

Joan Blondell
Thelma Todd
Margot Grahame
Sari Maritza

Open Up

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

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

Año XII Núm. 552

25 de marzo de 1937

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

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



UN FILM DE NUEVA MORAL.

Montañas de papel sobre el cinema hispánico

II

Esta discusión fué la primera que se produjo en el ambiente cinematográfico español, y no merecería ser recordada en esta breve revisión, si no hubiera ocupado amplias páginas en nuestra literatura cinematográfica.

En general, y a la llegada del sonoro, el público se dijo: "Curioso, ¡Aceptado!" Y se aceptó.

Pero se llamó un poco a engaño. No ya porque *La canción de París* fuera presentada sin sus diálogos. Tampoco porque la mayoría de las "actualidades" y otras películas cortas fueran simple pretexto para producir toda suerte de ruidos. Ni aun fué debido a la invasión de orquestinas, solistas y cuartetos vocales que inundaron nuestras salas de música seminegra. El malestar, diría cualquiera, tenía raíces más profundas.

Tenía por causa que, en los primeros seis meses de temporada sonora, no habíamos escuchado una dulce voz de mujer. El altavoz, rebelde a las frecuencias más altas, se negaba a devolvernos en su fuerza las voces que, ¡ay!, debieron ser argentinas en sus propietarias.

Tenía por causa el que, después de tanto anunciar películas sonoras, apenas vimos ninguna, en aquellos primeros meses, que lo fuera "de verdad" y por completo. Las unas (*El Arca de Noé* y *Show Boat*, entre ellas) no eran habladas en su integridad. Las otras... dejemos aparte, casi solas, *Almas negras* y *El loco cantor*, y no hablemos, hasta llegar a las *Follies* de Fox, y a *Broadway Melody* de la Metro, una película con sonido... original. *Las cuatro plumas*, *Vírgenes modernas*, *La marcha nupcial*, *Los cuatro diablos*, *Icaros*. *El comparsa* de Buster Keaton, *Trafalgar*, *Sombras blancas*, etc., etc., películas todas mudas en sus orígenes que conocieron más tarde las delicias de la sonorización: un poco de música de mala muerte, media docena de ruidos (si no se los olvidaban) y acaso una cancioncilla añadida o adoptada. Sobre todo, sonidos de campanas y trinos de ruiseñor.

¡Pero si esto no es cine sonoro! Ni tan sólo la mitad. Es un objeto plateado, que quieren hacer pasar por plata maciza.

Llegan entonces algunas películas (las citadas primamente, *Hollywood Revue*, *Un plato a la americana*, etc.) con todo el aire de películas habladas.

¿Qué más queréis ahora?

Los espectadores se miraron unos a otros y respondieron casi al unísono: "Queremos oír hablar castellano."

Los productores formaron un corro (como en el "rugby"), y a poco salió corriendo uno con el balón: "¡Aquí lo tenéis!" Una serie de escenas, donde el representante de la Exposición Internacional de Barcelona hace hablar y cantar a Luisa Fazenda, a Maurice Chevalier, a Bebe Daniels, a... a otros cuantos en algo parecido al idioma español.

Por otra parte, oímos cantar a Tito Schipa algo en castellano. Lo oímos con atención y se nos abrió el apetito. El solo anuncio de una película "con un parlamento en castellano" bastaba para llenar un salón, aunque semejara ser solamente la voz de un locutor, oída a través de un altavoz.

Con cosillas de éstas, a manera de azucarados caramelos para entretener la gana, nos fuimos pasando las semanas y los meses.

A principios del mes de enero de 1930, hubo productor español que se lanzó a darnos algo de lo que pedíamos.

Por lo menos, así lo creímos.

Fuimos bastante gente al estreno de *Fútbol, amor y otros*, aunque el cacareado acontecimiento no tuviera lugar en ninguno de los elegantes y concurridos salones, a los que íbamos con frecuencia, por su comodidad y porque disponíamos de excelentes aparatos sonoros, sino en un teatro (por aquel tiempo dedicado a la ópera), provisionalmente provisto de proyector sonoro.

