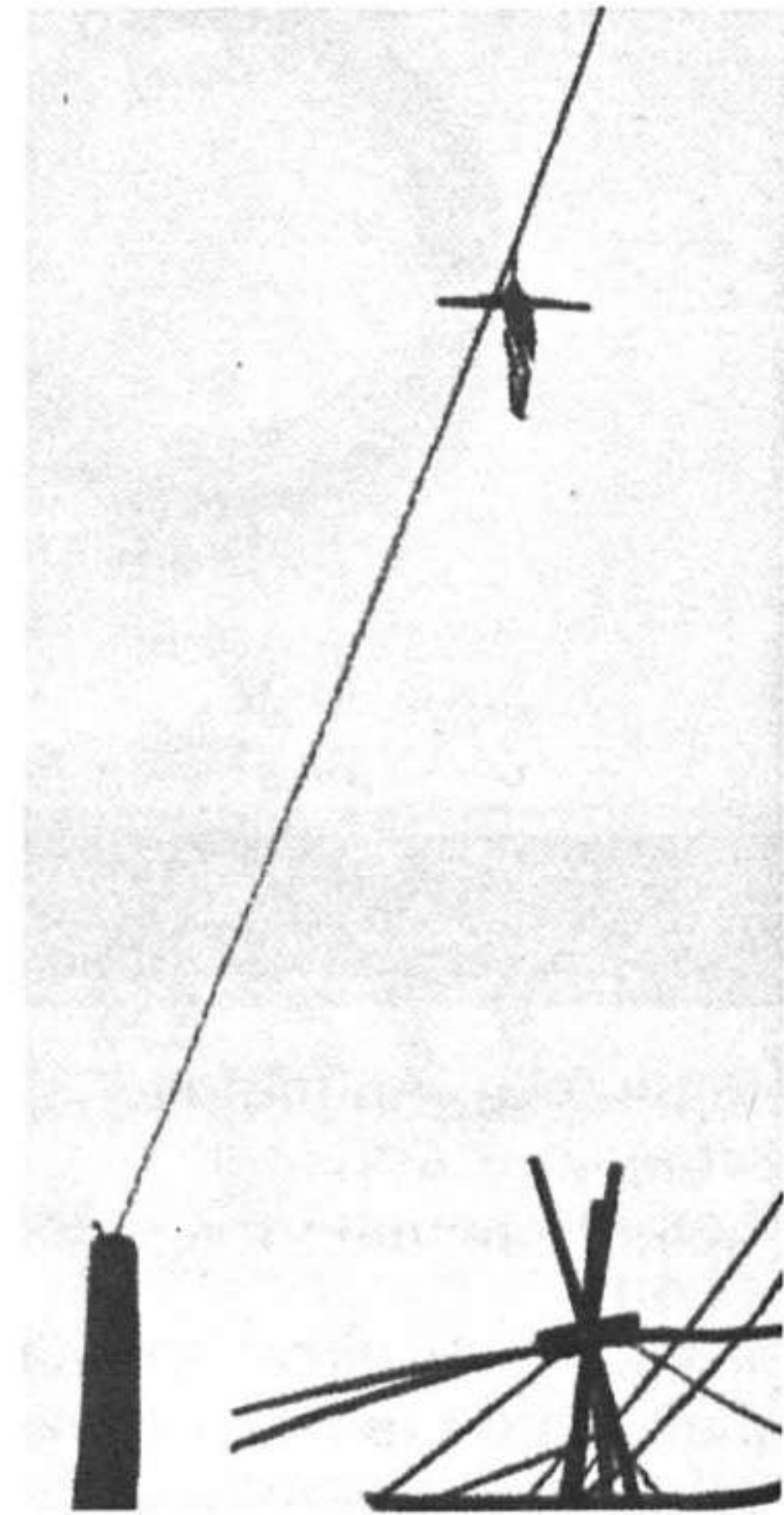
La frecuente e inesperada aparición de la cabeza de león pretende provocar malestar y agobio (otra vez - otra vez - otra vez). El público del teatro está de buen humor - ¡y la CABEZA vuelve OTRA VEZ!, etc.

Durante algunos segundos oscuro.  
OSCURA OSCURIDAD.

Círculo grande.

**TEMPO-O-O**

Circo desde arriba, casi en planta.



**CIRCO.**  
Trapecio. Muchacha.  
Piernas.  
Payasos.

Leones. Acróbata sobre esquí.  
Payasos.  
**CIRCO**

PAYASO

Doma



¡LEONES!  
¡LEONES!

PAYASOS.



**DOMA**

Doma



Retumba un salto de agua. La PELÍCULA HABLADA.  
Un cadáver flota en el agua, muy lentamente.



RELEER TODO  
OTRA VEZ RÁPIDAMENTE

Militar. Marchen-marchen.

Vaso de agua.

En movimiento.

**CORTO-RÁPIDO**

Brota -

**FIN** ●●



ESCRIPTORES

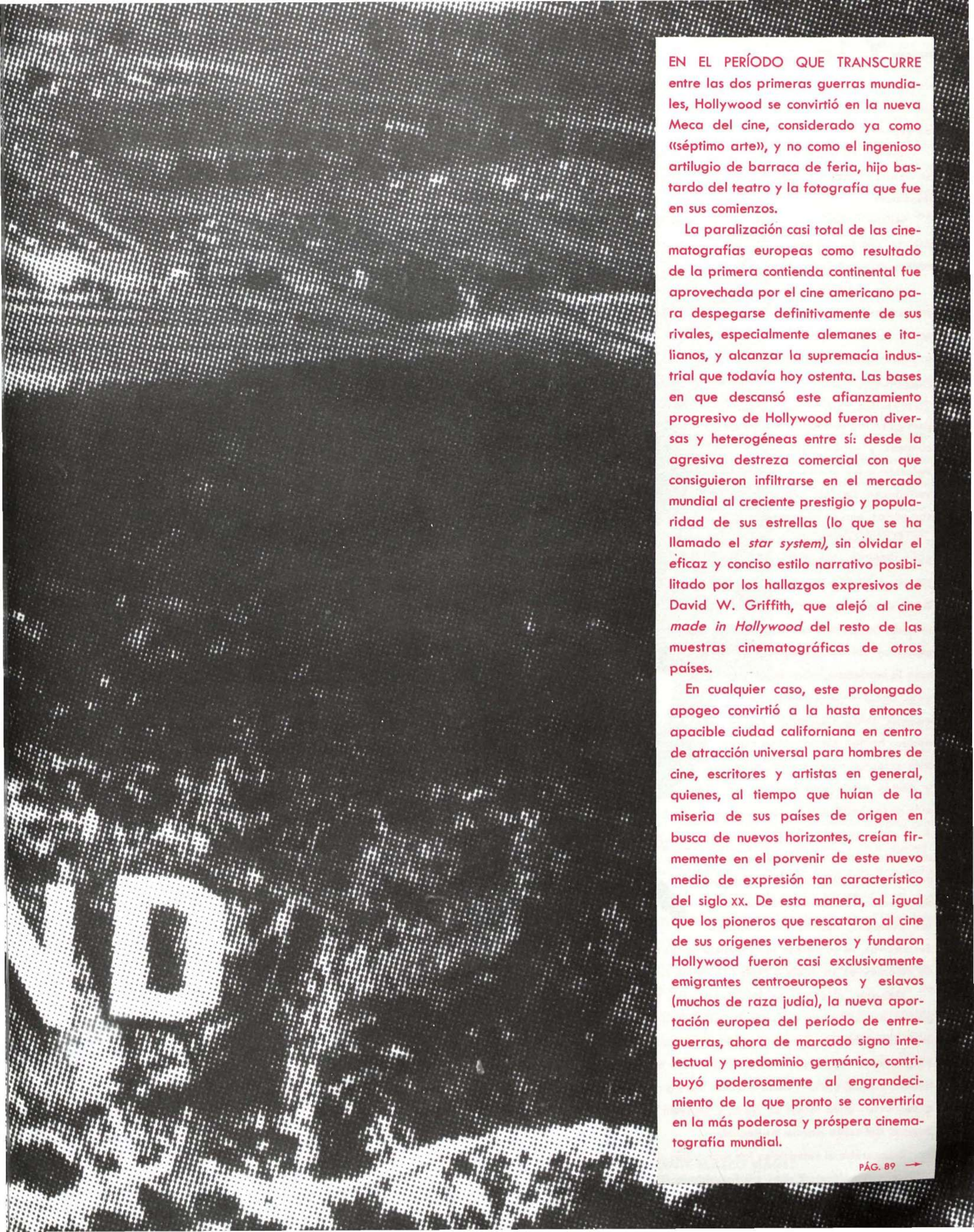
ESPAÑOLLES

*en*

HOLLAND

Documentación y presentación  
**ALVARO ARMERO**  
con la colaboración de  
JUAN ANTONIO MOLINA FOIX

HOLLYWOODLAND



EN EL PERÍODO QUE TRANSCURRE entre las dos primeras guerras mundiales, Hollywood se convirtió en la nueva Meca del cine, considerado ya como «séptimo arte», y no como el ingenioso artilugio de barraca de feria, hijo bastardo del teatro y la fotografía que fue en sus comienzos.

La paralización casi total de las cinematografías europeas como resultado de la primera contienda continental fue aprovechada por el cine americano para despegarse definitivamente de sus rivales, especialmente alemanes e italianos, y alcanzar la supremacía industrial que todavía hoy ostenta. Las bases en que descansó este afianzamiento progresivo de Hollywood fueron diversas y heterogéneas entre sí: desde la agresiva destreza comercial con que consiguieron infiltrarse en el mercado mundial al creciente prestigio y popularidad de sus estrellas (lo que se ha llamado el *star system*), sin olvidar el eficaz y conciso estilo narrativo posibilitado por los hallazgos expresivos de David W. Griffith, que alejó al cine *made in Hollywood* del resto de las muestras cinematográficas de otros países.

En cualquier caso, este prolongado apogeo convirtió a la hasta entonces apacible ciudad californiana en centro de atracción universal para hombres de cine, escritores y artistas en general, quienes, al tiempo que huían de la miseria de sus países de origen en busca de nuevos horizontes, creían firmemente en el porvenir de este nuevo medio de expresión tan característico del siglo XX. De esta manera, al igual que los pioneros que rescataron al cine de sus orígenes verbeneros y fundaron Hollywood fueron casi exclusivamente emigrantes centroeuropeos y eslavos (muchos de raza judía), la nueva aportación europea del período de entreguerras, ahora de marcado signo intelectual y predominio germánico, contribuyó poderosamente al engrandecimiento de la que pronto se convertiría en la más poderosa y próspera cinematografía mundial.

# —Y la última riqueza

de California es el cinematógrafo —siguió diciendo Mascaró—; una de las más importantes de los Estados Unidos, uno de sus primeros artículos de exportación.

No era en realidad la ciudad de Los Angeles el lugar santo donde se creaba la vida sin voz; se llamaba Hollywood, nombre de un pueblo inmediato.

Había nacido en los últimos años, desarrollándose con la rapidez biológica de un órgano reclamado imperiosamente por la función.

—En toda la tierra es conocido Hollywood; pocos son los que no han visto alguna vez sus calles —dijo el profesor a Florestán—. Esas avenidas orladas de pequeñas palmeras, con jardines sin valla, formando pendientes de musgo y de flores, por donde se persiguen los héroes de las historias cómicas y pasan automóviles que aplastan a las gentes o marchan en vertiginoso zig-zag, como si estuviesen ebrios, eso es Hollywood.

Su primera visita a dicha población había sido a mediodía, cuando los actores interrumpen su trabajo para tomar el *lunch*. Tenía unos quince mil habitantes, casi todos artistas. Los llamados «estudios», donde se producen las obras cinematográficas, eran la verdadera industria de esta villa. Como viven en ella miles de mujeres solas y ganando mucho dinero, habían surgido otras industrias menores: sombrererías, modistas y demás establecimientos de lujo. Los más de los habitantes tenían automóvil, guiándolo ellos mismos. Hasta los carpinteros y los maquinistas constructores de las decoraciones para las obras llegaban al trabajo guiando su vehículo mecánico. En las extensas avenidas, abiertas sin miedo a despilfarros, se adivinaba la existencia de los estudios al ver un centenar de automóviles en doble o triple fila, todos con el dueño ausente.

Mascaró, al entrar en Hollywood, fue pasando entre numerosos grupos de odaliscas, unas envueltas púdicamente en sus velos, otras dejándolos flotar sobre sus espaldas, mientras corrían veloces, con una alegría de colegialas en libertad. En uno de los estudios se estaba filmando aquel día un cuento oriental. Las figurantas con familia acudían a sus casas para tomar el *lunch* y regresar cuanto antes al fabuloso Bagdad del califa Harum Al-Rachid.

Enumeraba el catedrático las maravillas de este pueblo, que por sus incesantes transformaciones era llamado la Ciudad-Camaleón.

Cada estudio ocupaba vastos terrenos guardados por vallas, y en esta planicie cerrada, arquitectos y hábiles manipuladores del cemento armado construían y destruían en el curso del año toda clase de poblaciones. Un día, sobre las cercas se iban elevando, en hábil y engañosa perspectiva, la torre Eiffel, el puente Alejandro, la bóveda de los Inválidos, todo lo más conocido del panorama de París. Y las empresas cinematográficas aprovechaban tal reconstitución, que había costado meses y meses de trabajo, para filmar de una vez y en unos

cuantos días todas las historias que tenían por escenario la capital francesa.

Otras veces se podía ver en Hollywood el puente de los Suspiros, el Rialto y la plaza de la Señoría de Venecia; o un zoco árabe, de tiendecitas lóbregas,

al que afluían varias calles abovedadas como túneles, agitándose en su ámbito abigarrada muchedumbre de mercaderes, camelleros, hembras veladas y santones.

—Y todo construido de verdad, todo sólido y duradero, como si no hubiera de ser echado abajo apenas el operador da la última vuelta de manivela a su aparato. ¡Los chascos que se lleva uno en la Ciudad-Camaleón!...

Recordaba haber paseado por calles idénticas a las que habitan los obreros en los suburbios de las grandes ciudades industriales. Eran casas de ladrillo ahumado, fachadas monótonas, con vidrios polvorientos en sus ventanas. Las comadres de brazos arremangados hablaban apoyadas en los quiciales de las puertas o remendaban sus ropas sentadas en el umbral. Un tranvía viejo pasaba por el centro de la calle, haciendo apartarse a los grupos de chicuelos astrosos, hijos de emigrantes italianos o irlandeses.

El catedrático había creído que este barrio de trabajadores sobre terrenos dedicados a la cinematografía era una prolongación olvidada de la vida industrial de algún grupo de fábricas próximas. Pero, de pronto, cuando sus acompañantes abrieron la puerta de una de las casas y le invitaron a pasar, no pudo contener una exclamación de asombro. La casa no continuaba. La calle estaba hecha simplemente de fachadas, y lo mismo ella que las gentes que se agrupaban junto a las puertas de las tiendecitas sucias de los pisos bajos, el tranvía viejo, los carretones circulantes cargados de cajas y toneles, todo era fingido, todo preparado para representar cinematográficamente una novela de la vida obrera en los Estados Unidos.

Todos los pueblos de la tierra, atraídos por el nuevo arte, enviaban sus gentes y sus idiomas a la Ciudad-Camaleón.

Mascaró había visto en las diversas secciones de un mismo estudio, que filmaba varias historias a la vez, bailarinas de Málaga y bailarinas de Bombay, jinetes mejicanos o de Australia, gauchos de las pampas y esquimales venidos de Alaska. En las inmediaciones de Hollywood



volaba a veces un aeroplano, cuyo tripulante hacía dar al aparato las vueltas más audaces, arrojándose luego en el vacío, para agarrarse a un árbol o un tejado.

Resultaba visible la riqueza de la Ciudad-Camaleón en los edificios y las personas. Las casas de los artistas, rodeadas de floridos jardines, eran de madera en su mayor parte, elegantes *bungalows*, adornados interiormente con ricas alfombras y muebles ostentosos. Se adivinaba la aburrida suntuosidad de las gentes que ganan mucho dinero y se ven obligados por su trabajo a permanecer siempre en el mismo sitio. Era una opulencia igual a la de los mineros aglomerados en un rincón solitario de la tierra, que no saben qué inventar para aligerarse del oro que llevan ceñido al talle.

Casi todas las mujeres iban elegantemente vestidas, con una elegancia pesada y costosa. Algunas, en las primeras horas matinales, llevaban trajes de rica seda bordada en oro.

La dulzura del cielo, la persistencia del sol de California, que rara vez deja de mostrarse, habían impulsado a las grandes industrias cinematográficas a establecer sus estudios en este pueblo junto a Los Angeles. Hasta el pasado salvaje del país ayudaba al mayor esplendor del arte mudo. Cerca de Hollywood existía una de las llamadas reservas de indios, porción de terreno que el Gobierno deja a las antiguas tribus para que sigan vivaqueando como antes de la conquista realizada por los blancos.

—Estos pieles rojas —continúa don Antonio— han acabado por sentir, como cualquier señorita, la tentación demoníaca del cinematógrafo y buscan el figurar en los films cuando alguna historia exige la presencia de indios. En la Ciudad-Camaleón, los reclutadores de figurantes son personajes que merecen tanto interés como los que construyen poblaciones de quita y pon. Basta decirles: «Necesito quinientas personas de ésta o de la otra clase», y al día siguiente, a las siete de la mañana, se presenta en el estudio la muchedumbre amaestrada que ha pedido usted. Si la fábula exige la presencia de una tribu india, el agente echa mano al teléfono y llama al cacique del campamento más próximo, pues en las tolderías de los Estados Unidos hay teléfonos, máquinas de coser, máquinas de contar el dinero y plumas estilográficas, lo que no impide

que las gentes lleven aún plumas en la cabeza, mantas rayadas y pantalones de cuero acampanados, con cabellos colgantes. «Para mañana —dice el reclutador— quiero cien guerreros con sus familias y sus tiendas.» Y al día siguiente, a primera hora, acampan en los terrenos del estudio los pieles rojas con traje de guerra, armados de lanza y flechas, y fuman acurrucados en el suelo sus largas pipas de piedra, mientras las mujeres, chatas y de ojos oblicuos, plantan las tiendas cónicas de

cuero pintarrajeado y los chiquillos cobrizos juguetean con los perros de la tribu.

Se entusiasmaba el catedrático al hablar de las ventajas de la cooperación y del capital abundante. En unas cuantas horas podía uno improvisarse cinematografista en la Ciudad-Camaleón, alquilando un estudio donde todo estaba preparado: el personal, las fuerzas eléctricas, los reflectores, enormes como los de un navío de guerra. En Europa había que hacer las cosas par-

tiendo de lo más elemental, como el que se ve obligado para construir un mueble a empezar por la siembra de la semilla del árbol, esperando a que éste crezca y pueda proporcionar finalmente tablas para la deseada fabricación.

Cada artista trabajaba según la calidad de su rostro.

—El figurante novel, al ofrecer sus servicios, queda clasificado por los conocedores. «Cabeza de juez», apunta en su libro de notas el agente. Y cuando un estudio necesita un juez lo llaman... En Europa no trabajaría una semana en todo el año. En Hollywood, donde se crean a la vez quince o veinte historias cinematográficas, no hay día en que el juez deje de trabajar.

Y así continuaba enumerando las particularidades de la Ciudad-Camaleón; pueblo que no tenía más allá de una docena de años de verdadera existencia y llenaba el mundo con sus obras, dando alimento imaginativo a todas las razas de la tierra, venciendo los obstáculos que oponen los idiomas y los colores diversos de las gentes, haciendo penetrar muchas veces la poesía o los adelantos del pensamiento en lugares innacesibles por la tradición o la barbarie, donde jamás consigue entrar el libro.



1. **Éstreno en Hollywood.** Cuadro del pintor español Salvador Tarazona. Entre otros puede distinguirse a Charles Chaplin, Joan Crawford, Douglas Fairbanks, Greta Garbo, Harold Lloyd, Andrés de Seguro, Antonio Moreno, Ramón Navarro y José Crespo. 2. Luana Alcañiz, Victor MacLaglen y Humphrey Bogart en *A devil with woman* (1930), dirigida por Irving Cummings y producida por la Fox. 3. Ramón Navarro y Greta Garbo en *Mata Hari* (1932), dirigida por George Fitzmaurice y producida por la M.G.M. 4. Carlos Gardel y Rosita Moreno en *Tango Bar* (1935), dirigida por John Reinhardt y producida por la Paramount. 5. Carlos Gardel y Rosita Moreno en *El día que me quieras* (1935), dirigida por John Reinhardt y producida por la Paramount. 6. Rosita Díaz en un anuncio en la prensa de la época. 7. Antonio Moreno y Marion Davis durante el rodaje de *Beverly of Graustark* (1926), dirigida por Sidney Franklin y producida por la Metro Goldwin Mayer.







3

LA BELLEZA SERENA

DE ROSITA DIAZ  
late en cada cutis dormido

Despierte la belleza de su cutis con la fuerza de los aceites de un jabón puro como el Heno de Pravia. Friccione bien con la esponja. Poco a poco, los poros se limpiarán, la piel cambiará, se afilará, resaca; sobre la tez y luce, al fin, una hermosura gemela de la de la estrella admirada de la Fox Film.

PASTILLA. 1.30

**J A B Ó N**  
**HENO DE PRAVIA**

PERFUMERIA GAI • MADRID • BUENOS AIRES

6



7

← PÁG. 85

Aunque la contribución española al cine norteamericano no puede en ningún aspecto compararse a la del resto de los países europeos, extremadamente rica, tanto en directores, guionistas, técnicos en general como en estrellas, sí contó al menos con algunas personalidades bien significativas que, aunque de pasada, figuran por derecho propio en la fascinante historia de Hollywood.

Si la aportación de directores fue prácticamente nula y la de actores moderadamente numerosa y nunca duradera —a excepción del actor Antonio Moreno, que había de protagonizar una de las carreras más largas del cine mudo americano—, no puede decirse tampoco que los escritores hayan tenido una relevancia digna de mención, a excepción del peculiar novelista valenciano Vicente Blasco Ibáñez, del que se adaptaron a las pantallas varios *best-sellers*, y la exigua y pasajera emigración propiciada por el descubrimiento del sonoro (Néville, López Rubio, Martínez Sierra, Jardiel Poncela, etc.), que nunca pudo integrarse en las competitivas estructuras hollywoodenses, aunque protagonizara un curioso e inédito capítulo de su historia.

PÁG. 90 →



1

EL CINE  
OBRAS MAESTRAS DE LA CINEMATOGRAFIA



amados todos ellos a la realidad y desechado los modelos previos, que, por ser tales, han debido desaparecer a poco de haberse iniciado porque ningún público, por poco culto que sea, se sujeta en lo inverosímil.

En la interpretación dirigida por el célebre Rex Ingram, han tomado parte principal diez grandes estrellas de la cinematografía, destacándose entre ellas la bellísima ALICE HUBBY y entre los actores RODOLFO VALENTINO, considerado actualmente como el «Adonis» de los artistas de la pantalla.

Con multitudinaria afluencia ha sido pues llamada por la crítica americana «la película del siglo» y su éxito, tanto en los Estados Unidos como en el Brasil, Argentina e Inglaterra, ha sido considerado «digno» y sin comparación con ningún otro cine cinematográfico; meses enteros ha figurado en el cartel de los mejores teatros de estos países costándose los llenos por exhibiciones.

Se está exhibiendo actualmente a diario en el teatro Vaudeville de París, desde hace más de dos meses, según puede el lector cerciorarse por la prensa de nuestra vecina república, teniendo que pedirse las localidades con varios días de anticipación a pesar de ser a 30 francos la butaca.

Va además acompañada la película de una partitura musical escrita expresamente para ella, con parte de canto bélico. Por esta razón y de acuerdo con el nuevo sistema adoptado por los grandes teatros y cinesmas del mundo, cuando se trata de obras monumentales como la que nos ocupa, de cuyo desarrollo está pendiente el público desde su principio, hemos adoptado y aconsejamos la exhibición completa en una sola sesión.

Sea cerca de tres horas de verdadero y creciente interés y emoción, de honda música y de una sucesión de escenas de una realidad y efectos jamás igualados; el espectador sale satisfecho de haber visto la obra entera como sucede en los teatros y aun cuando esto oblige a poner los precios más altos, bien pronto se da cuenta el público de que a la postre ha visto la gran obra por meros precios del que le hubiera costado viendo por capítulos, las las horas enteras y mudanzas que trae operando este sistema de exhibiciones de grandes películas.

Muy pronto tendremos la satisfacción de representar en España y Portugal, la magnífica y emocionante película que se ha editado hasta la fecha, del adelantado de la sensacional novela de Blasco Ibañez.

LOS CUATRO JINETES DEL APOCALIPSIS

La obra maestra del eximio escritor valenciano, traducida en varios idiomas y que puede decirse con el mayor acierto que jamás se ha editado hasta la fecha, del adelantado de la sensacional novela de Blasco Ibañez.

En esta estupenda creación, figuran miles de personajes y se desarrollan desde los más bellos escarabajos por en las Diamantes (Argentina) y las maravillosas selvas del Darién (Brasil) y del mundo, hasta los más terribles, imposibles y diabólicos de la ciencia ficción, que operan a los pies del espectador con toda la grandiosidad de su inimitable realidad.

El costo efectivo de esta película excede de los millones de dólares y en su realización se han empleado en un tiempo de los más cortos, de un día, el trabajo de cuatro mil...



EXCLUSIVAS: S. HUGUET. - Salmorón, 201. - BARCELONA

Año XI. N.º 501  
20 EL CINE 20  
REVISTA POPULAR ILUSTRADA  
DIRECCIÓN: LUCAS ARIBAS

17 Junio 1922  
céntimos

Pila Rec

Última obra de la gran novela, que con el estorbo actor Rodolfo Valentino, como puede los lectores de la mejor producción de la notable película Sangre y Arena basada en la novela de autor mundial del conocido novelista D. Vicente Blasco Ibañez.

Con este número de EL CINE se regala 5 páginas de la novela LEONOR

3

← PÁG. 89

Vicente Blasco Ibañez

Recién terminada la primera guerra mundial, Blasco Ibañez llegó a Hollywood con la pretensión de vender los derechos de sus novelas, pero, como nadie las conocía en EE. UU., fueron rechazadas todas sus propuestas. Mejor le fueron las cosas en Nueva York, donde publica en inglés su novela bélica *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, convirtiéndola en pocas semanas en un *best seller* que vende millones de ejemplares y agota docenas de ediciones. Ese mismo año la Metro-Goldwyn-Mayer le compraba los derechos cinematográficos y el escritor regresaba triunfal a Hollywood.

Dirigida por Rex Ingram, *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1921) fue una de las primeras superproducciones de la Metro (con un coste récord para su época: seiscientos mil dólares), que empleó más de seis meses de rodaje, interviniendo en su producción más de 12.000 personas y 14 operadores y siendo necesarias para su cuidada ambientación valiosas colecciones de obras de arte y antigüedades procedentes de galerías y colecciones particulares.

La proximidad de la última conflagración mundial convirtió el delirante espectáculo de los cuatro jinetes cabalgando salvajes a través del humo y del fuego en una estremecedora imagen de los fantasmas de la guerra, el hambre, la enfermedad y la muerte, recién padecidos por el público.

El espectacular éxito internacional de la película, no sólo catapultó a la fama al novel actor de origen italiano Rodolfo Valentino (que obtuvo el papel principal pese a su inexperiencia, gracias a su «protectora» June Mathis, autora de la adaptación cinematográfica), sino que abrió de par en par las puertas de Hollywood al escritor español.

Entre 1922 y 1926, Blasco Ibañez verá adaptadas a la pantalla cuatro de sus más populares novelas y aún se permitiría el lujo de escribir un guión original para la *vamp* Mae Murray, todo ello bajo los auspicios de la Metro. *Blood and Sand* (*Sangre y Arena*, 1922), de Fred Niblo, fue una versión de su novela de ambiente taurino, de igual título, publicada en 1908; protagonizada asimismo por Valentino en su faceta más fatalista, encarnando al temperamental y ambicioso torero Juan Gallardo que se debate entre el amor de dos mujeres. Su rotundo éxito confirmó el buen pie con el que el escritor valenciano había entrado en el cine americano.

Su siguiente trabajo para el cine fue el guión original de *Circe the Enchantress* (*La encantadora Circe*, 1924), de Robert Z. Leonard, truculento melodrama sobre una inocente novicia corrompida por un sinvergüenza que toma venganza torturando a todos los hombres con quienes se cruza y cuando se arrepiente en medio de una orgía e intenta volver al convento sufre un accidente de tráfico que la deja parálitica.

*Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1924), dirigida por Rex Ingram y producida por la Metro Goldwin Mayer: 1. A la derecha, Rodolfo Valentino; 2. Página de la revista *El Cine* anunciando el próximo estreno de la película. ■ *Sangre y Arena* (1922), dirigida por Rex Ingram y producida por la Paramount: 3. Portada de la revista *El Cine* anunciando la película; 4. Rodolfo Valentino en el papel del torero Juan Gallardo.





1



2

*Mare Nostrum* (1926), dirigida por Rex Ingram y producida por la Metro Goldwin Mayer: 1. Antonio Moreno en una escena; 2. Estreno; 3. Cartel; 4. Anuncio publicitario en la prensa de la época. ■ 5. Vicente Blasco Ibáñez (derecha) y el director de cine Rex Ingram; 6. Antonio Moreno en Hollywood, 1926; 7. Vicente Blasco Ibáñez (centro) con Antonio Moreno (derecha) y otras personas no identificadas.



7



6

REX INGRAM'S  
Production of  
BLASCO IBANEZ'  
famous novel with  
ALICE TERRY and  
ANTONIO MORENO



MARE  
NOSTRUM

Scenario by WILLIS GOLDBECK  
Photographs by JOHN F. SEITZ

A Metro-Goldwyn  
PICTURE

3



¡No permita  
que su cabello lo traicione!

SI PUDIERA Ud. penetrar a los camerinos de los famosos artistas del Cine, vería sobre cada tocador un llamativo tarro anaranjado con barras verticales negras. Es Stacomb, la crema opalina que conserva peinado el cabello. Una furtiva mirada al tocador de toda mujer u hombre celosos de su apariencia personal, revela el mismo tarro, ejerciendo idénticas funciones. Stacomb no reconoce profesión, ni edad, ni sexo. Es, como la pulcritud y el decoro, *universal*. El Cine, como el teatro, es reflejo de la vida real. Cuando un actor representa el papel de un fracasado, de un vago, de un bohemio astroso, el rasgo distintivo es el pelo revuelto, enmarañado, descolorido. Cuando caracteriza la personalidad de un caballero, la nota sobresaliente es el cabello aliñado, brillante, bien cuidado. En el primer caso, Stacomb está de más, en el segundo, es *indispensable*. Un poquito de Stacomb frota en el pelo por la mañana lo mantiene inalterable todo el día, dándole una brillantez natural jamás obrenible con pomadas, cosméticos o brillantinas.

Stacomb se vende en forma de crema o líquido en todas las buenas farmacias y perfumerías.

Stacomb  
CONSERVA PEINADO EL CABELLO



5

## Si el cinematógrafo

me interesa tanto, es porque, al revés de lo que piensan muchos, no tiene nada que ver con el teatro. Así se explica el hecho de que las comedias filmadas aburran al público cuando, por el contrario, las novelas cinematográficas le encantan. ¿Qué es una película? Una novela expresada con imágenes. El teatro es víctima de su limitación de espacio. Es preciso que todo pase en la escena, y sólo pueden pasar muy pocas cosas a la vez. En las novelas, como en las películas, se pueden desarrollar a un mismo tiempo diversas historias, cuyo campo de acción se halla en los parajes más diversos y que al final convergen en un desenlace único, en una acción común. A cada instante es factible cambiar de lugares y de personajes, lo que únicamente puede permitirse uno en el teatro de una manera muy restringida. Además, una obra de teatro tiene a lo sumo cinco actos, con algunos cuadros suplementarios, si se quiere. Una obra cinematográfica goza de la misma libertad que una novela para multiplicar escenas y decoraciones al antojo del autor, consiguiendo la completa realización del efecto pretendido por aquél. Mis novelas acaban de ser adquiridas por las principales casas cinematográficas de Nueva York para ser filmadas. Durante mi estancia en los Estados Unidos he visto funcionar de cerca la técnica de la película y he conocido, en la intimidad, a la mayoría de los mejores artistas cinematográficos de allá.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

De vuelta a las adaptaciones de sus novelas de éxito, le tocó el turno a *Mare Nostrum* (1925), de Rex Ingram, que repitiendo premeditadamente la feliz combinación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*: igual director y actriz principal (Alice Terry), galán latino (Antonio Moreno), tema bélico (con exteriores en España e Italia) y tórrido amor imposible (entre un capitán español y una espía alemana) consiguió un éxito parecido en su estreno en el Criterion Theater de Nueva York.

Mientras la Metro se colocaba a la cabeza de la industria cinematográfica norteamericana con títulos como *Ben-Hur* (1925), *The Merry Widow* (*La viuda alegre*, 1925) o *The Big Parade* (*El gran desfile*, 1925), un acontecimiento importante se operaba en sus estudios de Culver City: la llegada de Greta Garbo, que pronto revolucionaría los patrones femeninos de Hollywood. Blasco tuvo la inmensa fortuna de que su novela *Entre naranjos*, sobre la huerta valenciana, fuese seleccionada para hacer debutar a la actriz sueca. Aunque el guión (basado muy libremente en la obra blasquista) no era del agrado de la nueva estrella, ni pudo ser dirigida por su descubridor y mentor, Mauriz Stiller, *The Torrent* (*El torrente*, 1925), de Monta Bell, supuso su revelación y el comienzo del fulgurante encumbramiento de un rico aristócrata (Ricardo Cortez) y una humilde campesina perteneciente a sus extensos dominios.

El último acto de esta fructífera etapa hollywoodense del escritor valenciano fue *The Temptress* (*La tierra de todos*, 1926), de Fred Niblo, adaptación de su novela homónima publicada en 1922, en la que





1., 2., 3. y 4. Antonio Moreno y Greta Garbo en *La tierra de todos* (1926), dirigida por Fred Niblo y producida por la Metro Goldwin Mayer. ■ 5. Cartel de la película *El Torrente* (1925), dirigida por Monta Bell y producida por la Metro Goldwin Mayer.

Greta Garbo encarnó a una mujer amoral que conduce a los hombres que con ella se relacionan a la desgracia, al asesinato o al suicidio. En su rodaje se filmaron dos finales: uno absurdo con *happy end* que fue exhibido en las pantallas de América, y otro sin *happy end*, tal y como figura en la obra de Blasco Ibáñez, y que se estrenó en Europa. Con esta película, en la que la actriz sueca compartió los honores estelares con el primero y más cotizado de los actores españoles de Hollywood de los años veinte, Antonio Moreno, consagrándose definitivamente como la más original y popular estrella del cine mudo, culminaría brillantemente el período americano del escritor español, quien a partir de entonces se retiraría a Menton (Francia), donde fallecería dos años después en vísperas de verse realizados sus inveterados sueños republicanos que le condujeron al activismo político e incluso a la creación de un partido de raíz populista.

Las estrellas de Hollywood,  
bajo el sol y  
frente al mar.





# Película de la Ciudad de las Películas

Dentro de la igualdad *standard* de las ciudades norteamericanas, Hollywood es una ciudad original.

La descripción de Hollywood no puede, por tanto, sujetarse a una norma, ni a un ritmo, ni a una ley, ni a un método, ni a un programa. Tiene que ser una descripción sincronizada con Hollywood mismo; una descripción arbitraria, deshilachada, un poco «tocada de la cabeza», desigual y, a un tiempo, completa y fragmentaria; una descripción provisional, como es también Hollywood, que vive en una provisionalidad tan provisional que parece definitiva.

En Hollywood no se alzan más que dos monumentos: el uno, que representa un ángel de pie, inmortaliza a Rodolfo Valentino, y el otro, que figura un guerrero a caballo, es el anuncio de una farmacia.

Todas las mujeres de Hollywood parecen la misma, y, al verlas pasar, no se sabe si han pasado una vez veinte mujeres o la misma mujer veinte veces.

En Hollywood existen casas de juego clandestinas anunciadas en la radio. Se anuncian condenándolas, claro. Se anuncian diciendo: «¡Es una vergüenza! En la ciudad una casa de juego, donde van unas muchachas preciosas y donde se bebe con absoluta impunidad. La casa está en la calle de tal, número tantos. Si no lo hubiera visto, no lo habría creído. ¡Qué bochorno!».

En Hollywood existe un barco que, bajo la denominación de «el viaje a ninguna parte», os pasea doce horas por alta mar, proporcionándoos mujeres, vino, juego, deportes y cuanto queráis exigir.

En Hollywood se cometen cuatro o cinco atracos callejeros diarios, seguidos de lesiones o muerte.

En Hollywood, el que no tiene automóvil usa patines.

En Hollywood los niños visten a todas horas con *maillot*, y son las únicas personas mayores de Hollywood.

Cuando un automovilista de Hollywood se salta el disco rojo, no hay quien le libre de la multa, y a la tercera reincidencia, a la cárcel; pero si, por el contrario, atropella y mata a un transeúnte pasando cuando está abierto el disco verde, entonces no tiene obligación ni de pararse, por curiosidad, a ver el cadáver.

El *party*, o fiesta particular en casa, es clásico en Hollywood. Hay tres clases de *parties*: el de etiqueta y protocolo, *formal*

*party*; el de carnaval, *fancy dress party*, y el de trapillo, el *informal party*.

Para un europeo habituado al empaque de las *soirées* del viejo continente, todos los *parties* de América son de trapillo, pues ningún europeo acepta que pueda ser de etiqueta una fiesta durante la cual los invitados se sirven el *lunch* por sí mismos y, cogiendo su cubierto, su pan, su servilleta y su taza de café se llevan su ración a un rinconcito para comérsela sentados en el peldaño de una escalera o en el suelo, debajo del piano de cola.

También en Hollywood es costumbre contratar pieles rojas con destino a los *parties*. Los pieles rojas llegan, se ciñen sus trajes típicos y sus penachos de plumas de águila, bailan sus danzas guerreras, emiten sus gritos clásicos, dándose golpes en la boca con las palmas de las manos, cobran, vuelven a vestirse sus trajes de calle y se marchan mascando goma, en un Chevrolet viejo.

Son los únicos que no acaban borrachos..., gracias a que se marchan pronto. Porque el que se queda en un *party* hasta que se acaba, rara vez puede decir cómo ha acabado el *party*.

Cada cinco o seis casas, también de Main Street, se alza un *burlesco*. El *burlesco* es el teatro pornográfico de Estados Unidos y, como todo lo del país —si se exceptúa el gangsterismo, que no es producto del país—, también la pornografía de los *burlescos* es joven, simple y un tanto

ingenua. Constituyen el espectáculo unos cuantos números de *varietés*, un par de *sketchs*, medio cómicos medio picarescos, y, de remate —base y médula al mismo tiempo del programa—, la *danza de los abanicos* y la *canción del desnudado*.

Lo mejor que se puede hacer en Hollywood es marcharse de Hollywood, refugiándose en una playa.

En las playas de Hollywood sólo hay dos ocupaciones, a elegir: o tumbarse en la arena a contemplar las estrellas, o tumbarse en las «estrellas» a contemplar la arena.

ENRIQUE  
JARDIEL PONCELA





1

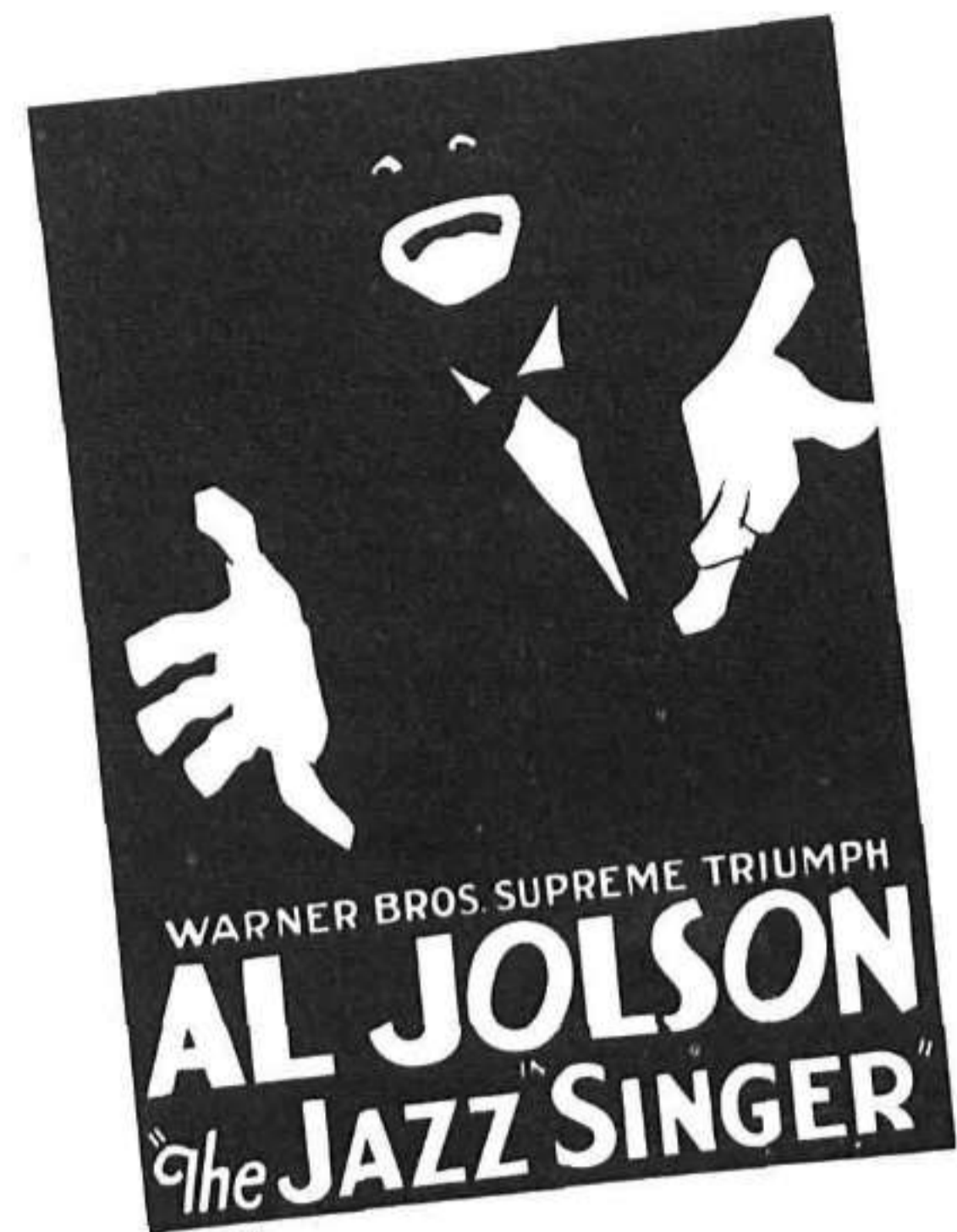
← PÁG. 95

## La polémica del sonoro

La apoteosis de Hollywood como primera empresa multinacional del celuloide acaparadora de los mercados mundiales acabó de materializarse con la implantación del nuevo sistema sonoro. Durante muchos años, el sonido había sido sólo una remota y curiosa aventura experimental: los ensayos de Edison acoplando un Kinetoscopio con un fonógrafo, al principio, y, más tarde, la sincronización de imágenes con discos gramofónicos de Pathé y Gaumont. Al comienzo de la década de los veinte las cosas comenzaron a tomarse en serio y el propio Griffith dirigió en 1921 *Dream Street (La calle de los sueños)*, uno de los primeros filmes con acompañamiento sonoro.