Iba a comenzar el estreno de la primera película española "hablada y cantada". Los momentos eran de emoción. ¡Comienza! Se escucha la musiquita esa que sirve de salva a los primeros rótulos. Todos, en el más respetuoso de los silencios, con el oído en tensión, para captar la más mínima y apagada de las palabras. No se oye ni el respirar de las personas, cuando un sordomudo que se encontraba filas más atrás se dedicó a leer los letreros en voz alta (sí, era mudo, pero hablaba). Voces que piden silencio. El sordo no puede oírlas. Los vecinos de asiento tratan de explicarle que "allí se va a hablar y hay que callar". Pero en la oscuridad es difícil entendérselas con un sordo, y empezaba ya la acción cuando el mudo decidió darse por satisfecho de las explicaciones que le daban o, mucho más probablemente, dejó de leer porque se había terminado el qué.

Decíamos que empezó la acción. Reprimímos nuestras ganas de respirar ruidosamente, así como las de toser, movernos u otras causas de ruido. Total... nada. Cecilia Gámez que empieza el "Esta noche me emborracho" (¡y qué grosero fué el "papá" del cine sonoro español!), dos palabras más. Música. Algun ruido, no demasiado bien ejecutados. Unos discos para llenar. Alguna canción. Eso es todo. La producción nacional había parido su primera cría.

Desengaño mayor aún, si cabe, fué el que causó, unos meses más tarde, el estreno de *La bodega*, realizada en Francia por Perojo. Desilusión mayor, porque la expectación había sido, también, mucho mayor. Hacía tiempo que la propaganda nos venía hablando de la película, para demostrar sus bondades, gracias a los esfuerzos no regateados de los productores de la "primera película española sonora, hablada y cantada" (¡y van dos!). La experiencia, por lo visto, no nos había servido de nada. La gente se amontonó a ver su estreno, ansiosa del nuevo desengaño. Era demasiado grande la sed de oír hablar nuestro idioma, para ser satisfecha por unos cantares (que tanto hubiera dado fueran en ruso, pues ni tiene importancia lo que se canta, ni, aunque la tuviera, entenderíamos una iota), y por cuatro frases sueltas, esparcidas a lo largo de noventa minutos de film.

Mucho más, después de haberse encargado Stan Laurel y Oliver Hardy de regalarnos con un infame español, que más de un crítico encontró muy de acuerdo con sus actividades de tontos de circo. Realmente, después de oír a Stan repetir el "Tengo miedo" y el "Tengo mucho miedo" y el "Tengo muchísimo miedo" y de habernos regocijado con un diálogo tan ameno y espiritual como: "¿Eres tú, Stan?" — "Sí" y repetido media docena de veces, no sé cómo nos quedaba ganas de escuchar algo más.

(Continuará)

ALBERTO MAR

EN EL ARTE HAY QUE BUSCAR NUEVOS CONCEPTOS DE LA VIDA

Podríamos prescindir de tratar sobre el texto argumental de la obra "Nuestra Natacha", con ocasión de haber sido vertida al cinema, escudándonos en la inmensa popularidad adquirida en los escasos meses de su existencia en la vida del arte y de las letras; pero no queremos pasar por alto este acontecimiento que da a la próspera cinematografía hispana un rango y una personalidad jamás adquiridos, y, además, porque lo casi nunca —digámoslo así para no hacer una afirmación demasiado categórica— logrado en el cinema, que es la superación de una versión original por la adaptación, ha sido conseguido con la "Nuestra Natacha", que el director Benito Perojo ha filmado en los estudios de Aranjuez para la productora Cifesa.

Fundamos nuestras palabras, no ya en la sucesión de imágenes de este film —todavía desconocido para nosotros—, sino en la lectura del guión, admirable compendio de lo que es la película, con todos sus detalles, hasta aquellos tan sutiles que al observador poco perspicaz se le escapan a su observación.