Sin embargo, la perspectiva de tan profundo cambio era difícilmente atractiva para la gente del cine: la reconversión de la industria cinematográfica afectó tanto a los productores, cuyos estudios y costosos equipos resultaban anticuados, como a los exhibidores, obligados a reequipar sus locales con el nuevo sistema sonoro. Por otra parte, los artistas y técnicos en general estaban alarmados ante el nuevo reto que suponía la palabra.

Únicamente la grave amenaza de bancarrota de la productora Warner Brothers pudo vencer la fuerte resistencia, poniendo en el disparadero a la tan demorada novedad técnica. Tras laboriosos experimentos en los viejos estudios Flatbush, en agosto de 1926 se presentó la primera muestra del nuevo invento: *Don Juan*, de Alan Crosland, con acompañamiento musical de la ópera de Mozart reproducido mecánicamente. El mismo Crosland dirigía un año después *Old San Francisco (Orgullo de raza)*, con banda incorporada de ruidos y efectos sonoros, y finalmente la celeberrima *The Jazz Singer (El cantante de Jazz)*, que marcó el comienzo de una nueva etapa. A partir de entonces los cines de todo el mundo fueron instalando nuevos equipos acústicos y



2

1. Escena de *Charros, Gauchos y Manolas* (1930), una de las primeras producciones sonoras en español, dirigida por Xavier Cugat y producida por la Hollywood Spanish Pictures Co. 2. Cartel de *El cantante de jazz* (1927), primera película del cine sonoro, dirigida por Alan Crosland y producida por la Warner Bros. 3. Al Jolson, protagonista de *El cantante de Jazz*. 4. Grupo de actores españoles ante el camión de sonido de la Western Electric Vitaphone, de la Warner Bros, primera marca que inició la comercialización de películas sonoras. De izquierda a derecha, Martín Garalaga, Luana Alcañiz, Elvira Morla, Juan de Homs y Antonio Vida. 5. Anuncio en la prensa de la época.



4



los estudios de Hollywood, que habían esperado hasta el último momento, abandonaron uno tras otro y para siempre la producción de películas mudas.

Las primeras reacciones fueron contrapuestas. Mientras los públicos acogieron con una mezcla de entusiasmo, sorpresa y emoción el nuevo milagro de la pantalla parlante, una fuerte polémica estética enfrentó al final de la década a intelectuales y artistas acerca de las posibilidades futuras del nuevo invento.

Tanto la postura favorable como la contraria contaron con defensores ilustres, comenzando la disputa entre los propios cineastas que veían peligrar el complejo y elaborado lenguaje visual desarrollado por el cine mudo. Mientras Thomas Edison y ciertos teóricos como Rudolf Arnheim o el mismo Chaplin repudiaron tajantemente el «gran lastre» de la palabra, e incluso vaticinaron su ruina, directores como Griffith o los soviéticos Eisenstein y Pudovkin aceptaron de buen grado la innovación, aunque haciendo hincapié en sus múltiples trampas para la libertad creadora del cineasta. La disputa se extendió a los medios intelectuales, que fueron más coincidentes en su oposición, desde el novelista Aldous Huxley, que calificó el invento de «espantoso artilugio para la producción de entretenimiento uniformado», hasta los dramaturgos Bernard Shaw o Pirandello, contrarios a lo que denominaba este último «copia mecánica del teatro».

La polémica también alcanzó a España, pese a su tardía incorporación al nuevo medio, tras la primera

proyección pública en Barcelona de una película parlante, *Innocents of Paris* (*La canción de París*), protagonizada por el cantante francés Maurice Chevalier, recién incorporado a Hollywood; la exhibición fue en realidad incompleta, ya que en los pasajes hablados en inglés se suprimió el sonido «en atención al público» y sólo se escucharon las canciones de Chevalier. En general puede decirse que entre nosotros el cine sonoro no tuvo tanto rechazo como en otras partes. Si figuras como el pintor y dramaturgo Santiago Rusiñol o el escritor Benjamín Jarnés se opusieron a él drásticamente, comparándolo el catalán con la litografía en relación a la pintura y calificándolo el segundo de «gran disco ilustrado», la inmensa mayoría de escritores y hombres de teatro se mostraron favorables, aunque con ciertas reservas.

Desde Azorín, gran amante y defensor del cine desde sus comienzos mudos, que lo prefería al teatro en razón de la polivalencia de las imágenes, a Ramón Gómez de la Serna, para quien la irrupción de la palabra suponía la superación de la mímica interpretativa, pasando por los dramaturgos Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero y hasta el mismísimo Pío Baroja, quien no vaciló en mostrar su admiración por el séptimo arte, confesando que el sueño de toda su vida era escribir argumentos de películas.

¿Sabe usted por qué goza de una audición perfecta en los Cines CAPITOL, COLISEVM, ASTORIA, PROYECCIONES, ACTUALIDADES y SEBASTIAN ELCANO?

Porque están equipados por aparatos sonoros



# ¡ AHORA LO PROCLAMAN TAMBIÉN EN ESPAÑOL!



*¡Laurel y Hardy  
ponen la sal  
de la alegría  
en la vida!*

---

LAS COMEDIAS DE STAN LAUREL Y OLIVER HARDY, enteramente habladas en español, son un éxito fenomenal. No os perdáis de asistir a DUENDES Y DUENDES, que se exhibirá muy pronto. La Metro-Goldwyn-Mayer, que la presenta, está recibiendo asimismo innumerables felicitaciones por el triunfo de ESTRELLADOS, la afortunada película en español de Buster Keaton. Próximamente aparecerá Keaton en otra comedia hablada en español, DE FRENTE, MARCHÉN. Estad también a la mira de otras dos nuevas y admirables producciones con diálogo en español, que está terminando la Metro-Goldwyn-Mayer: MONSIEUR LE FOX, un drama de los yermos del Canadá, y OLIMPIA, versión cinematográfica de la deliciosa novela de este nombre.

PRODUCCION

**METRO-GOLDWYN-MAYER**

*"Siempre en los mejores cinemas"*





De izquierda a derecha, José López Rubio, Stan Laurel, Eduardo Ugarte, Oliver Hardy y Edgar Neville en Hollywood, 1930.

← PÁG. 99

## Dialogadas en español

Cuando comenzó a generalizarse el sonido los productores norteamericanos se apercebieron de la seria amenaza que suponía la barrera idiomática para la conservación de sus enormes audiencias, no angloparlantes. Los incondicionales públicos francés, alemán, italiano, español, y del resto de Europa, eran clientes muy importantes para Hollywood. En el caso español se daba además una doble circunstancia altamente favorable. Por un lado, existía junto al público español un inmenso contingente hispano-americano que hablaba el mismo idioma. Por otra parte, a diferencia de Alemania y Francia que plantaron cara al coloso americano y se incorporaron activamente al sonido, ni España, ni menos aún México o Argentina, estaban preparados para el cambio, ya que su subdesarrollada industria carecía de estudios adecuados sobre todo de personal técnico y equipos sonoros.

El obstáculo se venció mediante una solución salomónica: de cada película se rodarían diferentes versiones en los principales idiomas con actores nativos en cada caso. La compañía independiente Sono Art World Wide tomó la iniciativa en 1930, tras los tímidos experimentos de doblaje al español un año antes con las películas *Río Rita*, *Her Private Affair* o *Broadway*, y los fallidos intentos de utilizar una voz en *off* para resumir el argumento. En lugar de doblar la banda sonora de *Blaze of Glory* (1930), técnicos de segunda fila del estudio y actores hispanos disponibles repitieron, plano por plano, la película, dialogándola en español. Así nació *Sombras de gloria* (1930), primer filme americano producido directa y enteramente en la lengua de Cervantes.

Los principales estudios de Hollywood comprendieron pronto las enormes posibilidades que les brindaba esta heterodoxa fórmula y dedicaron ese mismo año la producción de versiones extranjeras. Con tal fin contrataron a equipos de escritores y artistas para adaptar e interpretar desde Hollywood las películas americanas con vistas a sus respectivos mercados. Ciñéndose al caso español, tanto la Metro como la Fox y la Paramount (y en menor medida la Columbia, Warner, Universal, United Artist y RKO) iniciaron en serio una política de producción hispanoparlante. Para ello, junto al extenso plantel de intérpretes que llegaron a los estudios californianos, la mayoría en paro forzoso, los productores yanquis contrataron en Madrid, Barcelona, Buenos Aires y México D. F. a escritores y guionistas que tradujeran, dialogasen y supervisaran la producción con destino al vasto mercado hispánico, lo que el historiador Angel Zuñiga calificó de poner en el propio idioma nacional la «solfa inglesa». De la importancia que los productores hollywoodenses daban a sus versiones hispanas da idea la contratación de la primera plana del teatro español de entonces.

PÁG. 105 →



1



3



2

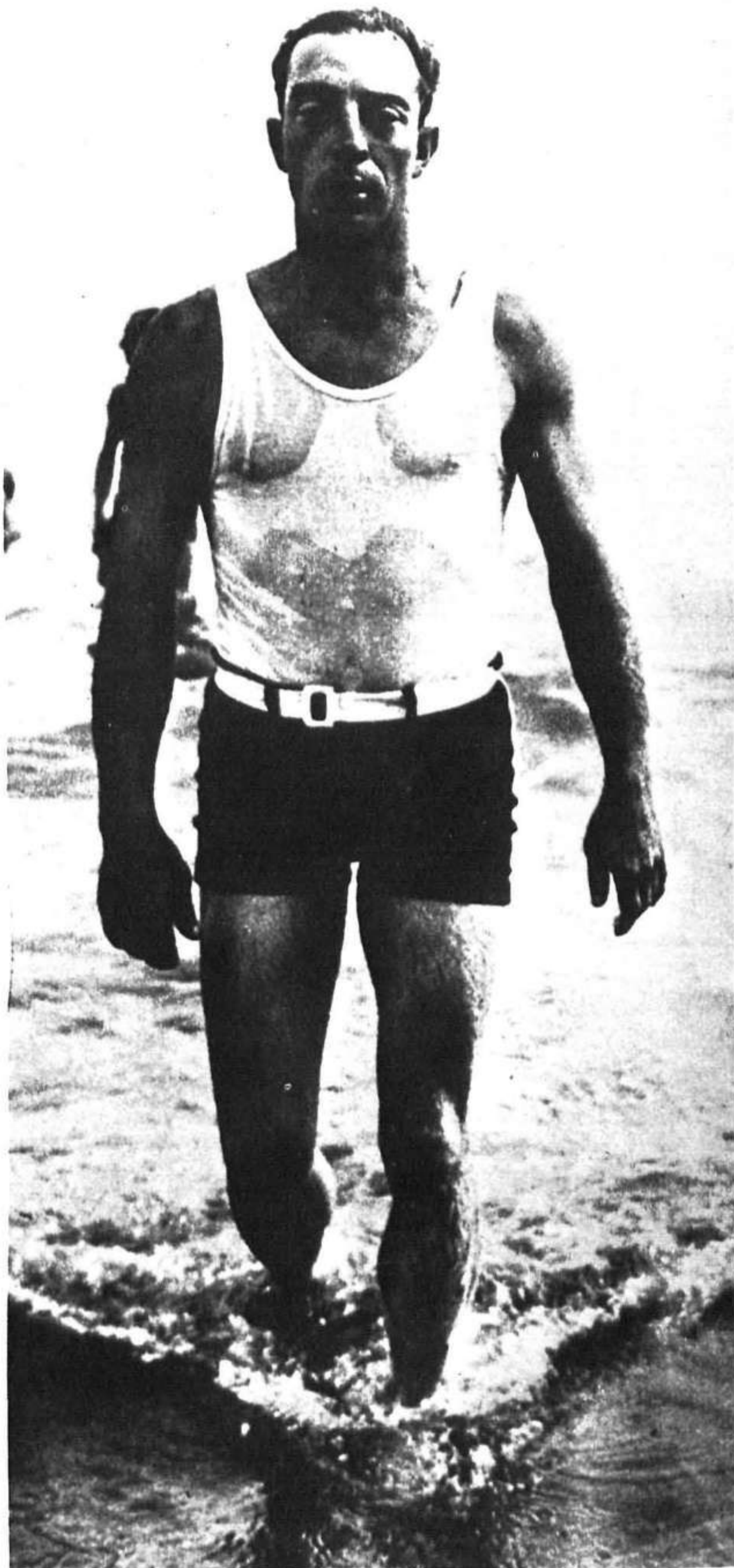


4





5



6

*De frente, marchen* (1930), dirigida por Edward Sedgwick y producida por la Metro Goldwin Mayer, con guión de Salvador de Alberich. Protagonizada por Conchita Montenegro y Buster Keaton: 1. y 2. Escenas de la película; 3. Descanso en el rodaje. ■ Viaje de promoción de Buster Keaton por España para el estreno de *De frente, marchen*: 4. Con Luis Alonso (que posteriormente sería conocido con el nombre de Gilbert Roland); 5. En la plaza de toros de Barcelona; 6. En la playa de San Sebastián.

N. York. 4. 2 - 28

Ya soy el amo de la ciudad. Por cinco centimos la recorro por arriba o por abajo rodeado de negros maravillosos en su melancolía, y de caballeros que las prefieren rubias con un año de El Sol debajo del brazo.



Emerjo en Times Square que es la Puerta del Sol, y en donde realmente se ve lo que serán las ciudades dentro de sesenta años. Es increíble.

El cine tiene aquí un lugar tan preeminente que no se concibe un día sin una película. En lo único que N. Y. se parece al resto del mundo es cuando pasan los bomberos por la calle, se produce la misma atmósfera, el mismo silencio, la misma inquietud y el mismo humo que en todas partes.

Por otra parte, es feo no haber venido aquí una temporada, es imperdonable. La vida no es tan cara y se despierta uno con una alegría imponderable.

¡Y qué mujeres! ¡En cantidad y calidad!  
Recuerdos. Recuerdos. EL CIRCO, por Charlott, es lo mejor que se ha hecho hasta la fecha en todo.

NEVILLE

New York 13 Feb.

Muchos recuerdos  
Por fin doy con sobres aptos y con tiempo. Sigo pasándolo muy bien aunque he comenzado a alternar en salones. Los de aquí son de lo más pintoresco. He estado en un baile en casa de Vanderbilt donde había más de 50 señoras con diadema... Me han traducido la carta del duque de Alba presentándome a Douglas y me ha desconcertado, aparte de la redacción gélida (muy de la casa) dice lo siguiente «El conde y la condesa de Berlanga van a abandonar la cerrera diplomática para dedicarse a los trabajos de cine...» No me importa esta carta pues puedo no utilizarla, pero como en ella alude a otra que le envió directamente hablándole de mí, y que debe ser más desorientadora aún, le ruego, si le es posible, hable con él y le explique que no pensamos dedicarnos al cine, que como soy escritor, pensaba intentar hacer «escenarios», «argumentos», sin dejar para nada la carrera, y que mi visita a Hollywood era tan sólo con ese objeto. Mucho le agradeceré que logre esa carta explicativa pues actualmente aparezco ante los Fairbanks en un perfil muy desfavorable. He estado con F. de los Ríos que ha tenido un triunfo en La Habana, mañana comienza un curso sobre V., tiene 80 alumnos a 30 dólares la matrícula y da una clase por semana. El miércoles me voy a Washington, allí mis señas son Spanish Embassy. Esta artista es Dolores del Río, el último éxito de Hollywood.



Muchos recuerdos,

NEVILLE

Cartas de Edgar Neville a José Ortega y Gasset. En pequeño, fotos de estrellas en cuyo reverso fueron escritas.

New York 4-2-28

Querido Ortega:

Ya soy el amo de la ciudad. Por cinco centimos la recorro por arriba o por abajo, rodeado de negros maravillosos en su melancolía, y de caballeros que las prefieren rubias con un año de El Sol debajo del brazo.

Emerjo en Times Square que es la Puerta del Sol, y en donde realmente se ve lo que serán las ciudades dentro de sesenta años. Es increíble.

El cine tiene aquí un lugar tan preeminente que no se concibe un día sin una película.

En lo único que N. Y. se parece al resto del mundo es cuando pasan los bomberos por la calle, se produce la misma atmósfera, el mismo silencio, la misma inquietud y el mismo humo que en todas partes.

Por otra parte, es feo no haber venido aquí una temporada, es imperdonable. La vida no es tan cara y se despierta uno con una alegría imponderable.

¡Y qué mujeres! ¡En cantidad y calidad!

Recuerdos. Recuerdos.

El Circo, por Charlott, es lo mejor que se ha hecho hasta la fecha, en todo.

NEVILLE

New York 13 febrero

Querido Ortega:

Por fin doy con sobres aptos y con tiempo.

Sigo pasándolo muy bien aunque he comenzado a alternar en salones. Los de aquí son de lo más pintoresco. He estado en un baile en casa de Vanderbilt donde había más de 50 señoras con diadema...

Me han traducido la carta del duque de Alba presentándome a Douglas y me ha desconcertado, aparte de la redacción gélida (muy de la casa) dice lo siguiente «El conde y la condesa de Berlanga van a abandonar la cerrera diplomática para dedicarse a los trabajos de cine...» No me importa esta carta pues puedo no utilizarla, pero como en ella alude a otra que le envió directamente hablándole de mí, y que debe ser más desorientadora aún, le ruego, si le es posible, hable con él y le explique que no pensamos dedicarnos al cine, que como soy escritor, pensaba intentar hacer «escenarios», «argumentos», sin dejar para nada la carrera, y que mi visita a Hollywood era tan sólo con ese objeto. Mucho le agradeceré que logre esa carta explicativa pues actualmente aparezco ante los Fairbanks en un perfil muy desfavorable. He estado con F. de los Ríos que ha tenido un triunfo en La Habana, mañana comienza un curso sobre V., tiene 80 alumnos a 30 dólares la matrícula y da una clase por semana. El miércoles me voy a Washington, allí mis señas son Spanish Embassy. Esta artista es Dolores del Río, el último éxito de Hollywood.

Muchos recuerdos,

NEVILLE



## Edgar Neville

El primero en pisar la Meca del cine fue Edgar Neville, quien llegó en 1928 como turista aprovechando unas vacaciones de su cargo de agregado a la embajada española en Washington. Desde su llegada se relacionó con las celebridades locales. Chaplin fue quien le introdujo en las fiestas de la alta sociedad del cine, unas veces en Pick-Fait, la lujosa mansión de la célebre pareja Douglas Fairbanks y Mary Pickford, y otras como invitado del magnate de la prensa norteamericana W. R. Hearts, en los fastuosos fines de semana de su rancho de San Simeón. Atraído por ese ambiente, el polifacético artista madrileño pidió la excedencia y se quedó en Hollywood a observar y familiarizarse con el trabajo cinematográfico.

Después de rodar un filme casero con Charlot, Fairbanks y otros amigos. Neville fue contratado por la Metro, cuyo departamento hispánico estaba supervisado por el guionista catalán Salvador de Alberich, adaptador de las primeras películas «dialogadas en español» del estudio del león rugiente, como *Estrellados* (1930) y *De frente marchen* (1930), dirigidas ambas por Edward Segwik, con el insustituible Buster Keaton hablando en un castellano espectacular y formando pareja con la estrella española Conchita Montenegro o la mejicana Raquel Torres.

Su trabajo más importante, según confesión propia, fue la dirección escénica y los diálogos de *El presidio* (1930), de Ward Wing —versión hispana de *The Big House* (1930), de George Hill—, sobre la vida carcelaria de un estudiante condenado a diez años de prisión por haber dado muerte a dos personas en un accidente de coche. Juan de Landa fue el actor encargado de calcar los gestos y movimientos del protagonista de la versión original, Wallace Beery, máximo atractivo del filme. Y con la ayuda de una moviola se reprodujeron con la mayor fidelidad los encuadres y movimientos de cámara. Aún así, la película alcanzó momentos de gran espectacularidad al utilizar por vez primera el sonido en escenas de masas.

Otras versiones de Neville fueron el melodrama *La fruta amarga* (1930), de Arthur Gregor, escrita con Alberich y con la presencia de Luis Buñuel como ocasional barman, y *En cada puerto un amor* (1930), de Marcel Silver, sobre la vida en un carguero. Pero en 1931, tras cancelar la Metro sus proyectos de versiones hispanas y trabajar para la Paramount en un guión original que nunca llegó a realizarse, Neville regresó a España incorporándose a la incipiente cinematografía nacional.



1



2



3

1. Edgar Neville y Douglas Fairbanks ante el camerino de John Barrimore, 1930. 2. Charles Chaplin y Edgar Neville durante el rodaje de *Luces de la ciudad*. 3. Charles Chaplin y Edgar Neville, hacia 1930.

— ¿QUIERE USTED QUE LE CUENTE cosas de Hollywood? —me pregunta, sentándose a mi lado.

— La mayor cantidad de cosas de Hollywood —le contesto.

— Además, se las voy a ilustrar a usted con fotografías inéditas —dice.

Y colocando sobre la mesa tres grandes álbunes, continúa:

— Aquí está lo más destacado de mi vida en Hollywood, de mis trabajos y de mi relación con grandes estrellas. Como usted verá, la mayoría de las fotos no son de estudio, sino hechas por mí fuera del trabajo, sorprendiendo a las famosas figuras del cine en plena intimidad.

Mientras yo contemplo la curiosa colección, Neville me va explicando:

— Todas éstas, en las que aparecen, como ve, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Dolores del Río, Dorothy Mackaill, Stan Laurel, Oliver Hardy, Constance Bennett y Marion Davies, corresponden al primer período de mi estancia en Hollywood.

— ¿Cómo llegó usted allí?

— Como turista. Yo estaba agregado a la embajada española en Washington, y fui a pasar mis vacaciones a la Meca del cine. Hice amistades íntimas con todas las estrellas indicadas; pero especialmente con Charlot, Douglas y Mary. Y ya ganado totalmente por aquel ambiente de simpatía, y deseando adquirir conocimientos cinematográficos, pedí la excedencia en mi carrera y me instalé en Hollywood una larga temporada.

— ¿Intervino usted en algún film?

— No. Sólo quería observar, familiarizarme con el trabajo. Al objeto de estudiarlo lo más cerca posible, solicité del que ya era mi gran amigo Douglas Fairbanks un pase para entrar libremente en el estudio donde él filmaba por aquella época *La máscara de hierro*. Presencé todo el rodaje de este film, y por entonces hice por pura broma, utilizando una cámara de aficionado, un film casero, en el que tomó parte Douglas.

Motivos particulares me obligaron a regresar a España, y aquí fue donde, al comenzar la producción española en Estados Unidos, me contrató la Metro-Goldwyn. Ya en Hollywood de nuevo, comencé a trabajar activamente en el cinema. A mi llegada, me encontré con que Charlie Chaplin no había terminado aún *Luces de la ciudad*.

— ¿Qué fue lo primero que hizo en la Metro?

— Lo primero, luchar con los elementos sudamericanos que intervenían en las versiones españolas. ¡No puede usted imaginarse la clase de guerra que nos hacían en su deseo de seguir teniendo allí la hegemonía de todo lo español! Campañas en periódicos, maniobras cerca de los dirigentes de los

estudios, oposición personal; en fin, todo lo que pudiera redundar en contra nuestra y beneficio suyo. Mi primer trabajo en el estudio fueron unas sincronizaciones. Luego intervine en *Madame X* y otros films. Por entonces logré llevar a Hollywood a Eduardo Ugarte y a José López Rubio; pero no por esto se acabó nuestra lucha con los sudamericanos, que deseaban imponer en los films un español absurdo. A tal extremo llegó su intromisión, que en el set producíamos discusiones tremendas: nosotros, velando por la pureza del idioma, y ellos, defendiendo sus modismos. Ante aquellas escenas desagradables, pues los yanquis no sabían de parte de quién estaba la razón, hablé con Irving Thalberg, el marido de Norma Shearer, que es uno de los directivos del estudio, y le pedí un elemento de prestigio, un escritor famoso que dirimiera aquella contienda, ejerciendo de árbitro. Accedió, y así fue como llegó a la Metro-Goldwyn Gregorio Martínez Sierra.

— **¿Su trabajo más importante en Hollywood?**

— La dirección escénica de *El presidio*, cuyo diálogo también escribí. Esta producción, una de las versiones españolas que han rendido mayores beneficios, fue realizada merced a mi insistencia. Los yanquis pensaban, porque así se lo habían hecho creer, que el público español deseaba lo que se ha dado en llamar comedia de alta sociedad, y al preguntarme cierto día cuál era el film que con más posibilidades de éxito podía rodarse en español, yo contesté sin vacilar: *El presidio*. Se admiraron un poco, pero al fin se hizo, y todos conocen el resultado.

— **Sin duda, es una de las mejores películas en nuestro idioma que salieron de Hollywood.**

— Buen trabajo nos costó. Yo, personalmente, como director, hube de luchar con muchos inconvenientes. La versión inglesa, interpretada por Wallace Beery, me admiró. Desde el momento que me encargaron trasladarla al español, el film inglés me sirvió de guía en todos los momentos. Yo quise reflejarlo con exactitud, porque realmente mi labor no pasaba de ser una traducción, y así hice copiar a los actores, especialmente a Juan de Landa, todos los gestos y movimientos de Wallace Beery. Para ello instalé en el set una mesa sincrónica, donde antes de rodar cada escena el actor veía y estudiaba la realizada por Beery. Ya apreció usted el resultado: un éxito para Landa y para todos.

— **¿Y después?**

— La producción española inició su caída. Empecé la adaptación al español de un film de Joan Crawford, *Pagada*; pero antes de que comenzara el rodaje, llegó la orden de suspensión y la noticia de que la Metro nos compraba los contratos. Hubo quien no quiso venderlos, prefiriendo cobrar semana tras semana hasta su término; pero yo lo cancelé inmediatamente. Al día siguiente me encontré con el director Harry d'Abbadie d'Arrast, con quien había intimado en el estudio de Charlot, y me propuso un contrato. La Paramount le había encargado dirigir una película con Maurice Chevalier, basada en una obra de Marcel Achard, y quería que fuera con él como ayudante. Acepté, y en Nueva York comenzamos a trabajar en el guión. Al cabo de diez semanas quedó listo; pero la Paramount no se decidió a realizarlo, por su excesivo coste: un millón de dólares.

— **Serio tropiezo, ¿no?**

— Calcule. De allí me marché a Hollywood, y al convencerme de que la producción española se encontraba paralizada, regresé a España.

[Declaraciones de EDGAR NEVILLE a Florentino Fernández Girbal. *Cinegramas*, núm. 40, 1935.]



*El presidio* (1930), dirigida por Ward Wing y producida por la Metro Goldwin Mayer, con guión de Edgar Neville: 1. De izquierda a derecha, José Crespo, Tito Davidson y Juan de Landa; 2. Juan de Landa; 3. Cartel.



# EL PRESIDIO

PRODUCCION EN  
ESPAÑOL DE

Metro  
*Goldwyn*  
Mayer



LA PELICULA INOLVIDABLE

## ¿QUÉ LABOR FUE LA DE USTED EN HOLLYWOOD?

—Ninguna. Trabajé un poco en el diálogo de *La fruta amarga*, que interpretaron Virginia Fábregas y Juan de Landa, y realicé una prueba con Lily Damita para una versión española que no llegó a realizarse. Por cierto, que Lily Damita habla un castellano correctísimo. Ahora bien, aunque no hice nada digno de mención en los estudios, me convertí, en cambio, en un magnífico cocinero. Todos los españoles que estuvieron en Hollywood aprendieron a guisar. Me convertí en un verdadero maestro de las paellas.

—¿Qué opinión tiene usted de cómo se trabaja en Hollywood?

—Aquello es una organización desorganizada. Se trabaja con mucha comodidad, pero sin ninguna libertad. Allí, un director lo encuentra todo resuelto, porque antes ha pasado por muchas manos. Nada es producto de un solo hombre, sino de varios. Todo esto resta personalidad a la creación artística. Para los yanquis, el verdadero autor de un film es la productora.

—Pero los directores «estrellas», que pudiéramos llamar, tendrán libertad de acción...

—No lo crea. Reciben el guión después de haber pasado por varios adaptadores, dialoguistas y técnicos, y ellos no tienen otra misión que la de realizarlo en el estudio, siguiendo las indicaciones que les han señalado de antemano. ¿Usted no sabe lo que le pasó a King Vidor con *Aleluya*?

—No recuerdo.

—Al presentar la película que, como usted no ignora, es una maravilla, los directivos del estudio rechazaron el final. El director protestó, gritó; pero al final se cambió.

—¿A qué cree usted que obedece la desorganización de que hablaba antes?

—Al exceso de organización. Mire usted, un caso peregrino: cierta productora compró, para convertirla en film, una comedia de gran éxito en Nueva York. Comenzaron a trabajar escenógrafos y dialoguistas, y después de pasar de unas manos a otras, cortando, arreglando y añadiendo cosas, no dieron con la solución de la película. Ante este tropiezo, a uno de los directivos del estudio se le ocurrió una idea genial. ¿Por qué no contratar al autor de la comedia? Aprobada la resolución, se cursaron órdenes a Nueva York para traerlo en las condiciones que fuera, y la respuesta fue sorprendente: el autor de la comedia cuya presencia se pedía tan urgentemente estaba contratado y cobrando, sin hacer nada, en aquellos estudios desde hacía dos años. Ahí tiene usted demostrado el porqué de una organización desorganizada.

—¿Qué vida hacían en Hollywood los españoles?

—Alegre, de broma perpetua. ¡Igual que aquí! Lo que provocaron en Hollywood fue una depresión monetaria, porque allí no circula la moneda; todo se paga con cheques. El dinero está en los bancos. Los estudios reciben de éstos las cantidades necesarias para la producción, y la cantidad no se retira, queda en el banco. El estudio paga a todos los elementos con cheques, y éstos también lo dejan allí, porque sus gastos los abonan con talones. Como todo el mundo hace lo mismo, el cheque es moneda efectiva. Pero llegaron los españoles, y a todos les dio por cobrar en buenos dólares. ¡Buena se armó entonces! ¡Como que los bancos se asustaron!

—Bien. Vamos con una pregunta de ritual: ¿qué opinión personal tiene de Hollywood?

—Hollywood es la ciudad de cartón. Esto ya lo ha dicho todo el mundo; pero no tengo más remedio que repetirlo, para que se sepa que he estado allí. Ahora bien —dice Tono, encauzando la charla por los cauces del humorismo—, en Hollywood es donde más facilidades existen para comprar coches y en donde esto tiene menos importancia. La criada misma puede hacer estos menesteres al ir al mercado. «Please, miss Porter: traiga usted carne, patatas, queso y un coche.» La criada, al volver de la plaza: «Mire usted, señorito, he traído un Chevrolet, porque estaban hoy muy frescos, y además me lo han pesado muy bien. Lo que estaba más barato eran las sardinas y los Fords; pero como ayer le puse a usted Ford...»

—¿Qué vida hacen en Hollywood las estrellas famosas?

—Las estrellas de cine no comen casi. Yo he presenciado durante un año el almuerzo de una de las más conocidas, y no comía más que lechuga; pero al cabo del año se le puso cara de conejo.

[Declaraciones de TONO LARA a Joaquín Zaldívar, 1932.]

FIRMÉ UN CONTRATO Y, EN DICIEMBRE DE 1930, EMBARQUÉ EN EL Havre en el trasatlántico norteamericano *Leviathan*, el más grande del mundo en aquella época. Hice el viaje —una maravilla— en compañía del humorista Tono y de su esposa, Leonor.

Tono iba a Hollywood a trabajar en las versiones españolas de las películas norteamericanas. En 1930 el cine se convertía en sonoro, con lo que, automáticamente, perdía su carácter internacional. En una película muda, bastaba con cambiar los cartones, según el país. Pero ahora había que rodar distintas versiones de una misma película, con el mismo decorado y la misma iluminación, pero con franceses o españoles. Esto hacía que se produjera una gran afluencia de escritores y actores hacia el fabuloso Hollywood para escribir e interpretar los diálogos en su propia lengua.

Yo adoraba América antes de conocerla. Todo me gustaba: las costumbres, las películas, los rascacielos y hasta los uniformes de los policías. Pasé cinco días en Nueva York, en el hotel Algonquin, completamente deslumbrado y acompañado por un intérprete argentino, ya que no sabía ni una palabra de inglés.

Luego, siempre con Tono y su mujer, tomé un tren para Los Ángeles. Una delicia. Creo que Estados Unidos es el país más hermoso del mundo. Llegamos a las cinco de la tarde, después de cuatro días de viaje. En la estación nos esperaban tres escritores españoles que también trabajaban en Hollywood: Edgar Neville, López Rubio y Ugarte.

Nos metieron en coches y nos llevaron a cenar a casa de Neville. «Vas a cenar con tu supervisor», me dijo Ugarte. Efectivamente, a eso de las siete llegó un señor de pelo gris al que me presentaron como mi supervisor, acompañado de una mujer estupenda. Nos sentamos a la mesa y yo comí aguacates por primera vez en mi vida.

Mientras Neville hacía las veces de intérprete, yo miraba a mi supervisor y me decía. «Le conozco. Estoy seguro de haberle visto en algún sitio.» De repente, al final de la cena, le reconocí: era Chaplin, y la mujer que le acompañaba era Georgia Hale.

Chaplin no sabía una palabra de español, pero decía adorar a España, una España folklórica y superficial, de taconeos y olés. Conocía bien a Neville, y por eso estaba allí.

Al día siguiente, me instalé con Ugarte en un apartamento de Oakhurst Drive, en Beverly Hills. Mi madre me había dado dinero. Me compré un coche, un rifle y mi primera Leica. Empecé a cobrar. Todo iba bien. Los Angeles me gustaba mucho, y no sólo por Hollywood.

Dos o tres días después de mi llegada me presentaron a un productor-director llamado Lewine, que dependía de Thalberg, el gran jefe de la M. G. M. Un tal Frank Davis, del que después nos hicimos muy amigos, estaba encargado de atenderme.

Mi contrato le pareció «extraño», y me dijo:

—¿Por dónde desea empezar? ¿Por el montaje, el guión, el rodaje, los decorados?

—Por el rodaje.

—Muy bien. En los estudios de la Metro hay veinticuatro platós. Elija el que quiera. Le van a dar un pase para que pueda entrar en todas partes.

Elegí un plató en el que se rodaba una película con Greta Garbo. Provisto de mi pase, entré discretamente y, puesto que ya sabía lo que era el cine, me mantuve a cierta distancia. Los maquilladores andaban muy atareados en torno a la estrella. Supongo que se preparaba un primer plano.

A pesar de mi discreción, ella me descubrió. Vi que hacía una seña a un señor con un bigotito muy fino y le decía unas palabras. El del bigotito fino se acercó a mí, y me preguntó:

—What are you doing here?

Yo no podía entenderle y, mucho menos, contestarle.

Con que me echaron de allí.

Aquel día decidí quedarme tranquilamente en mi casa y acercarme por los estudios solamente el sábado, para cobrar. Por otra parte, ellos me dejaron tranquilo durante cuatro meses. Nadie se interesaba por mis actividades.

A decir verdad, hubo algunas excepciones. Una vez, en la versión española de una película, hice un papelito de barman, detrás de la barra (siempre los bares).

LUIS BUÑUEL

[Fragmento de *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza y Janés, 1982.]



*¡Millares de cartas alabando a la M-G-M!*

¡Qué contento está! Leo, el león de la M-G-M presenta sus efusivos agradecimientos a los numerosos empresarios y concurrentes al cinema que le han escrito diciéndole cuánto agradan sus producciones habladas en ESPAÑOL

**¡ACLAMADA POR LOS PUEBLOS DE ABOLENGO HISPANO** como la más importante compañía productora de **PELICULAS HABLADAS ENTERAMENTE EN ESPAÑOL!**

**HE AQUI CUATRO NUEVAS PRODUCCIONES HABLADAS TOTALMENTE EN ESPAÑOL**

Es sabido en todo el mundo que la M-G-M es la principal compañía productora de películas. ¡Y ahora se conquista nuevos y brillantes laureles! ¡Los países de habla hispana declaran al unísono que la M-G-M les ofrece las cintas más hermosas habladas en español!

**ERNESTO VILCHES**  
en  
**SU ULTIMA NOCHE** con  
Conchita Montenegro  
Juan de Landa  
María Alba




**LA MUJER X**  
con  
MARIA LADRON DE GUEVARA  
JOSE CRESPO  
Rafael Rivelles  
Juan Martínez Pla

*Del famoso drama de Alexandre Bisson. Diálogo español de Eduardo Ujarte y José López Rubio. Dirección de Carlos F. Borcosque.*




**VIRGINIA FABREGAS y JUAN de LANDA**  
en  
**LA FRUTA AMARGA**  
con Elvira Morla  
María Luz Callejo

*Adaptación de la Novela "Dark Star" de Lorna Moon. Dirigida por Arthur Gregor*




**ERNESTO VILCHES** en  
**CHERI-BIBI**  
con  
María Ladrón de Guevara  
María Tubau  
María Luz Callejo  
Tito Davison

*Adaptada de la Novela de Gaston Leroux. Dirigida por Carlos Borcosque*




**Producción METRO-GOLDWYN-MAYER**  
"Siempre en los mejores Cinemas" 



1



2



4

"Me dió un Hispano-Sulza y un nido de amor!"

PLAZA DE DOS ARTISTAS

Hablada Toda en Español

¡Su vida en Juego! ¡Encontraron a su amante millonario muerto en sus brazos! ¡Sensacional revelación de una vida amorosa de una corista! ¡Todas las emociones del famoso drama teatral transportado a la pantalla!

EL DRAMA que HIZO FUROR en BROADWAY!

de EL PROCESO MARY DUGAN

con MARIA LADRON DE GUEVARA JOSE CRESPO-RAMON PEREDA Rafael Rivelles—Elvira Moris—Juan de Landa Basada en la Ópera de Reynal Veiller

¡Le Mito para tener dinero con que aducir a su hermano!

METRO GOLDWIN-MAYER

en los mejores cinemas

3

← PÁG. 105

## Eduardo Ugarte José López Rubio

Reclamados por Neville, Eduardo Ugarte y José López Rubio llegaron a Hollywood en 1930, incorporándose a la sección hispana como dialoguistas y adaptadores. Escribieron *El proceso de Mary Dugan* (1930), de Marcel de Sano, *La mujer X* (1931), de Carlos F. Borcosque, proyecto abandonado por Neville, y *Su última noche* (1931), de Chester Franklin, que en lugar de ser una versión «dialogada en español» era el *remake* del clásico mudo *The Gay Deceiver* (1926), de John M. Stahl. Esta nueva modalidad, mucho más interesante en el plano creativo, tuvo sin embargo escasa incidencia. Únicamente la Fox pareció prestarle cierta atención con títulos como *Ladrón de amor* (1930), de David Howard, y *La ley del harén* (1931), de Lewis Seiler, *remakes* respectivos de *Love Gambler* (1922), de Joseph Franz, y *Fazil* (1928), de Howard Hawks, escritas por el director de departamento Moré de la Torre, autor también de la primera versión hispana del estudio, *Del mismo barro* (1930), de David Howard, y adaptador de John Ford (*El barbero de Napoleón*, 1930) y de Raoul Walsh (*Horizontes nuevos* y *Camino del infierno*, 1931). El propio López Rubio escribió los diálogos de otras dos más, *Dos más uno, dos* (1934), de John Reinhardt, y *Piernas de seda* (1935), de John Boland, *remakes* de *Don't Marry* (1928) de James Tinling, y de *Silk legs* (1927), de Arthur Rosson, respectivamente.

Mientras Ugarte abandonaba Hollywood, el paso a la Fox activó el trabajo de López Rubio, que entre 1931 y 1935 intervino en dieciséis películas, siete de ellas originales basadas en piezas teatrales de Martínez Sietra, y las dos últimas, *Te quiero con locura* (1935) y *Rosa de Francia* (1935), sobre obras de García Velloso, Marquina y Fernández Ardavín.



5



6

*Dos más uno, dos* (1934), dirigida por John Reinhardt y producida por la Fox, con guión de José Rubio: 1. En primer plano, Rosita Moreno y Andrés de Seguro; 2. Descanso en el rodaje. De izquierda a derecha, Andrés de Seguro, Valentín Parera, Rosita Moreno, José López Rubio, Berta Singermann y Miguel Zárraga; 5. Rosita Moreno y Carlos Montalbán. ■ *El proceso de Mary Dugan* (1930), dirigida por Marcel de Sano y producida por la Metro Goldwin Mayer, con guión de Eduardo Ugarte y José López Rubio; 3. Anuncio en la prensa de la época; 4. Escena de la película; 6. Rosita Díaz Gimeno y José López Rubio en el rodaje

PÁG. 115 →

**FUI CONTRATADO POR LA METRO EN UNIÓN DE**

*Eduardo Ugarte, con el que había estrenado dos comedias en Madrid, para escribir diálogos en español y dirigirlos. En la Metro hicimos las versiones de La fruta amarga, Madame X, Su última noche y El proceso de Mary Dugan. En ellas intervinieron, entre otros actores españoles, María Fernanda Ladrón de Guevara, Ernesto Vilches, Rafael Rivelles, José Crespo, Ramón Pereda, la mejicana Virginia Fábregas, Juan de Landa, Julio Peña. Hice los guiones de las películas de Catalina Bárcena, casi todas sobre comedias de Martínez Sierra: Mamá, Primavera en otoño, Una viuda romántica, Julieta compra un hijo, Señora casada necesita marido y Tú y ella; para Catalina Bárcena escribí el original de La ciudad de cartón y para Rosita Díaz el de Rosa de Francia.*

*También hice algunas versiones de obras americanas realizadas anteriormente en inglés, en las que intervinieron, además de los ya citados, Miguel Ligeró, Rosita Moreno, Conchita Montenegro, Gilbert Roland, Valentín Parera, Antonio Moreno, Juan Torena, Enrique de Rosas, Ana María Custodio, Carmen Larrabeiti...*

*Se destacaron algunos títulos como El presidio, El proceso de Mary Dugan, Madame X, Drácula, El último varón sobre la Tierra, Del mismo barro; fueron temas que interesaron, con excelentes actores. Pero en cuanto a la realización, se seguía, hasta que hubo un cambio de rumbo, al pie de la letra el original americano.*

*Si el autor de la versión tenía algún crédito se le permitían cambios, supresiones o innovaciones que pudieran ser más aconsejables para los países de habla española. Cuando pasé de la Metro a la Fox traté de imponer el criterio de que las películas americanas hicieran su carrera y la producción en español buscara sus temas propios, extraídos de su novela o de su teatro o escritos originalmente. De ese cambio salieron algunas películas bastante aceptables que no tenían la menor relación con la producción norteamericana: Angelina o el honor de un brigadier, La cruz y la espada, la*

*misma La ciudad de cartón. Sin embargo, otros casos fueron más censurables; la prisa y la improvisación con que se puso en marcha todo hizo que se echara mano de cualquier cosa que sonara a español. Se hacían pasar por escritores y*

*por actores los residentes españoles en Los Angeles y sus contornos. Naturalmente, también se aprovechó la presencia de actores profesionales de habla hispana incorporados al cine americano, como Ramón Novarro, Antonio Moreno, Gilbert Roland, Don Alvarado...*

*Los resultados, sobre todo los primeros, resultaron híbridos y confusos. Cada actor de los incorporados a aquel boom hablaba con el acento que podía. Se hicieron versiones de películas ya realizadas en inglés, rara vez las de primera categoría, porque el renombre de las grandes estrellas vendía bien las películas por el mundo, aunque fueran con subtítulos.*

[Declaraciones de JOSE LOPEZ RUBIO a A. A. A., en San Lorenzo del Escorial, julio 1978.]



de Rosa de Francia (1935), dirigida por Gordon Wiles, con guión de José López Rubio, basada en una obra de teatro de Eduardo Marquina y L. Fernández Ardavín; 7. De izquierda a derecha, Frank Davis, Tom Kilpatrick, Paulino Uzcudun, Juan de Landa, José López Rubio, John de Palma, Juan Martínez Pla, M.<sup>a</sup> Fernanda Ladrón de Guevara y Rafael Rivelles; 8. Rodaje de El rey de los gitanos (1933), dirigida por Frank Strayer, con guión de José López Rubio. En la bañera, Rosita Moreno. 9. Juan Torena y María Alba en Camino del infierno (1931), dirigida por Richard Harlam y producida por la Fox, con guión de More de la Torre.