Impulsado por el pensamiento de Alejandro Casona, Perojo ha hecho un film que anima una moral renovadora, la verdadera revolución de la moral, con lo cual la película habrá de tener en múltiples ocasiones una fuerza ejemplar, muy digna de tomar en cuenta.

La "Nuestra Natacha" cinematográfica tiene una marcada tendencia humana, y nosotros vemos en ella, además, una decidida influencia de renovación en las mismas formas expresivas del Séptimo Arte. Hay, pues, en el film, nuevos conceptos del arte y de la vida. Los primeros, totalmente nuevos; los segundos, basados en el texto de la obra escénica, pero ampliados en una forma gráfica, práctica.

Esto es uno de los valores más esenciales y nuevos de la obra cinematográfica. Dentro de su armazón hay un ejemplo de sociología, expuesto ampliamente, en una decidida batalla contra el raquitismo expresionista del cinema. El arte de las luces y de las sombras parecía inventado para desarrollar en él conceptos ambiguos, sin complejión. Era, hasta hace pocos años, un enemigo del pensar. Ahora está adquiriendo el complemento de su forma gráfica: la textura moral y sociológica.

Perojo es un hombre que vive —cinematográficamente— una vida universal, y por esto se ha lanzado sin temor a la realización de un film que sólo le ofrecía las posibilidades de un fracaso por la magnitud del esfuerzo que debía hacer.

(Continúa en Informaciones)



1369



FRED MAC MURRAY

La mujer en Hollywood

A Hollywood se le atribuye, con frecuencia injustamente, el origen de ciertas modas o costumbres.

Ahora bien, puesto que Hollywood lanza y seguirá lanzando modas, costumbres y estilos, preciso es clasificar con toda honradez un buen número de creaciones que pasan por ser obra de Hollywood, pero que en realidad nacieron en ambientes muy distintos.

Por ejemplo, se ha aceptado como una nota de elegancia el que las mujeres anden sin sombrero. No hace mucho, los círculos aristocráticos de Nueva York hubieran criticado sin piedad a la mujer que se hubiera atrevido a circular sin sombrero. Las severas matronas hubieran declarado una vez más que Hollywood seguía corrompiendo las costumbres de la juventud. Pero a pesar de las críticas, las mujeres neoyorquinas adoptaron sin grandes dificultades esta moda, y actualmente se las ve andando por la calle con el sombrero en la mano que cuelgan en el respaldo de su silla mientras comen en un restaurante.

Esta moda se utiliza en el film de la Paramount "La danza de la vida" (Swing High, Swing Low) para crear uno de sus incidentes más graciosos. Ocurre que Carole Lombard entra en un café de Panamá y se sienta al bar para tomar una bebida refrescante. Sintiéndose acalorada se quita el sombrero y lo coloca en una silla. Pero resulta que los parroquianos del café, que están acostumbrados a ver sin sombrero a las mujeres que buscan compañía, se acercan a Carole echándole piropos y mostrándose excepcionalmente atentos con ella. Afortunadamente Fred MacMurray, que en esta película colabora de nuevo con Carole, la saca del apuro, con lo cual se inicia la aventura que constituye el argumento del film.

Pero quizás sea un detalle semejante el que explique la actitud de las matronas neoyorquinas hacia las mujeres que se permiten presentarse en público sin sombrero, aun cuando la costumbre nos viene probablemente de nuestros vecinos cubanos, y Hollywood no ha tenido nada que ver en su introducción en las costumbres de nuestros días.

Yo creo que las mujeres de Hollywood adoptaron esta costumbre porque creen que los rayos del sol y el aire puro son los mejores ingredientes para la conservación del cabello, y por lo tanto, no puedo explicar a mis lectores a qué se debe la actitud de las damas neoyorquinas.

Me es grato comunicar a mis lectores que en breve tendrán ocasión de ver el elegante vestuario que Marlene Dietrich adquirió en París.

La fascinadora estrella, que en la actualidad se halla en Saint Moritz, regresará próximamente a Hollywood para empezar a trabajar en la próxima producción de Ernst Lubitsch, cuyo título provisional es "Angel".