# ¡Por fin..., la noche!

Al plantearse el problema babélico en el campo de la cinematografía sonora y proclamarse la apremiante necesidad de películas habladas en español, se produjo en el medio cinematográfico americano una curiosísima confusión. Se hablaba incesantemente de *Spanish talkies*, o películas hispanas, pero a ciencia cierta nadie llegaba a descubrir cuál era el verdadero alcance de dichas palabras. Esto ocasionó, por un lado, serios entorpecimientos en los planes de importantes empresas productoras, mientras que, por otro lado, era semilla de graves errores y origen de no pocos perjuicios. A los tres meses de circulación de la mencionada idea, se seguía hablando continuamente de *Spanish talkies*, sin que nadie hubiese llegado aún a descubrir si lo que debía ser *Spanish* era únicamente el habla o, a la vez, el tema de lo hablado.

La Paramount fue una de las primeras empresas en discernir claramente sobre el asunto. De hecho, se lanzó a la producción de películas habladas en español sin antes tener bien meditado su plan y sin saber taxativamente a lo que iba. Sus razonamientos eran simple y pura lógica. *Spanish talkies*: películas habladas en español. En español sólo en lo que al habla se refería.

En cuanto a las películas de tema hispano —seguía razonando la Paramount—, no era, ciertamente, lo que se quería indicar con la equívoca frase de *Spanish talkies*. Hasta entonces el éxito mundial de la cinematografía americana se había basado en la calidad y la naturaleza del producto y, por tanto (por lo menos al principio), ningún cambio debía efectuarse en la esencia de éste. El único cambio consistiría en sustituir los antiguos títulos escritos por diálogos hablados en español. Se seguía mandando a los países de habla hispana el mismo producto que en los tiempos de la cinematografía muda, sólo mejorándolo con las ventajas del maravilloso invento del sonido. De aquí el plan definido de la Paramount de producir películas dialogadas en español.

Pero si con esta acertada resolución las casas productoras americanas se desentendieron de una serie de graves problemas (los que hubiesen surgido al querer producir películas de temas hispanos en Hollywood), plantearon una serie de dificultades técnicas y artísticas para los encargados de llevar a la práctica el mencionado plan.

Las mayores dificultades, sin embargo, eran reservadas para el que se encargara de la parte literaria de dichas versiones, esto es, de adaptar las obras y escribir los diálogos. Como adaptador de las películas hispanas que hasta la fecha la Paramount lleva producidas en sus talleres de Hollywood, he tenido que enfrentarme con todas esas dificultades, las cuales he podido resolver, si no por completo en parte, a fuerza de atención y estudio y de no pocos experimentos.

El adaptar al español una película dialogada en inglés es algo completamente distinto de hacer una traducción o la adaptación de una obra literaria. En mis pasadas

experiencias de traductor de Oscar Wilde, de Joseph Conrad y de otros novelistas o autores de habla inglesa, mi mayor prurito y principal cuidado era el de conservar, en torno de cada frase traducida, las distintas sutilidades de musicalidad, colorido o sabor, que la mayoría de las veces —especialmente al tratarse de estilistas o artistas del lenguaje— constituyen el encanto de una obra literaria. Mi mayor empeño era rendir, con el contenido material de la obra, no solamente el espíritu intrínseco de la misma, sino también sus matices literarios, su belleza de estilo, e, incluso, giros sintácticos y modulaciones prosódicas, características a veces del idioma, a veces del autor. En ciertos casos llegaba incluso al arriesgado empleo de palabras de origen extranjero, con el fin de comunicar al lector, no sólo la parte del ambiente en que se movían los personajes, sino también algo de casticismo y del color local de la obra. Me empeñaba en que el lector tuviera verdadera impresión de que en realidad leía al autor del libro. Y mi mayor cuidado era que, ni en lo más mínimo, se me pudiese aplicar la tan certera como temible frase de «traductor, traidor».

En la adaptación de películas habladas en inglés, en cambio, lo primero que hay que olvidar es esa temible sentencia que obsesiona a los traductores. Cuanto más «traidor», o menos servil, sea el adaptador de la obra, más resultado obtendrá en bien de la película. De aquí que, para la buena adaptación de las versiones cinematográficas, se requieran tantas cualidades de experto traductor como de creador o escritor original; mayormente, cuando se trata de un género literario dramático particularísimo en el cual las dificultades no son únicamente lingüísticas, sino de otros muy diversos órdenes.

La técnica dramática de las películas audibles es algo sin precedentes. No es el diálogo del teatro, ni el empleado ocasionalmente en la novela, ni el usado en la vida real. Es un diálogo que responde a una fórmula convencional, cada vez más sintética, cuyo cometido es exclusivamente el de colaborar con la cámara en la difícil misión de conseguir un perfecto relato dramático por medio de la fotografía.

Para la promoción de esa técnica —inventada por los yanquis y en proceso de perfección en las películas de habla inglesa—, el idioma español presenta los inconvenientes de su propia exuberancia. Nada tan difícil, escribiendo en español, como llegar a una expresión sintética que resulte a la vez rica y sonora. No es sólo cuestión de la redondez y sinuosidad de los giros que el idioma español exige, sino ya de la riqueza silábica de su vocabulario. Donde el inglés, en ciertas situaciones dramáticas, sale airoso con una sola palabra, generalmente de una sola sílaba, el español exige, por lo menos, tres, y de varias sílabas cada una. Recuerdo precisamente una situación de esta índole en un *talkie* americano estrenado en estos últimos días. Era un *talkie* de los modernos, donde el tratamiento de la obra no era un mero reflejo del teatro, sino que el diálogo venía exclusivamente a poner de



relieve la labor de la cámara. Toda la emoción de la escena era comunicada por la acción y por los valores fotográficos. En el momento culminante, una sola palabra del protagonista producía el desenlace dramático de la escena. Era la palabra *night* (noche), de una sola sílaba. En español, la única traducción lógica que hubiese correspondido al momento era: «¡por fin, la noche!» Tenemos, pues, que en lugar de una sílaba nos vemos obligados a emplear cinco, y esto sin que la frase resulte un ejemplo de redondez sintáctica o una maravilla retórica. Un traductor inexperto quizá hubiese traducido: «¡noche!», pero huelga decir que hubiese caído de pleno en el terreno de lo abstracto o de lo que en tales circunstancias hubiese sido peor, en la pobreza de la expresión. El español no es, por lo regular, uno de los idiomas que puedan permitirse el lujo de ser abstractos y, por consiguiente, donde *night!* en la versión inglesa era una expresión-símbolo, «¡noche!» en español y en la consabida escena hubiese sido una palabra exenta de intención y sin significación alguna. En semejantes casos, pues, el adaptador deberá ordenar la ilación de la escena de manera que al llegar a dicho punto de la acción, la palabra clave sea igualmente breve, capaz de contener la emoción y el poder expresivo de un concepto de cinco sílabas.

Otro de los inconvenientes es la lentitud de *tempo*, o compás del idioma español, en comparación con el inglés. Un elemento esencial en la cinematografía americana es el compás acelerado de la acción y, por consiguiente, del diálogo que la secunda. En cada escena hay un cierto número de puntos del argumento y una cierta cantidad de «exposición» que, sucintamente o a frases llenas, tiene irremediablemente que cubrirse. Debido a la lentitud del *tempo* —mayores pausas, transiciones más lentas, vocales y consonantes de más duración—, la misma exposición de puntos toma en español (incluso cuando se ha procurado ser sintético en el diálogo) mucho más tiempo que en inglés. Y esto es de suma importancia en las versiones, pues teniendo que ser la acción una perfecta esterotipia de la película americana, todo lo que signifique mayor lentitud laborará en perjuicio de la versión. Tengo precisamente a mano unos datos que nos servirán para comprobar hasta qué punto la lentitud del compás de un idioma influye en el metraje de un film. Una misma película producida por la Paramount en español, en francés y en inglés, acusa una gran diferencia de metraje en las tres versiones, especialmente entre la española (idioma que debemos calificar de *tempo* lento) y las otras dos, idiomas de compás más acelerado. Mientras las versiones francesa e inglesa presentan la misma acción y el mismo diálogo respectivamente, con 6.179 y 6.397 pies de film, la versión española requiere 7.248 —nada menos que la diferencia de un rollo entero, alrededor de 1.000 pies, o traducido en tiempo, casi quince minutos más de duración en la exhibición de la película.

Otra de las dificultades es la de poder incorporar al film parlante hispano un lenguaje equiparable al extrema-

damente dialectal usado en películas americanas. El inglés hablado hoy en día en Estados Unidos (incluso recurriendo a las altas esferas) cuando no cae francamente en la categoría de *slang* o *argot*, es de un popularismo asombroso. Es tan antiacadémico, tan antigramatical y tan tendente a la pintoresca abreviación de las voces populares, que el español corrientemente hablado en la vida ordinaria y actual de los pueblos hispanos, ocupa a su lado una posición casi comparable al inglés de Shakespeare.

No pretendemos negar que existen también en nuestros países *argots* o lenguajes dialectales, tan pintorescos y expresivos como el yanqui. Pero, precisamente por su gran variedad y por el hecho de ser demasiado locales, no pueden usarse (salvo muy discretamente) en las películas habladas en español, a menos que uno quiera correr el riesgo de ser expresivo y pintoresco en Madrid o en Sevilla, y no ser comprendido en absoluto en Manila o en Buenos Aires.

Lo único que cabe, entonces, es emplear un español correcto, que podríamos llamar *standard*, que pueda ser perfectamente comprendido en los 23 países de habla hispana. Sin embargo, con esta solución, uno corre también el riesgo de convertir las películas hispanas en sendos discursos académicos o en algo híbrido como una colección de diálogos incoloros, gramaticalmente perfectos, pero llenos de lugares comunes, frases insípidas y mera vaciedad.

Por tanto, el arte del buen adaptador debe consistir en especular con el material que le brinda el español *standard* y, huyendo de todo españolismo, mejicanismo, cubanismo o cualquier otro ismo idiomático o dialectal, confeccionar sus diálogos de manera que resulten a la vez artísticos, dramáticos, expresivos y reales. Que no resulten académicos. Que no sean teatrales. Que no se reduzcan a palabrería común. Tienen que adaptarse a la nueva técnica dramática para películas habladas, y ya hemos visto que dicha técnica no consiste en hacer literatura o teatro, como tampoco en copiar burda y simplemente las conversaciones de la calle, ya sean de personajes aristocráticos, ya de la misma plebe.

Nada diremos, para no cansar ya más al lector, tocante a las dificultades con que tropiezan los adaptadores para encontrar expresiones y chistes hispanos que, debido precisamente al casticismo y al subido color del idioma español, no traicionen la psicología y el modo de ser y actuar de los personajes, muy raras veces latinos, de las películas americanas. En este terreno, sería muy difícil generalizar y, por tanto, lo único recomendable en este sentido (como en general en todo lo que se refiera a este género de adaptaciones) es el sensato punto medio, ese punto medio que no sólo evitará todos los riesgos y peligros, sino que imprimirá en las obras un sello de buen gusto, de sobriedad y de discreción.

## VILCHES ERA UN CASCARRABIAS, UN

tipo muy terco, rebelde. Cuando hacíamos alguna película con él, durante la lectura del script hacía gestos de desacuerdo a cada momento. Siempre estaba con que en todas las escenas habían treinta chistes más. Yo le decía: «Mire, Vilches, aquí no es como en el teatro español, que es a base de morcillas; aquí no cabe la morcilla, porque usted está en el cine, y si cuenta un chiste e, inmediatamente, cuenta otros diez, ninguno se oye porque la gente está todavía riéndose del primero; y usted no puede pararse, como hace en la escena, que espera a que la gente haya acabado de reírse para empezar otra vez...» Finalmente, lo comprendió. Algunos de sus chistes los utilizamos —era un hombre muy ocurrente—, pero no muchos; el tipo de chiste que él hacía era muy diferente al que utilizaba el humor inglés...

En Wu-li-chang, como tenía que hablar en camelo, le dimos carta blanca para meter toda la morcilla que quisiera; hablaba en un chino fabricado por él, de camelo. Durante uno de los ensayos fue muy divertido: yo había hecho una muerte de Wu-li-chang dramática, un poco escalofriante pero normal; entonces Vilches dice: «No, no, este señor tiene que morir como un gato.» «Bueno —le dije—, usted es un gran actor... enseñenos, a ver...» Empieza la escena y se tiende en el suelo: clamó, gritó, chilló, se retorció exactamente como un gato, una cosa tan horripilante y tan cómica que el operador y todos los que estábamos allí nos moríamos de risa.

Era un gran actor, pero de camelo; para él, la obra no existía; era él quien existía y, claro, al público español sí se lo llevaba con facilidad, pero en el cine no era lo mismo; creyó poder hacer lo mismo, pero no podía ser, y sus obras se iban por los suelos.

[Declaraciones de J. CARNER RIBALTA a A. A. A. en Simmy Valley (California), 1979.]



1. Ernesto Vilches en *Wu-li-chang* (1930), dirigida por Nick Grinde y producida por la Metro, con guión de Salvador de Alberich. ■ *Drácula* (1931), dirigida por George Malford y producida por la Universal, con guión de Fernández-Cué: 2 y 3. Lupita Tovar y Carlos Villarias. ■ 4. Enrique Jardiel Poncela, Gregorio Martínez Sierra y José López Rubio paseando por las calles de Hollywood, 1931.

## Guerra de acentos

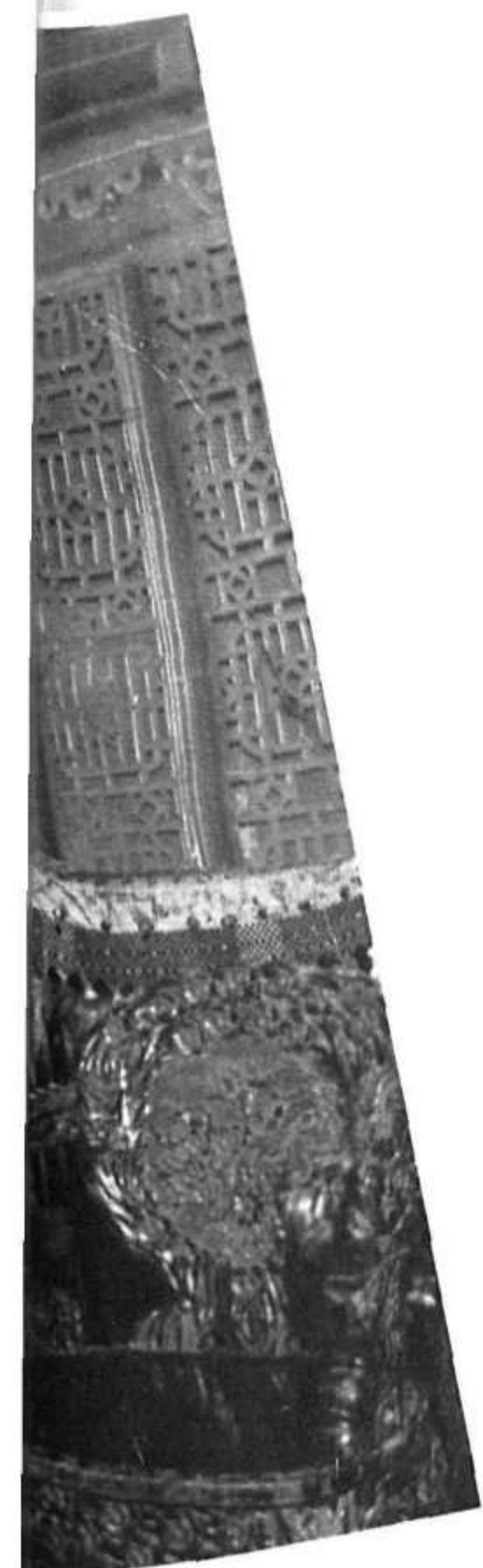
Aparte de la Metro y la Fox, otros estudios importantes cultivaron la moda de las versiones para el extranjero. La Paramount, por ejemplo, llegó a rodar en catorce lenguas en sus estudios de Hollywood, Nueva York, Londres (Elstree) y París (Joinville). Sin embargo su actividad en California fue escasa en cuanto a versiones hispanas se refiere, siendo durante 1930 y 1931 director de diálogos y adaptador principal el poeta catalán Josep Carner Ribalta, autor de la primera producción del estudio, *El cuerpo del delito* (1930), de William McGann, de comedias como *Amor audaz* (1930), de Louis Gasnier, protagonizada por Adolphe Menjou hablando en español, y *Cascarrabias* (1930), de Cyril Gardner, versión de *Grumphy* de George Cukor, o de farsas musicales como *El príncipe gondolero* (1931), de Eduardo Verturini.

El corresponsal en Hollywood del diario *El Sol*, Baltasar Fernández Cué, fue otro destacado escritor español que llegó a ser supervisor del departamento de español de la Universal, aunque comenzó escribiendo diálogos para otras productoras: *El hombre malo* (1930), de William McGann, para la First National, y *Los que danzan* (1931), de Christy Cabanne, para la Warner. Al igual que otros catalanes, como los ya mencionados Alberich, Carner y Moré de la Torre, o Juan Agell, que dirigió la sección hispana de la Columbia, Fernández Cué jugó un papel decisivo en este tipo de producciones, interviniendo personalmente en la ejecución material de *La voluntad del muerto* (1930) y *Drácula* (1931), versiones de sendos clásicos del cine de terror dirigidas por George Melford, también director del resto de adaptaciones suyas, como *Oriente y Occidente* (1930) o *Don Juan diplomático* (1931).

Esta ambiciosa operación comercial por parte de Hollywood estaba, sin embargo, condenada al fracaso por el escaso interés real que se tomaban los productores. Considerando el atraso y subdesarrollo de los mercados hispanoparlantes, los medios puestos para la realización de estas versiones fueron exiguos y de ínfima calidad. Lo que, unido al general desconocimiento en materia cinematográfica de cuantos se desplazaron a los estudios californianos, y la inaceptable incongruencia que suponía la sustitución de estrellas con carisma por actores casi desconocidos, cuyo único mérito era —y no siempre— el dominio del idioma español, motivó la escasa valía de estas películas, calificadas por el historiador García Escudero de «teatro enlatado».

Si los esfuerzos fueron, por lo general, baldíos debido a la inadecuación de estos filmes a las verdaderas exigencias de los espectadores a los que iban destinados, otra circunstancia imprevista contribuyó eficazmente a su deficiencia, arrastrando consigo la pérdida de interés por parte del público. Fue la llamada «batalla de la Z». Alimentada por egoísmos personales y pueriles rivalidades nacionales, una desabrida polémica se entabló entre españoles y el resto de hispanoamericanos —sobre todo mejicanos, chilenos, argentinos y cubanos— acerca de cuál era el idioma que convenía adoptar para estas versiones: si el castellano o el español de América. Esta guerra de acentos, iniciada por los mejicanos que eran mayoría en Hollywood, causó un notable desconcierto entre los productores y técnicos americanos que no sabían a qué carta quedarse y contemplaban con estupor las agrias discusiones que se producían en los estudios, los unos velando por la pureza del idioma y los otros defendiendo sus modismos y singularidades fonéticas.

El absurdo enfrentamiento, que ocultaba el verdadero problema de la inadecuada elección de los temas y su subordinación a los gustos americanos (en lugar de adaptarlos, los traducían casi literalmente sin mudar un ápice las psicologías o esquemas de actuación de los personajes), terminó con la victoria pírrica de la tesis purista cuando Neville convenció a Irving Thalberg, «cerebro» de la Metro, para contratar al dramaturgo de prestigio Gergorio Martínez Sierra para que dirimiera aquella controversia.



2



3



4



1. Cartel de *La viuda romántica* (1933), dirigida por Louis King y producida por la Fox, con guión de Gregorio Martínez Sierra y José López Rubio. ■ *Señora casada necesita marido* (1934), dirigida por James Tinling y producida por la Fox, con guión de José López Rubio y supervisión de Gregorio Martínez Sierra: 2. Antonio Moreno, Catalina Bárcena y José Crespo en una escena: 3. De izquierda a derecha, Antonio Moreno, Gregorio Martínez Sierra, Catalina Bárcena, Carlos Borcosque, José Crespo y José López Rubio. ■ 4 y 8. Anuncios en la prensa de la época. ■ 5. Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra. ■ *Julieta compra un hijo* (1935), dirigida por Louis King y producida por la Fox, con guión de José López Rubio a partir de una obra de G. Martínez Sierra y H. Maura: 6. Luana Alcañiz y Gilbert Roland en una escena: 7. De pie, a la izquierda, Luana Alcañiz y Catalina Bárcena: 9. De izquierda a derecha, Louis King, Catalina Bárcena, Gregorio Martínez Sierra, Elena Torres, José López Rubio y Gilbert Roland.





5

## Gregorio Martínez Sierra

Acompañado por su primera actriz Catalina Bárcena, el comediógrafo madrileño llegó a Hollywood en 1931, en un momento en que sus obras más populares recorrían los escenarios de Europa y América y su célebre *Canción de cuna* (la pieza española más representada en los años veinte) llegó a permanecer tres años en las carteleras de Broadway. Desde los primeros momentos su prestigio y su talento le convirtieron en el pontífice máximo del cine hispano de Hollywood, que no sólo logró la pacificación en el tenso dilema de los acentos, sino que contribuyó positivamente a la superación de su crisis revitalizándolo con temas propios (generalmente adaptaciones de sus comedias) y dando origen, por vez primera, a películas pensadas enteramente en español.

Su primer encargo fue la dirección (atribuida erróneamente a Benito Perojo) de *Mamá* (1931), adaptación de su propia obra teatral, escrita por López Rubio y protagonizada por Catalina Bárcena y Rafael Rivelles. El éxito de esta película supuso un respiro para el mortecino cine hispano.

En marzo de 1932 los efectos de la gran crisis se cernieron sobre los estudios de Hollywood, hasta entonces invulnerables a la depresión económica. El descenso vertiginoso de las recaudaciones en taquilla y la aparición de un nuevo sistema de dobleje paralizaron prácticamente la producción de versiones extranjeras. Los magnates del cine americano comprendieron que el doblaje generalizado resolvía plenamente el problema de comprensión de sus películas sin necesidad de recurrir a versiones «traducidas».

Todos los estudios procedieron rápidamente a suprimir sus departamentos extranjeros, a excepción de la Fox que había invertido grandes sumas en la contratación de populares intérpretes y escritores de calidad para su sección hispánica, y decidió mantenerla en activo con un ligero cambio en su concepción. A partir de entonces y gracias a la influencia de Martínez Sierra, convertido en supervisor del departamento, se impuso el criterio de que las películas americanas hicieran su carrera y las hispánicas buscasen sus propios temas, extraídos de la novela o del teatro o escritos originalmente para la pantalla.

De este sustancial cambio salieron algunas películas aceptables que nada tenían que ver con la producción norteamericana y estaban realizadas con más medios y mucha mayor fe en sus posibilidades. El tándem Martínez Sierra/López Rubio

PARA LA TEMPORADA  
1934 - 1935

FILM, S. A. E.

8 PRODUCCIONES DIRECTAS EN ESPAÑOL.

25 PRODUCCIONES HABLADAS EN ESPAÑOL, POR DOBLES.

18 PRODUCCIONES INGLÉSAZ CON TÍTULOS SUPERPUESTOS.

7 PRODUCCIONES INGLÉSAZ CON TÍTULOS SUPERPUESTOS.

NOTICARIOS, DIBUJOS, ALFOMBRAS MÁGICAS, AVENTURAS DE UN CAMERAMAN

¡ven más detalles en nuestro catálogo de la presente temporada.



6



7



9

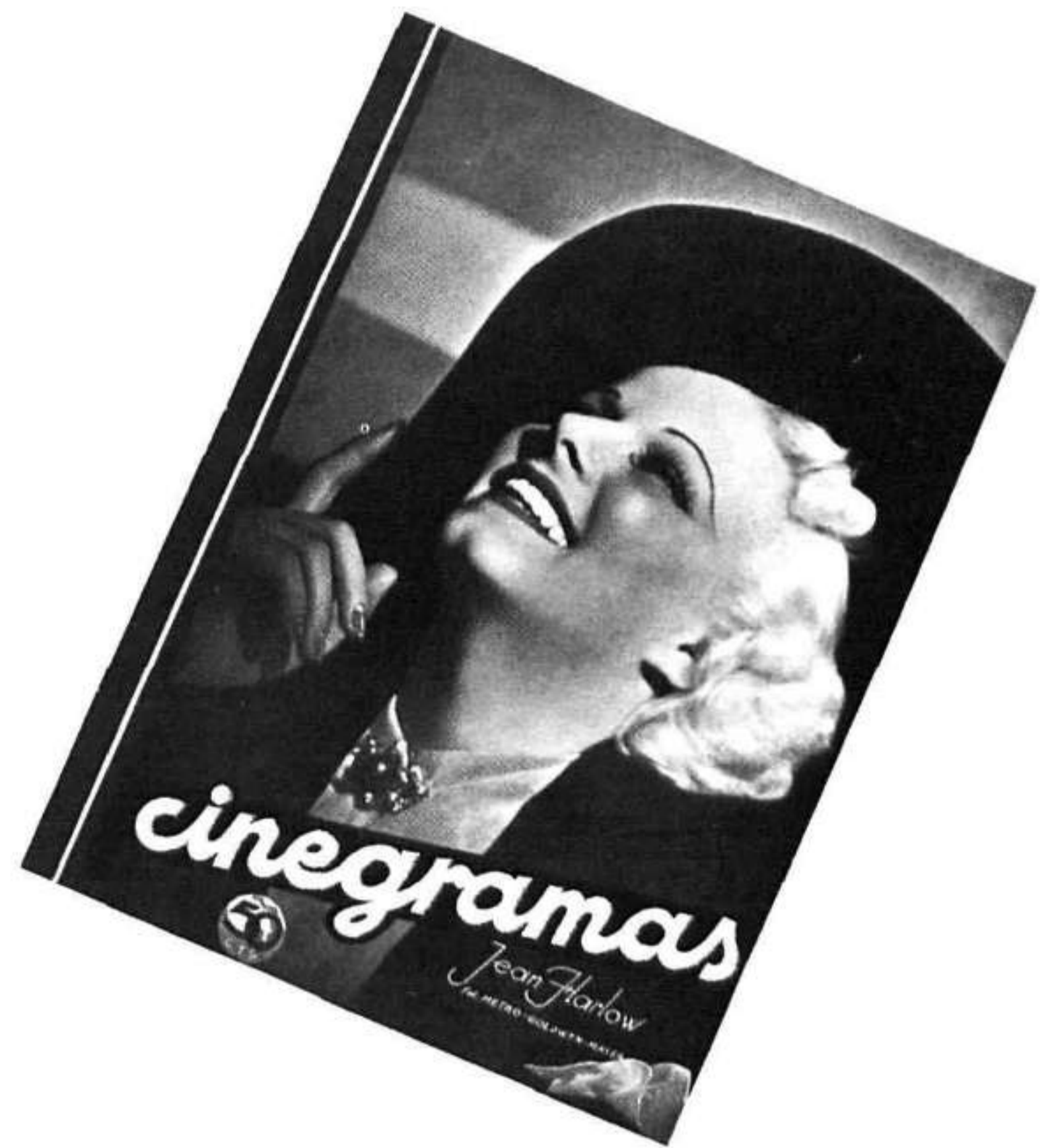
—el primero como autor dramático y/o supervisor y el segundo como adaptador— fue el responsable de las películas más celebradas de esta nueva fase: *Primavera en otoño* (1932), de Eugene J. Forde, *Una viuda romántica* (1933), de Louis King, según la comedia *El sueño de una noche de agosto*. *Yo, tu y ella* (1933), de John Reinhardt, *Señora casada necesita marido* (1934), de James Tinling, y *Julieta compra un hijo* (1935), de Louis King. Todas ellas protagonizadas por la insigne actriz cubana inseparable del dramaturgo español, emparejada a los dos galanes hispanos más célebres: Antonio Moreno y Luis Alonso (luego popular en Hollywood como Gilbert Roland).

Mención aparte merece *La ciudad de cartón* (1933), de Louis King, escrita directa y expresamente para el cine por el dramaturgo. En ella Catalina Bárcena interpreta a una amnésica, víctima de un accidente ferroviario, cuyas peripecias al llegar a Hollywood y ser confundida con una famosa estrella europea que muere sin identificar en el mismo siniestro, dan pie a una divertida sátira de la capital del cine.

Otro español que se benefició de esa reactivación de la producción hispana de la Fox fue el periodista y autor dramático Miguel de Zárraga, corresponsal del diario «ABC» de Madrid. Además de sus puntuales reportajes (escritos y radiofónicos) sobre la actualidad española de Hollywood y sus críticas de estrenos en la revista *Cine-Mundial*. Zárraga había participado desde el principio como guionista en versiones «dialogadas en español», como *Hollywood ciudad de ensueño* (1931), de José Bohl, o *Cheri Bibi* (1931), de Carlos F. Borcosque. En 1932 se pasó, como tantos otros, de la Metro a la Fox y supo arrimarse al exitoso filón de los filmes «originales en español», en su caso basculando alrededor de la estrella mejicana José Mojica, cantante de ópera convertido en ídolo de los públicos hispanos de los años treinta. Para él escribió el guión original de la que sería su más popular película *La cruz y la espada* (1933), de Frank Strayer, brindándole el papel de su vida al encarnar la mítica figura de fray Junípero Serra en un audaz episodio de las misiones españolas en la California del siglo XVIII, que sin duda influyó en su espectacular retirada pocos años después para ingresar en un convento franciscano.

En cuanto a Zárraga, repitió con bastante menos éxito su asociación con Mojica en *Las fronteras del amor* (1934), de Frank Strayer, y fue rebajado a traducir una de las últimas versiones «dialogadas en español» titulada *Nada más que una mujer* (1934), de Harry Lachman, cuyos diálogos fueron escritos por Jardiel Poncela.





**TALKIES EN ESPAÑOL  
¡VALEN LA PENA DE  
VERSE!**

Duster Kanton en  
"ESTRELLADOS" y  
"DE FRENTE, MARCHEN"  
Ramon Novarro en  
"SEVILLA DE MIS AMORES"  
Ernesto Vilches en  
"WU LI CHANG"  
"OLIMPIA"  
"MONSIEUR LE FOX"  
"MADAME X"  
"EL PRESIDENTE"  
"EL PROCESO DE MARY DUGAN"  
"LA DIVORCIADA"  
"TRADER HORN"  
"LA MUCHACHA DIJO NO"  
"LAS NOVIAS RUBOROSAS"  
COMEDIAS de Lancel B. Hardy,  
Charley Chase, "La Penitencia"

**ELLA:** ¡Por cierto que los "talkies" en español de la Metro-Goldwyn-Mayer son los mejores de todos!

**EL:** No es de admirar. Son hechos por gente nuestra, de alma hispana, figuras destacadas de la escena española



APARECEN EN PELICULAS HABLADAS DE LA METRO-GOLDWYN-MAYER



ALGUNOS DE LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DE FILMS DE LA METRO-GOLDWYN-MAYER  
"Siempre en los mejores cinemas"

## A mi regreso a Hollywood

principió la filmación de *El Rey de los Gitanos*. Después me dieron sólo un pequeño adelanto sobre futuros porcentajes, y con gusto inicié la historia de mi mejor película: *La Cruz y la Espada*. El escritor español Miguel de Zárrega había venido a visitarme. Le interesó mi casa por su ambiente religioso. Al entrar en mi recámara sus ojos descubrieron un libro: *San Francisco de Asís*, de Emilia Pardo Bazán. Lo tomó en sus manos y dijo:

—Mojica, franciscano.

Yo, por responder algo, contesté:

—San Francisco es mi mayor debilidad.

A lo que respondió:

—Querrá usted decir su mayor fuerza.

En una pequeña librería había cuatro o cinco biografías más del *Poverello* de la Umbría, dos de Fray Junípero Serra y otros libros de historia franciscana.

Entonces me sugirió Zárrega que hiciese una película en la que fuese yo un franciscano.

—¡Qué diera yo por hacerla! —respondí—; pero los judíos de Hollywood nunca la aprobarían. Ellos quieren dar a los públicos un *Mojica* galán y enamorado. Ya ve usted el éxito de *El Rey de los Gitanos*...

—No tema la opinión de esos productores —concluyó—. En pocos días le traeré el esquema de un argumento franciscano en el ambiente de las misiones de California, y usted verá que la aceptan.

Cuatro días después volvió Zárrega con el esquema prometido. Fuimos a ver a los coproductores hebreos y les pareció ridículo. ¿Yo, Mojica, vestido de fraile, interpretando un personaje que no es el galán, sino el actor maduro de la historia? ¡Qué aberración!

La negativa no me desanimó, y es don Gregorio Martínez Sierra, que trabaja para la *Fox*, quien define el asunto. Según él para el público de habla española cualquier película de ambiente religioso es no sólo aceptable, sino de éxito seguro. Si Mojica interviene en una película de ambiente franciscano, esa película hará mucho dinero. No se equivocó el culto autor español. *La Cruz y la Espada* me conquistó la simpatía de muchas gentes que no me admiraban como actor de cine.

Fray JOSE FRANCISCO DE GUADALUPE MOJICA

[Fragmento de *Yo Pecador...*, México, Editorial Jus, 1956.]

1. Cartel de los Estudios Cinema Española, S. A.; 2, 3 y 5. Cubiertas de revistas cinematográficas de la época; 4. José Mójica y Juan Torená en *La cruz y la espada* (1933), dirigida por Frank Strager y producida por la Fox, con guión de Miguel de Zárrega; 6. Anuncio en la prensa de la época.

Hollywood?

—Nada, una cosa vulgar, sin traza novelesca alguna. En cuatro palabras: López Rubio se encontraba en Hollywood trabajando en las versiones españolas de la Fox; pesaba sobre él un trabajo excesivo y, al ser necesario allí otro escritor, me indicó a mí.

Yo vi en perspectiva unos meses de alegres vacaciones, la oportunidad de conocer América, ganándome de paso unos miles de dólares, y tomé el barco. Es decir: primero el tren, luego el barco y casi al final el tren otra vez.

Fui contratado por seis meses. Primeramente haciendo la adaptación de doblajes, y luego escribiendo el diálogo de una película de Mojica titulada La melodía prohibida. Era un argumento horriblemente malo. Por cierto, cuando rodábamos este film ocurrieron aquellos terribles terremotos del año 32. En los pueblos cercanos a Hollywood se hundieron muchas casas; hubo unos centenares de muertos y, de haberse desviado un poquito el movimiento, Cinelandia hubiera quedado convertida en un montón de ruinas. Diez días sintiendo temblar la tierra: calcule el numerito... Y por si esto fuera poco, a continuación una gran alarma financiera que mantuvo cerrados los bancos cerca de dos semanas. Como el americano es un hombre que no lleva en el bolsillo más que diez centavos para gasolina, y siempre que compra paga con cheques, todo el mundo en Hollywood se quedó sin dinero. El único que tenía era yo, por refractario al sistema bancario; pero bien guardadito en mi casa. Durante todo este espacio de tiempo llegamos a vivir en un mundo ideal, donde la moneda estaba abolida. En el restaurante, en el café o en la tienda, se pagaba con sólo firmar la factura e indicar el domicilio. Hasta los cines tenían en la entrada largas listas para registrar el nombre de los espectadores antes de permitirles la entrada.

Ya cumplido mi contrato, no quise quedarme, a pesar de los ofrecimientos que me hicieron. «Con los terremotos y demás atracciones —les dije— aquí no está seguro ni el suelo». Y embarqué para España.

En 1935 me ofrecieron un contrato por un año, con opción a otro de prórroga, asignándome doble sueldo

del disfrutado anteriormente. Y acepté. Fui junto con mis buenos y admirados amigos Catalina Bárcena y Gregorio Martínez Sierra.

—¿Su primer trabajo en esta nueva etapa?

—El diálogo en una película con Berta Singerman, que resultó un desastre. Era la adaptación española de un film inglés que fracasó en su estreno y, lógica yanqui, se hizo en nuestro idioma. Yo di mi opinión desfavorable para el argumento, pero, a regañadientes, escribí el diálogo, y tantos cortes, añadidos y rectificaciones se hicieron durante el rodaje, que me negué a



otorgarle mi autorización. Luego hice la adaptación de un film de Raúl Roulien, Asegure a su mujer, que creo ha quedado bastante gracioso, y a continuación Angelina.

Cuando Rosita Díaz fue contratada para Hollywood por la Fox, aún no estaba elegido el argumento que había de interpretar. Me preguntaron si yo tenía alguna cosa apropiada para ella, y contesté que no; jamás pensé en las posibilidades cinematográficas de esa comedia. Pero mister Mur, uno de los directivos del estudio, que habla y lee español con bastante corrección, cogió entre el sinfín de publicaciones internacionales que se reciben en el departamento correspondiente un número de La Farsa, en el que se publicaba Angelina, y después de leerla, me anunció que sería el primer film de Rosita.

A mí me sorprendió agradablemente la noticia; consultaron con Martínez Sierra, que dio su opinión favorable, y mister Stone, el director de producción, me llamó a su despacho. Con una confianza que nunca agradeceré bastante, me dio plena libertad de acción: «usted hace la adaptación, elige los intérpretes, los decorados, los muebles,

y lleva por entero la dirección artística. La parte técnica la llevará Louis King». Modestia aparte, creo que este film es, de entre la producción española, lo mejor que se ha hecho en Hollywood.

—¿Cómo está la producción española en Hollywood después de aquel aluvión de películas que nos llegaron, a cual peor?

—En un momento de conquista. Ahora se produce, no con intensidad, pero sí con más capacidad por parte de todos, y con mejor resultado, gracias a la confianza que paulatinamente han ido depositando en nosotros. En pleno furor de las versiones españolas, cuando ellos no deseaban sino producir, viendo probable la pérdida de sus mercados, llegaron elementos de muy dudosa responsabilidad artística que sorprendieron su indudable buena fe. Y, claro es, ante los resultados desastrosos, se pusieron en guardia contra los que fuimos después. La labor principal de los que allí estamos ha sido la de destruir prejuicios, la de convencer a aquellos señores de que no éramos los indocumentados que antes desfilaron por los estudios, sin más aspiración que cobrar los sábados en caja.

A pesar de todo, aún no se entregan por completo, recordando chascos anteriores. Ya ve usted: Martínez Sierra, autor prestigioso en América, aún no ha podido realizar en Hollywood los planes artísticos que llevaba preparados.

—¿Qué impresión tiene de Hollywood?

—Hollywood es encantador. Es como si dijéramos el Santander o el San Sebastián de los Estados Unidos, en perpetuo verano. Dicen que si es trágico, que si en él anida la miseria más espantosa y muchas cosas terribles; pero la realidad es que cada uno lo ve bajo el aspecto en que lo vive. Desde luego, y con todo el respeto hacia aquel ayuntamiento, confieso que no encuentro justificada la fama mundial de que goza. Es una ciudad de una infantilidad exagerada. Una cosa graciosa: el único monumento que existe en sus calles no está levantado para honrar a ningún genio; es el anuncio de una farmacia.

[Declaraciones de ENRIQUE JARDIEL PONCELA a F. H. G.: Cinegramas, abril, 1935.





## Enrique Jardiel Poncela

El popular escritor madrileño Enrique Jardiel Poncela había llegado a Hollywood en 1932 reclamado por su amigo Martínez Sierra, fiel a su política de reemplazar los improvisados traductores de diálogos por autores prestigiosos. Su primer cometido fue escribir un guión original de comedia musical para José Mojica en la misma línea de *Mi último amor* (1932), de Lewis Seiler, o *El rey de los gitanos* (1933), de Frank Strayer, escritas ambas por López Rubio. Su título fue *La melodía prohibida* (1933), de Frank Strayer, y apenas añadió algo nuevo a la típica estructura de las películas del astro mejicano salpicadas de canciones en las que Jardiel colaboró también como letrista. Luego siguió su intervención (no acreditada) como dialoguista en la mencionada *Nada más que una mujer*, y su adaptación de una obra del argentino Julio Escobar en *Asegure a su mujer* (1935), de Lewis Seiler, con un triángulo de intérpretes principales formado por Conchita Montenegro, Antonio Moreno y Carlos Villarias, que había doblado a Bela Lugosi en la versión hispana de *Drácula*.

Su último y más celebrado trabajo en Hollywood fue la adaptación para el cine de su célebre comedia *Angelina o el honor de un brigadier*, que al principio encontró resistencia entre los productores por la novedad de sus diálogos en verso, pero finalmente fue dirigida en 1935 por Louis King. Después de muchas dificultades Jardiel se salió con la suya y como

PÁG. 123 →



1. Caricatura de Enrique Jardiel Poncela. ■ *Angelina o el honor de un brigadier* (1935), dirigida por Louis King y producida por la Fox, con guión de Enrique Jardiel Poncela, basado en su obra de mismo título; 2. Página en la prensa de la época; 3. De izquierda a derecha, Enrique Jardiel Poncela, Julio Peña, Rosita Díaz, José Crespo y Juan Toren leyendo el guión.

# Angelina o el honor de un brigadier

## PRESENTACIÓN

*Al alzarse el telón aparecen unas cortinas en la primera caja. Alineados ante ellas se hallan Angelina, Marcela, Germán, Rodolfo y el Representante de la Empresa. Los cuatro primeros visten, así como los restantes personajes, los trajes de 1880 con que figuran en la obra. El Representante, que viste un smoking, cortado con arreglo a la moda actual, se inclina y dice:*

**REPRESENTANTE:** Para empezar la sesión / y antes de la iniciación / del conflicto y de la trama, / harán su presentación / los personajes del drama.

*(Se retira atrás. Avanza entonces Angelina, la protagonista del drama. Es una muchacha de unos dieciséis años, con aspecto de candorosa inocencia.)*

**ANGELINA:** Me llamo Angelina Ortiz... / Soy una muchacha honrada / que no se entera de nada / y que por eso es feliz; / pero, claro, al fin mujer, / soy un poquito coqueta... / Tengo un novio que es poeta, / y un papá que es brigadier.

*(Se retira atrás. Avanza Marcela, una dama de treinta y cuatro a treinta y cinco años, todavía linda y capaz de seducir a un galán de su tiempo.)*

**MARCELA:** Yo soy su madre... Una dama / que por amor e imprudencia / es la culpable del drama. / Dulce y suave en la apariencia, / no tolero una influencia / que me guíe y me dirija. / Y tengo más experiencia / y más años que mi hija.

*(Se retira atrás. Avanza Rodolfo, un romántico de la época, rubio, provisto de melena corta, bigote y un poquitín de perilla.)*

**RODOLFO:** Yo soy el novio poeta / de la muchacha coqueta. / Las gentes en general / suponen que estoy mochalles, / pero en los Juegos Florales / me dan la «flor natural».