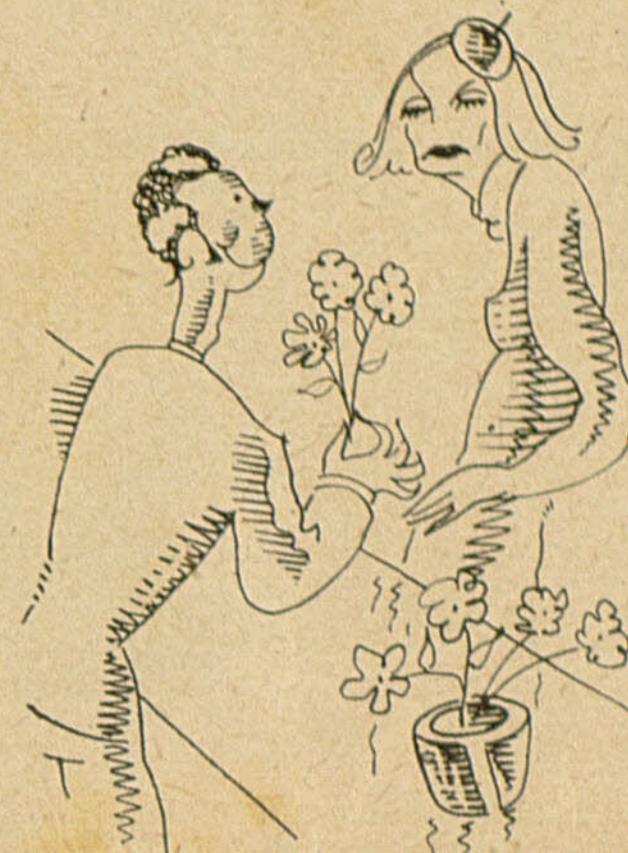
NITA LÓPEZ



El sueño de la vampiresa

Las vampiresas sueñan también. Hago esta afirmación que pueda parecer extraña a los espectadores de partidos de fútbol, porque hay quien cree (peluqueros, recaderos y otros "eros"), que la vampiresa, todo fuego y espíritu, o es un sueño toda ella (un mal sueño, una pesadilla, como la protagonista de nuestra historia), o bien, está pendiente siempre de extraer el jugo a la humanidad (no sé por qué la humanidad habla de comprender a las mujeres, cuyo conjunto llamaremos "mujanidad" desde este mismo momento), sin tiempo para soñar.

La nuestra, cuyo tipo no tenemos patentado todavía, por ciertas dificultades para coger el tránsito que nos había de llevar a las puertas de la oficina correspondiente, la nuestra, digo, que es de lo mejorcito que se ha presentado en cuestiones de vampiresas, la nuestra, repito, protagonista de esta formidable historia, sin par desde que el hombre aprendió las artes de la escritura, la nuestra... bueno, empezaremos otra vez.



La nuestra (nuestra vampiresa, recordarlo) acaba de llegar de la calle, después de darse el paseo que ocupa diariamente las dos horas siguientes a su salida del trabajo en el estudio. Viene muy satisfecha, porque, en el guion correspondiente al día, había señalado dos docenas de ardientes besos. Dejó k. o. a su contrincante en el "set", y aburridos a director y personal todo. El público se sentirá entusiasmado de su actuación, y a otra cosa se ha dicho.

Se quitó el abrigo hombruno que acostumbraba a llevar, así como un sombrero, propio para dar un patatús a la más insensible de las señoritas. Igualmente, para descansar, se descalzó los zapatos, demasiado estrechos (a pesar de ser del número más alto que había en el mercado), para sus pies.



Podéis aprovechar la ocasión para ver su rostro, más parecido al de un mono que no al de una persona, su largo y flaco cuerpo, que recuerda lejanamente las morbideces de un metro plegable. Encantáros con sus suaves ademanes, que la han impuesto el no tener ningún cacharro a tiro, porque no hay movimiento que no cause un impacto destructor en el más cercano (entendiéndose por cercano, cuando la distancia no es superior a tres metros y sesenta y un centímetros).