*(Se retira atrás. Avanza Germán, un guapo mozo, de aire fatigado, vicioso y calavera, que sabe llevar la ropa. Es moreno, tiene el pelo rizado, cuidadosamente peinado con raya a un lado, muy brillante de bandolina, y usa bigote de largas guías.)*

**GERMÁN:** Yo soy Germán, el traidor; / calavera, pendenciero, / con cinismo y con dinero / triunfo siempre en el amor. / Visto con gran elegancia, / consigo cuanto deseo / y soy un poquillo ateo..., / porque veraneo en Francia, / que, como deben saber, / es la patria de Voltaire.

*(Se retira atrás. Suena dentro un redoble de tambor y sale Don Marcial. Es brigadier y viste uniforme. Lleva unos bigotes imponentes, entrecanos.)*

**DON MARCIAL:** Yo me llamo don Marcial, / y hoy sólo soy brigadier, / pero seré general / en cuanto logre ascender, / pues eso es lo natural. / De grandes hechos añejos / he sido actor y testigo: / don Juan Prim me llamó amigo / después de «Los Castillejos»; / pertencí a la Asamblea / de Cortes Constituyentes / y formé entre los valientes / en el puente de Alcolea. / Y aunque el respeto a mi fama / me figuro merecer, / como se verá en el drama, / me la pega mi mujer.

*(Se retira hacia atrás con los otros. Sale Don Justo, un caballero de unos cincuenta años, con cara de sinvergüenza «fin de siglo».)*

**DON JUSTO:** Yo soy don Justo, el banquero; / un financiero de altura, / sumamente inteligente, / que ha ganado su dinero / con el sudor de su frente... / y manejando la usura / de cobrar ciento por veinte. / Al pobre lo trato adusto; / al rico, con cortesía. / Me llamo en el drama Justo / para dar pie a la ironía...

*(Se retira atrás. Sale Doña Calixta, su esposa, dama de cuarenta años muy pasados.)*

**DOÑA CALIXTA:** Y yo, su mujer, Calixta, / lo esposé en un mes de enero, / viuda ya de Baldomero / Ochandiano: un guerrillero / muerto en la guerra carlista. / Dios me dejó de su mano / al permitir tal error, / pues Justo es mucho peor / que mi difunto Ochandiano.

*(Se seca una lágrima.)*

Mas siendo, como es, un pillo, / no se escapa a mi manera / de bizarra exguerrillera, / ¡y lo tengo en el bolsillo!

*(Se retira atrás. Salen Luisa y Carlota, dos pollitas de dieciocho a veinte años, monísimas y con el aire falsamente ingenuo de la época.)*

**LUISA:** A simple vista se nota / por lo frescas y gentiles....,

**CARLOTA:** que tenemos veinte abriles.

**LUISA:** Yo soy Luisa.

**CARLOTA:** Y yo, Carlota.

**LUISA:** Y las dos a cuál más fina.

**CARLOTA:** Y las dos a cuál más lista... / Y amiguitas de Angelina / Ortiz, la protagonista.

**LUISA:** Y eso que ella, en realidad, / no es digna de amor sincero...

**CARLOTA:** ¡Qué va! Si es de una maldad... / ¡Sólo quiere su dinero!

**LUISA:** Y es cursi...

**CARLOTA:** Y es fea... Pero / la tenemos amistad, / a pesar de su perfidia, / porque es que odiamos la envidia, / ¿no es cierto?

**LUISA:** ¡Sí que es verdad!

*(Se retiran atrás. El Representante avanza de nuevo.)*

**REPRESENTANTE:** Y hecha la presentación / de estos nueve personajes, / con pelucas y con trajes, / va a comenzar la sesión.

*(El Representante y las demás figuras se inclinan, saludando.)*

## TELÓN

ENRIQUE JARDIEL PONCELA

[Fragmento de *Angelina o el honor de un brigadier*. Madrid, Aguilar, 1961.]



*Angelina o el honor de un brigadier*: 1. Enrique Jardiel Poncela y Rosita Díaz durante un descanso del rodaje; 2. Anuncio en la prensa de la época; 3. De izquierda a derecha, Juan Torena, Andrés de

despedida consiguió una de las más originales películas españolas del período hollywoodense, caricatura finísima del espíritu y las costumbres del Madrid de finales del siglo pasado, interpretada con justeza y buen humor por Rosita Díaz Gimeno, que había trabajado ya en Joinville y fue contratada por la Fox en 1934. Fue el canto del cisne del estudio como tal. A partir de su asociación con la 20th Century para formar una nueva y poderosa multinacional del cine, el departamento hispano de la Fox, último reducto de las versiones en lenguas extranjeras, fue definitivamente demantelado. Así concluía un interesante y poco conocido capítulo de la raquítica historia del cine español.

A. A. A.



1

2



3

Seguro, José Crespo, Enrique de Rosas, Julio Peña y Romualdo Tirado; 4. Final del rodaje con todo el equipo de actores y técnicos. Destacado en un círculo, Enrique Jardiel Poncela.



4

NOTA

Archivos: The Margaret Herrick Library y The American Film Institute, Los Angeles, California; The Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Beverly Hills, California; Charles K. Feldman Library, Los Angeles, California; Department of Special Collections y Donney Library, U. S. C., Los Angeles, California; University of Southern California; Hemeroteca Municipal, Madrid; Hemeroteca, Barcelona; Ateneo científico, artístico y literario, Madrid; Filmoteca Española, Madrid; Archivo José Mario Armero, Madrid.

Monografías: Fernando Méndez Leite, *Historia del Cine Español*, Madrid, Rialp, 1965; Leo C. Rosten, *Hollywood the Moviecolony, the movie makers*, Nueva York, Harcourt Brace and Company, 1966; Manuel de la Escalera, *Cuando el cine rompió a hablar*, Madrid, Taurus, 1971; John Baxter, *Hollywood in the Thirties*, Nueva York, Tantivy Press, 1975; Harry M. Geduld, *The Talkies. The birth of the talkies*, Indiana University Press, 1975.

Revistas: *Nuestro Cinema*, Madrid (1933-35); *Popular Film*, Barcelona (1931-37); *Cinelandia*, Los Angeles, California (1930-36); *Cine Mundial*, Nueva York (1922-48); *Cinegramas*, Madrid (1934-36); *Films Selectos*, Barcelona (1930-36); *Cámara*, Madrid (1941-52); *Filmográfico*, México (1932-35); *La Gaceta Literaria*, Madrid (1927-31); *La Pantalla*, Barcelona (1927-29); *Cinema*, Madrid (1931-34); *Cine Español* (1934-35); *Cinema Variedades*, Madrid (1931-34); *Nuevo Mundo* (1929-33); *American Film Review*; *Hollywood Cinematographer*; *Films in Review*, Nueva York (1973).

Quiero agradecer la colaboración prestada por: Pilar Alarcos, Luana Alcañiz, José Ramón Araluce-Cuenca, José Mario Armero, Luis Berlanga, Ramón Biadiu, José Luis Borau, María del Carmen Burgas, Josep Carner Ribalta, José Crespo, Elena Dalgy, Rosita Díaz Gimeno, Martín Galarraga, Steve Jafee, Ramón Rubio, José López Rubio, Malville A. Shauer, Juan Torena, José Torres y, muy especialmente, a la Fundación Juan March y al Comité Conjunto hispano-norteamericano.

A. A. A.

*La Generación del 27*

*filmada por*

*Juan Guerrero Ruiz*



*y un poema inédito de*

*Jorge Guillén*

PRESENTAMOS AQUÍ, con carácter de *estreno*, una selección de las secuencias filmadas por JUAN GUERRERO RUIZ (Murcia 1893-Madrid 1953) de sus compañeros de generación. Estas películas se rodaron con una cámara de aficionado, una Pathé Baby de 9,5 mm, y actualmente, tras un largo y complicado proceso de restauración, constituyen en muchos casos el único documento filmado de algunos de los miembros de dicha generación. Perdidas durante largo tiempo, han sido rescatadas del olvido por RAFAEL ZARZA.



Pedro Salinas y Chacón y Calvo en Torrevieja (Alicante), 1922.

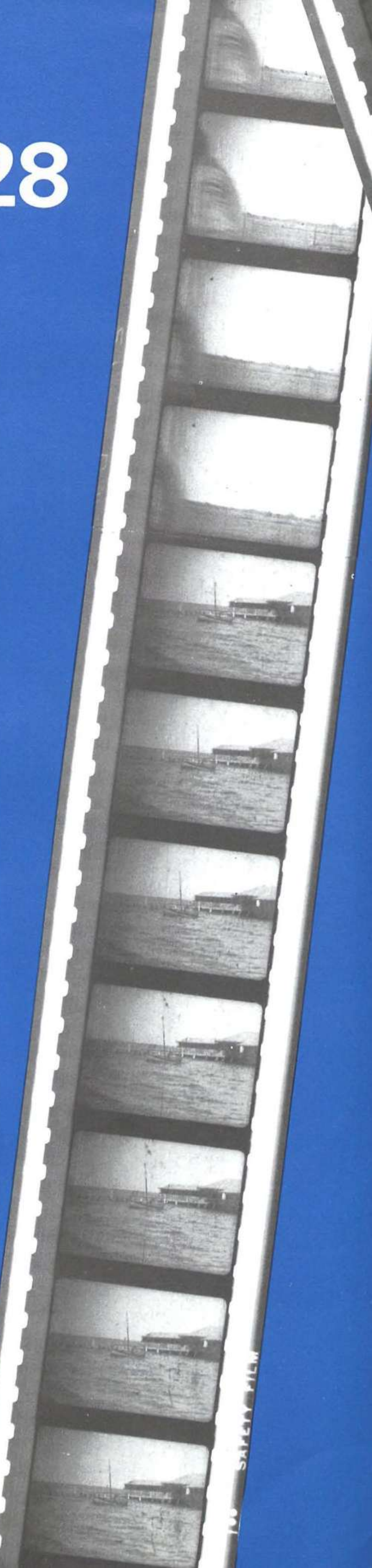
Pedro Salinas y Chacón y Calvo.

128

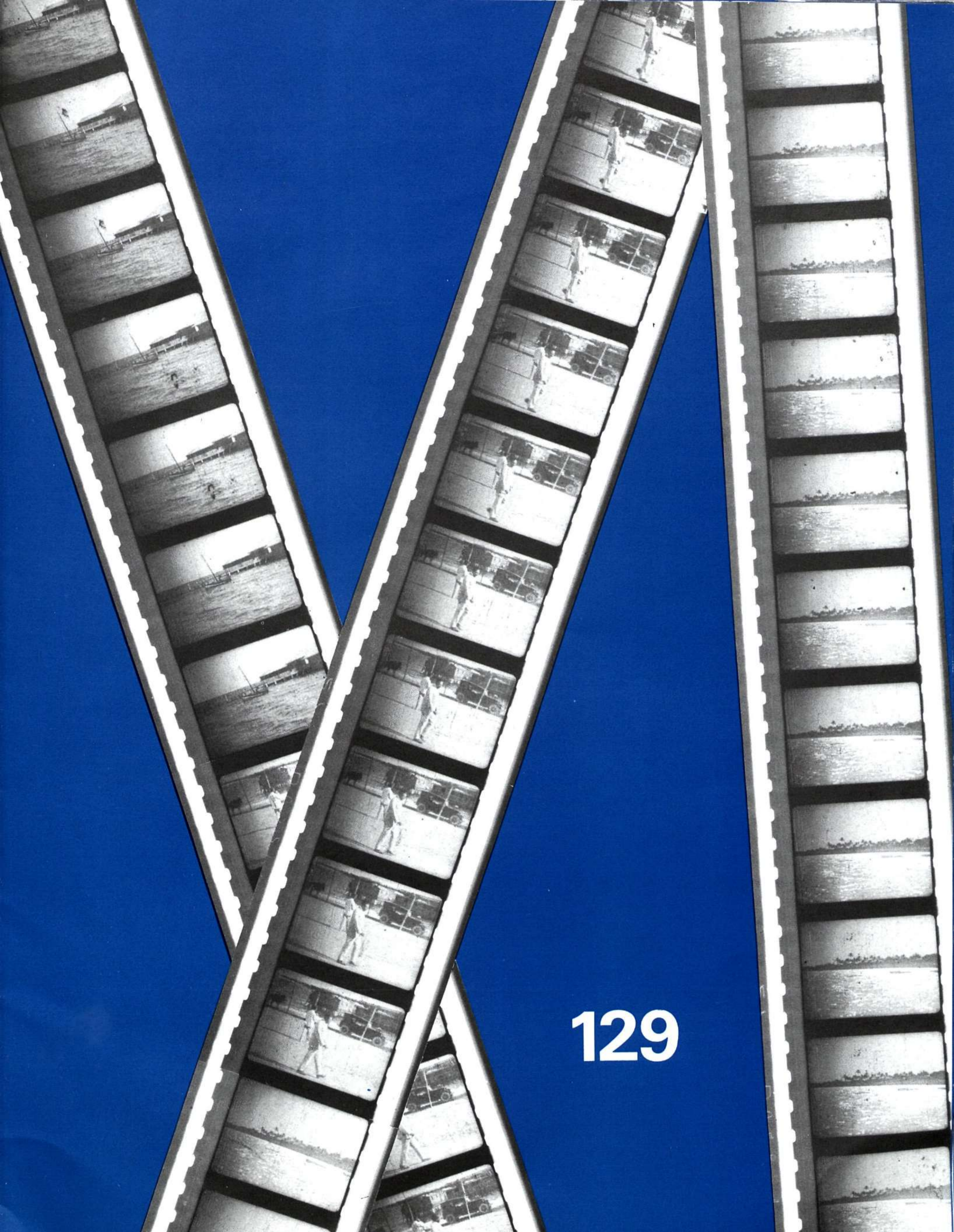
EASTMAN 35 17 100 SAFETY FILM  
Pedro Salinas.

EASTMAN 35 17 100 SAFETY FILM

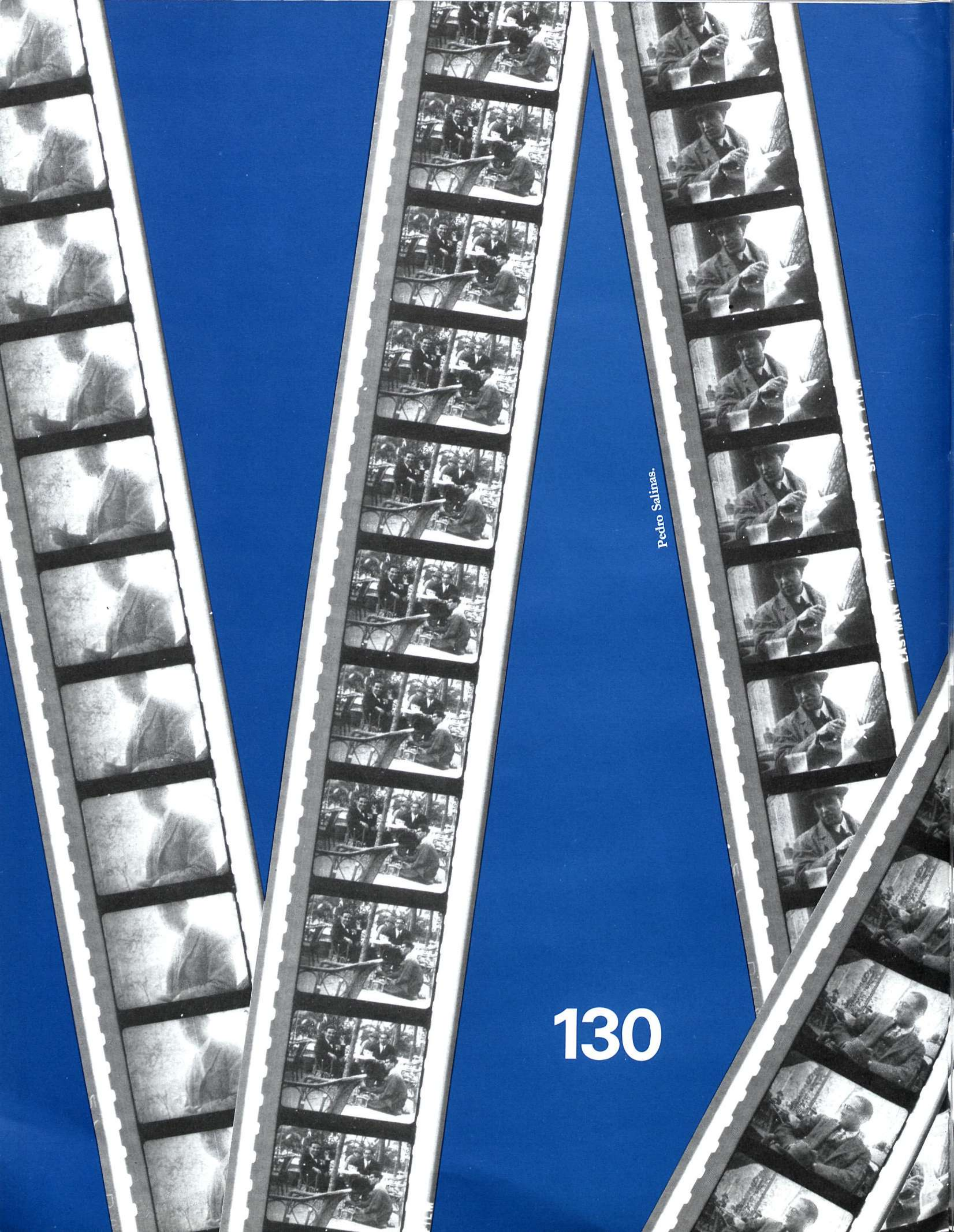
100 SAFETY FILM



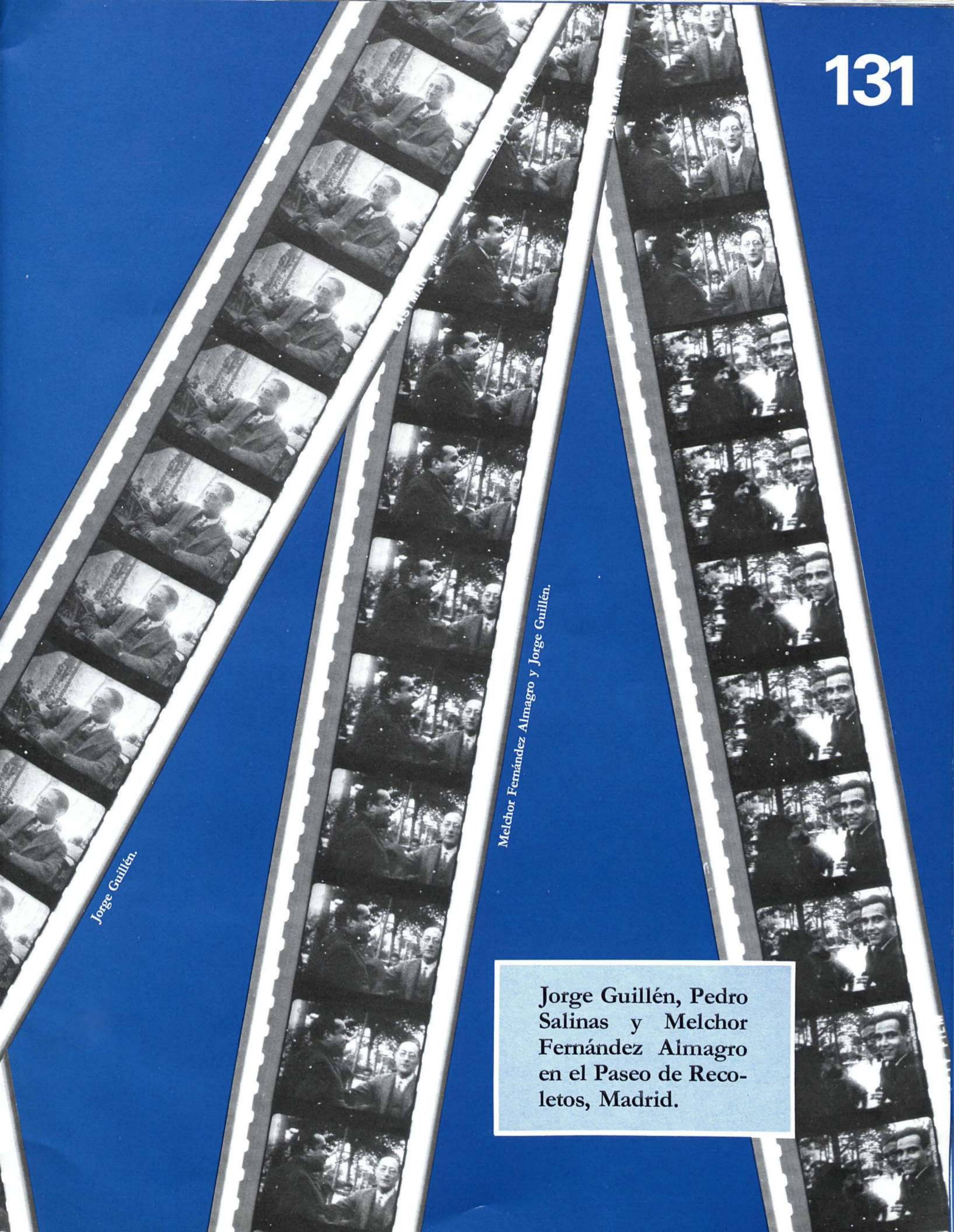




129



Pedro Salinas.



*Jorge Guillén.*

*Melchor Fernández Almagro y Jorge Guillén.*

Jorge Guillén, Pedro Salinas y Melchor Fernández Almagro en el Paseo de Recoletos, Madrid.

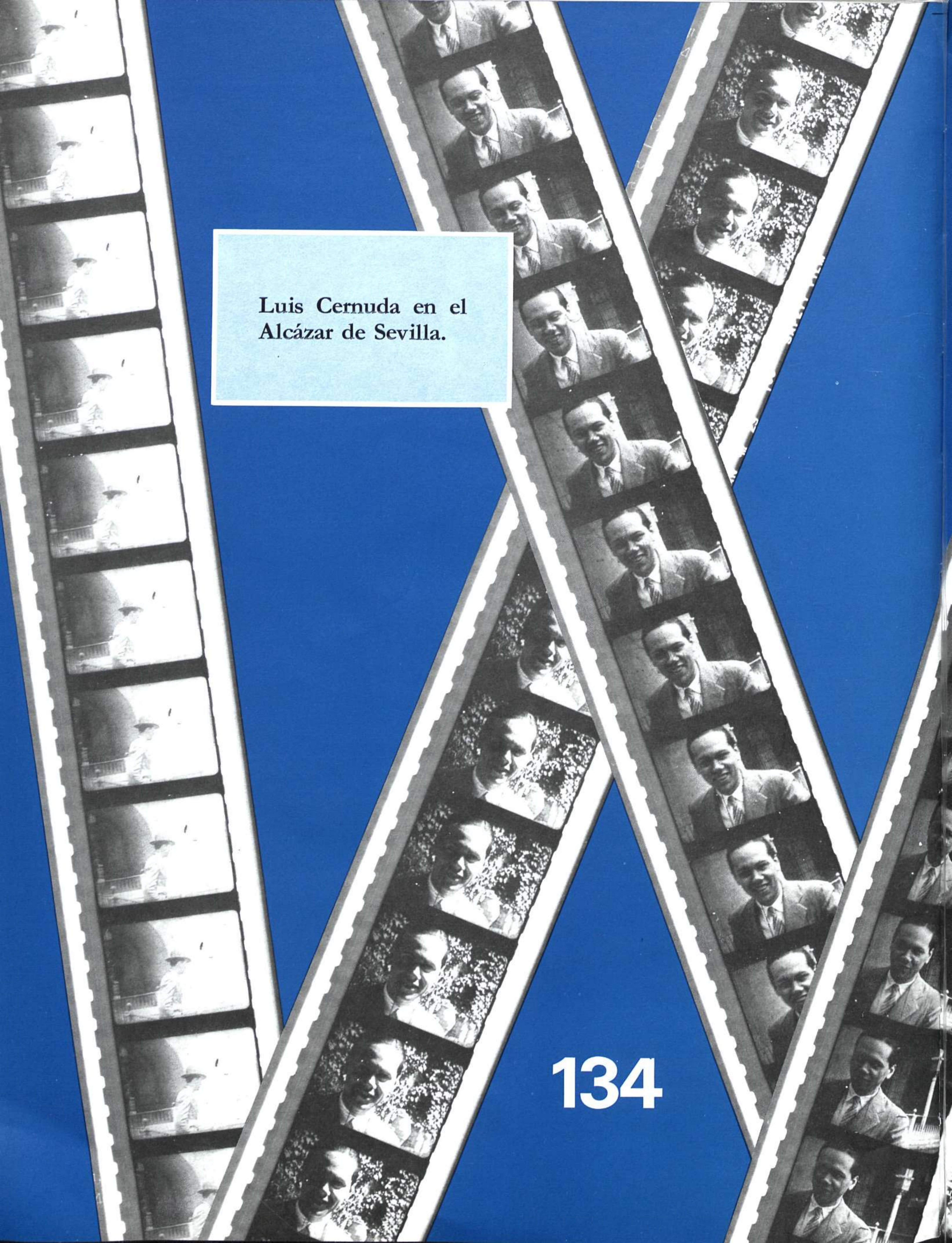


132

133

Melchor Fernández Almagro.





Luis Cernuda en el  
Alcázar de Sevilla.

135





*Manuel Altolaguirre.*



Fernando Villalón,  
Manuel Altolaquirre  
y Rafael Alberti en  
la Plaza de Cibeles,  
Madrid.

Rafael Alberti y Manuel Altolaquirre.

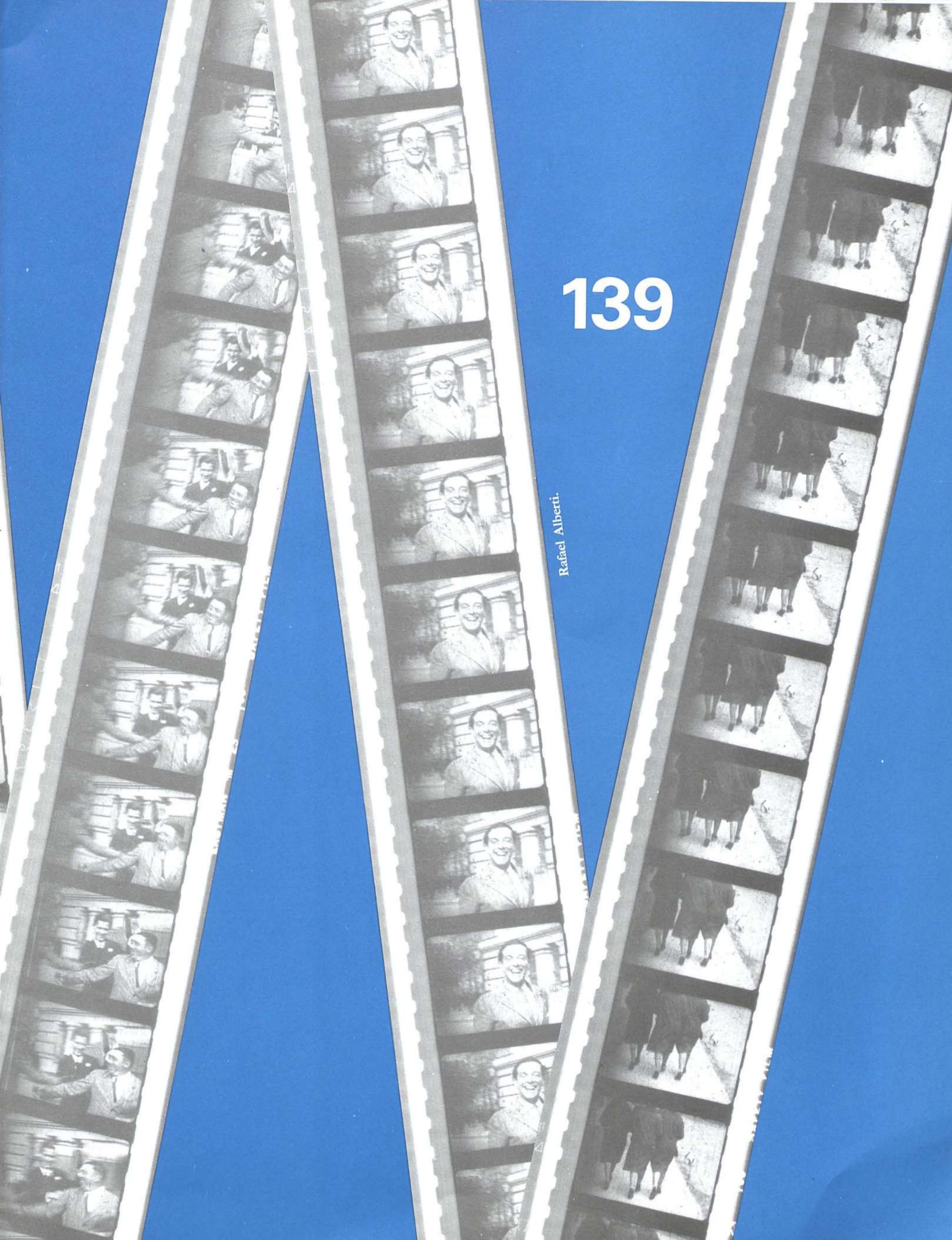
Fernando Villalón.

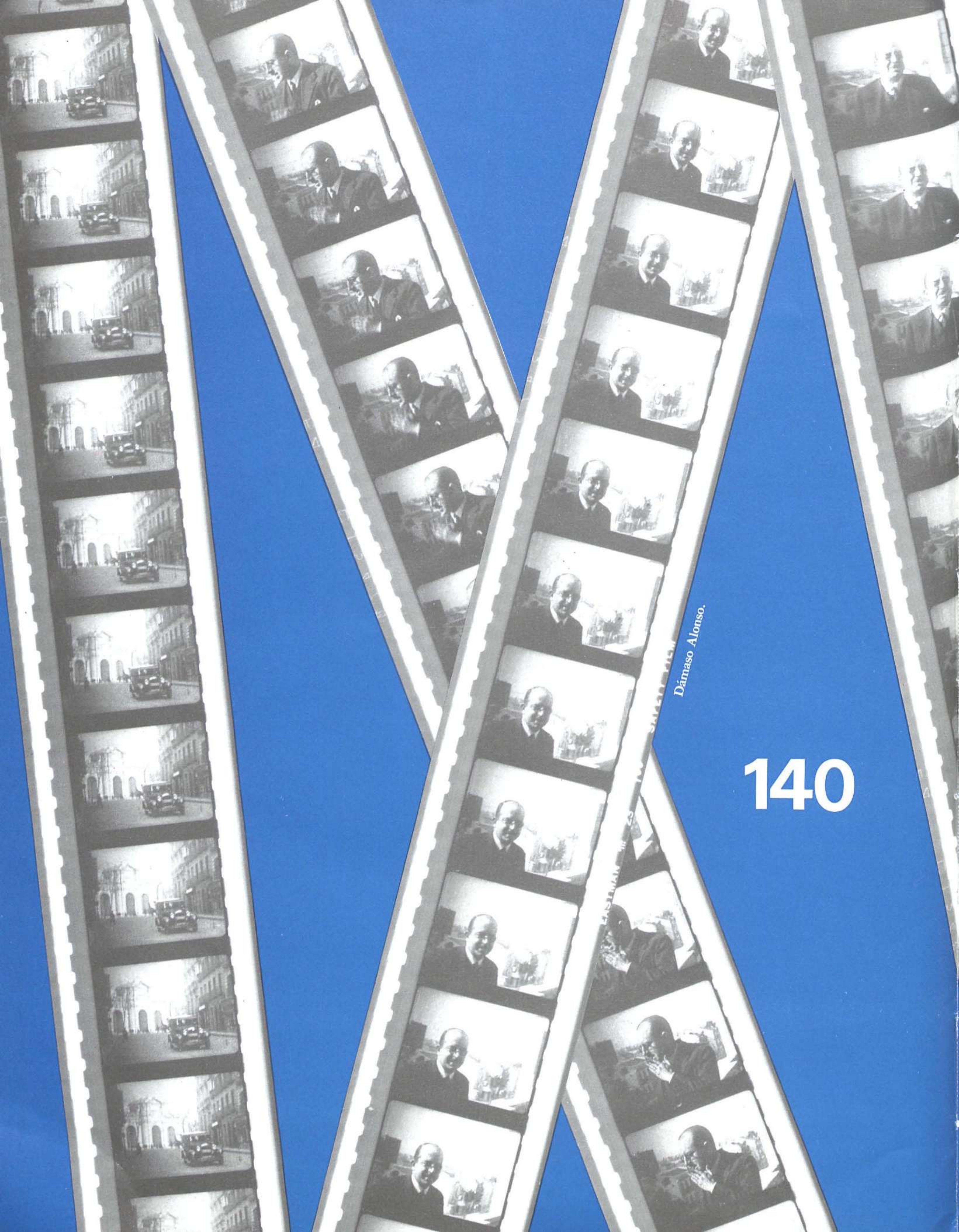


Fernando Villalón, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre.

139

Rafael Alberti.

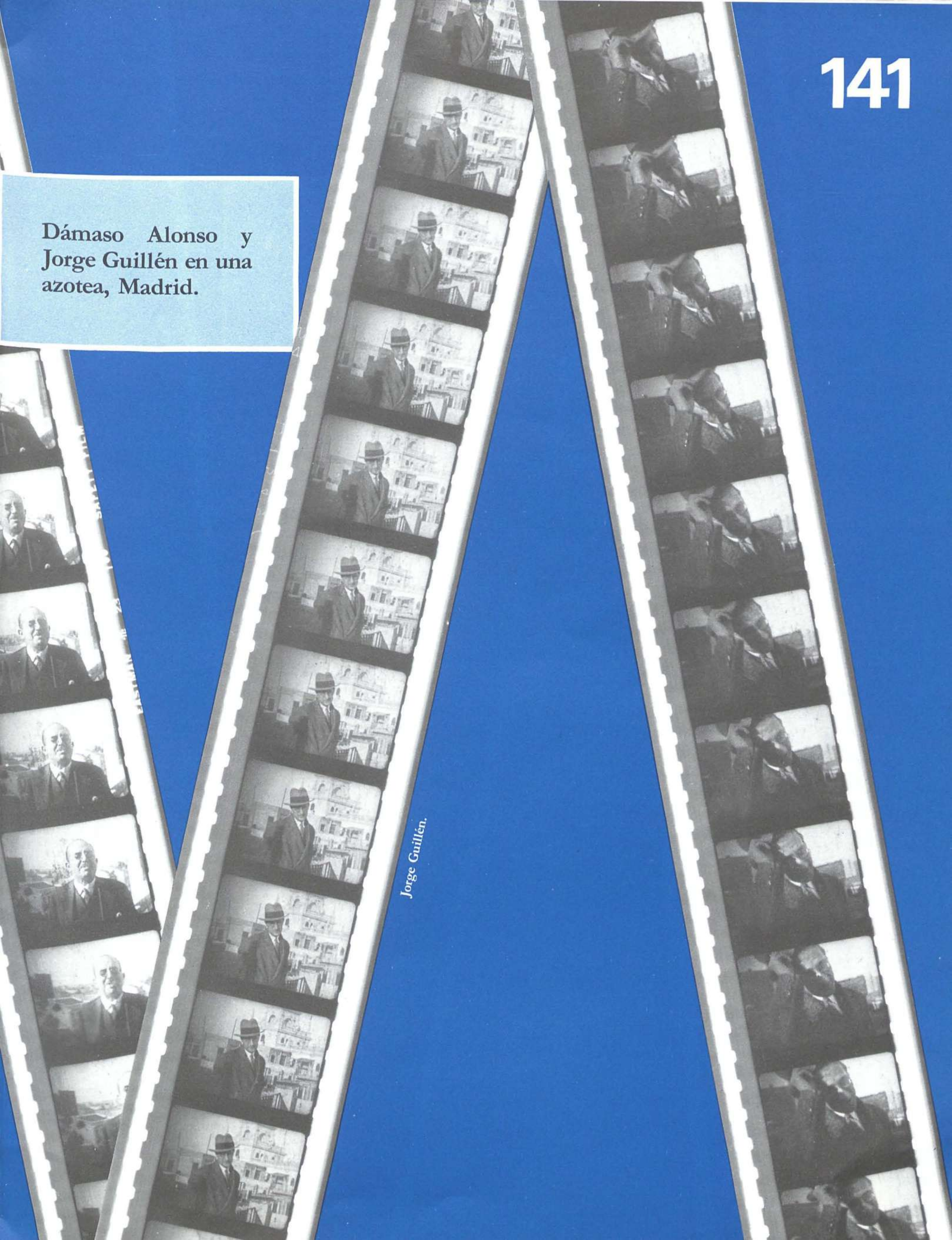




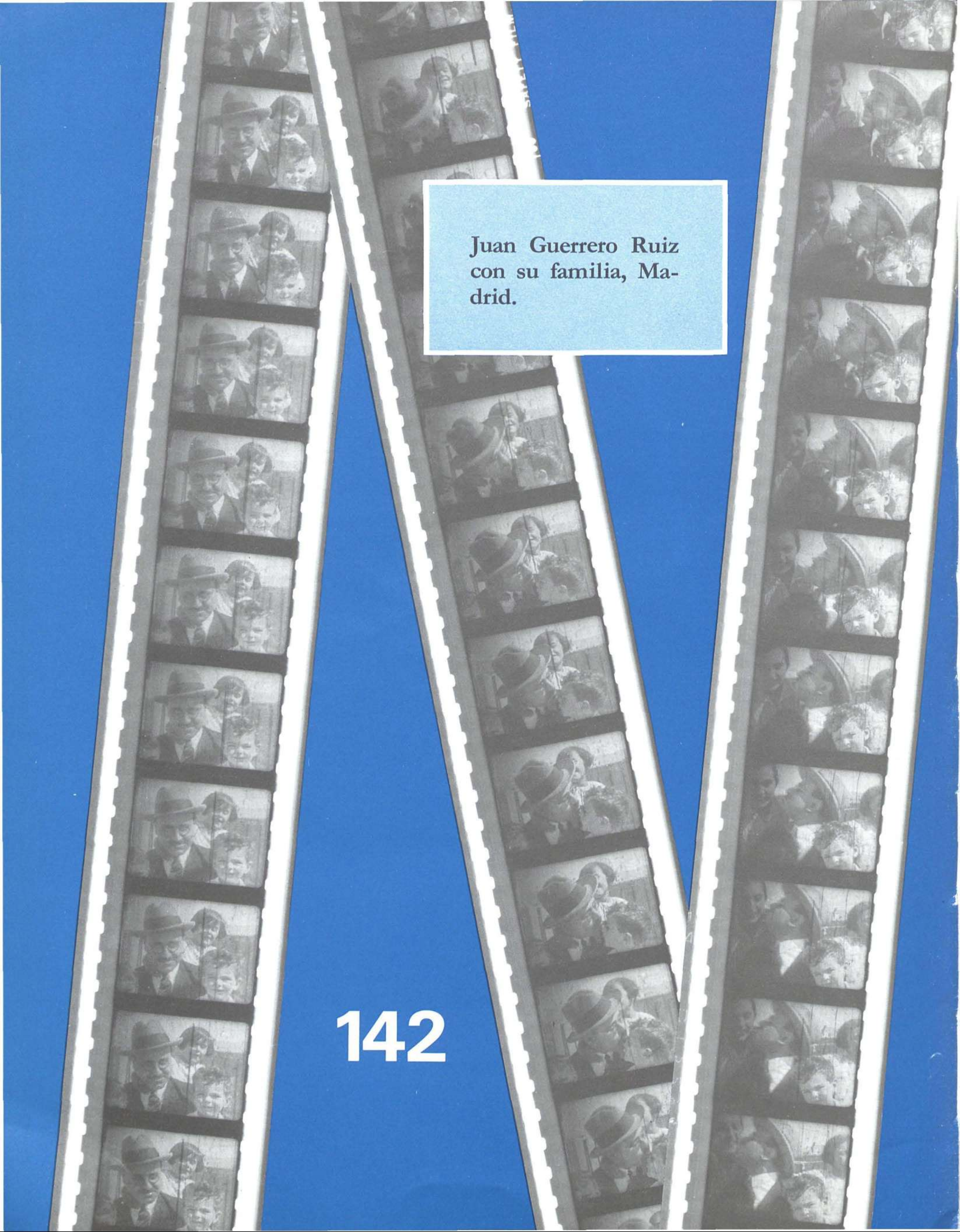
Dámaso Aloriso.

140

Dámaso Alonso y  
Jorge Guillén en una  
azotea, Madrid.



Jorge Guillén.



Juan Guerrero Ruiz  
con su familia, Ma-  
drid.

142

Un poema de Jorge Guillén

Misterioso

Pasa el video misterioso  
Vuelve el pasado en movimiento,  
Y el instante insignificante  
Llega enseguida a conmovernos.  
¿Y por qué? Porque significa.  
No cruzan su flujo y su tiempo,  
Frente a nuestros ojos atónitos,  
Sin arrastrarnos a lo inmenso,  
Ese impulso que es esencial

MISTERIOSO

Pasa el vídeo misterioso | Vuelve el pasado en  
movimiento, | Y el instante insignificante | Llega  
enseguida a conmovernos. | ¿Y por qué? Porque  
significa. | No cruzan su flujo y su tiempo, |  
Frente a nuestros ojos atónitos, | Sin arrastrar-  
nos a lo inmenso, | Ese impulso que es esencial.

2

Contra mareas, contra vientos,  
Y jamás contacto con Nada,  
Nada irreal que es siempre un sueño,  
Y la gran verdad nos oculta:  
El vivir del amigo muerto.  
¿Cómo? Salinas. Me emociono.

Es él y todo el universo.  
Jorge Guillén

*Contra mareas, contra vientos, | Y jamás contacto  
con Nada, | Nada irreal que es siempre un sueño,  
| Y la gran verdad nos oculta: | El vivir del amigo  
muerto. | ¿Cómo? | Salinas. | Me emociono. | Es él  
y todo el universo. | JORGE GUILLÉN.*

En la primavera de 1983 se mostró a Jorge Guillén en su domicilio malagueño una copia en vídeo de esta película. Días después recibíamos este poema, el último que escribió antes de su muerte, el 6 de febrero de 1984. (N. de la R.)







Este vigésimo segundo número de *Poesía, Revisión Poética*, se acabó de imprimir en San Fernando de Henares, Madrid, el día 10 de enero de 1985. En su composición se utilizaron tipos Sabon, Times, Photina, Garamond, 20th

*Century* y *Univers*, y ha sido impreso sobre papeles registro ahuesado de 112 grs/m<sup>2</sup>, couché mate de 112 grs/m<sup>2</sup> y celofán de 30 grs/m<sup>2</sup>, para el interior, y cartulina litos de 300 grs/m<sup>2</sup> y papel charrol 60 grs/m<sup>2</sup>, para cubierta y sobrecubierta, respectivamente.

Las viñetas de las páginas 21, 25, 31, 36, 41, 48, 50 y 54 se han reproducido del catálogo comercial de J. G. Graves (Sheffield, 1903), y la de la página 29 de *The Growth of Industrial Art*, edición del Hon. Benj. Butterworth (Washington, Government

Printing Office, 1892). Las letras capitulares de las páginas 82 y 83 se han reproducido de la revista *Cinegramas* (Madrid, 1935) y han sido ilustradas por Rosa Biadur. *Poesía* agradece la colaboración prestada para la realización del presente

número a: José Mario Armero, Filmoteca Española, Ernesto Giménez Caballero, Hemeroteca Municipal de Madrid, Iskra Films, José Moisés Panero, Ramón Rubio y Rafael Zarza.

**SURSUM CORDAM.**