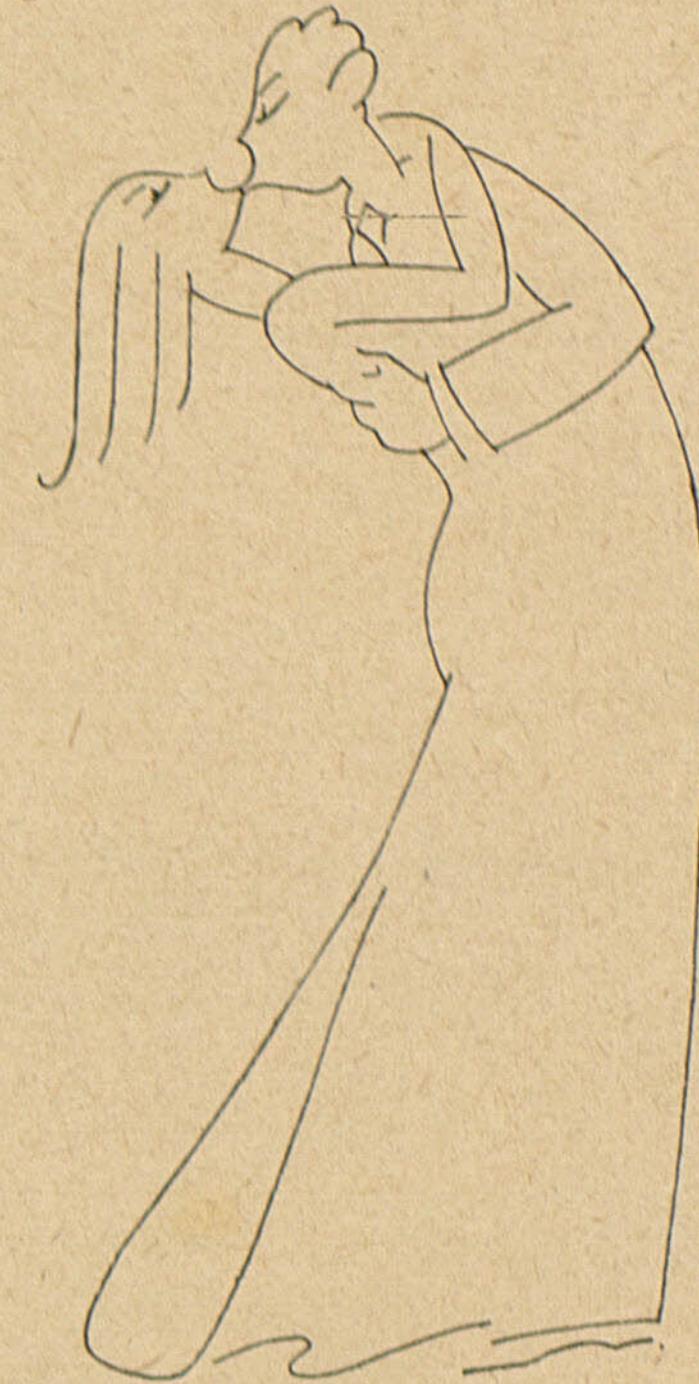
Y, por último, podéis escuchar su suave voz, llena y calurosa, adecuada para blasfemar a unas mulas atascadas en un vado. Ha abierto la boca para llamar a la doncella, pero a las dos palabras se ha callado, asustada del trueno de su voz. Se decide al fin por usar el timbre, mucho más argentino, y mucho menos ruidoso. Llega la criada, y, con unos ademanes, la da sus órdenes.

Se recuesta, a continuación, en un "chaise-longue", por lo visto para pensar en algún tema, a la altura de una estrella de tanta magnitud.

Se duerme. Y sueña.

Iba por un jardín encantador, vestida con transparentes gasas, ligera como una apisonadora. Era el genio del mal

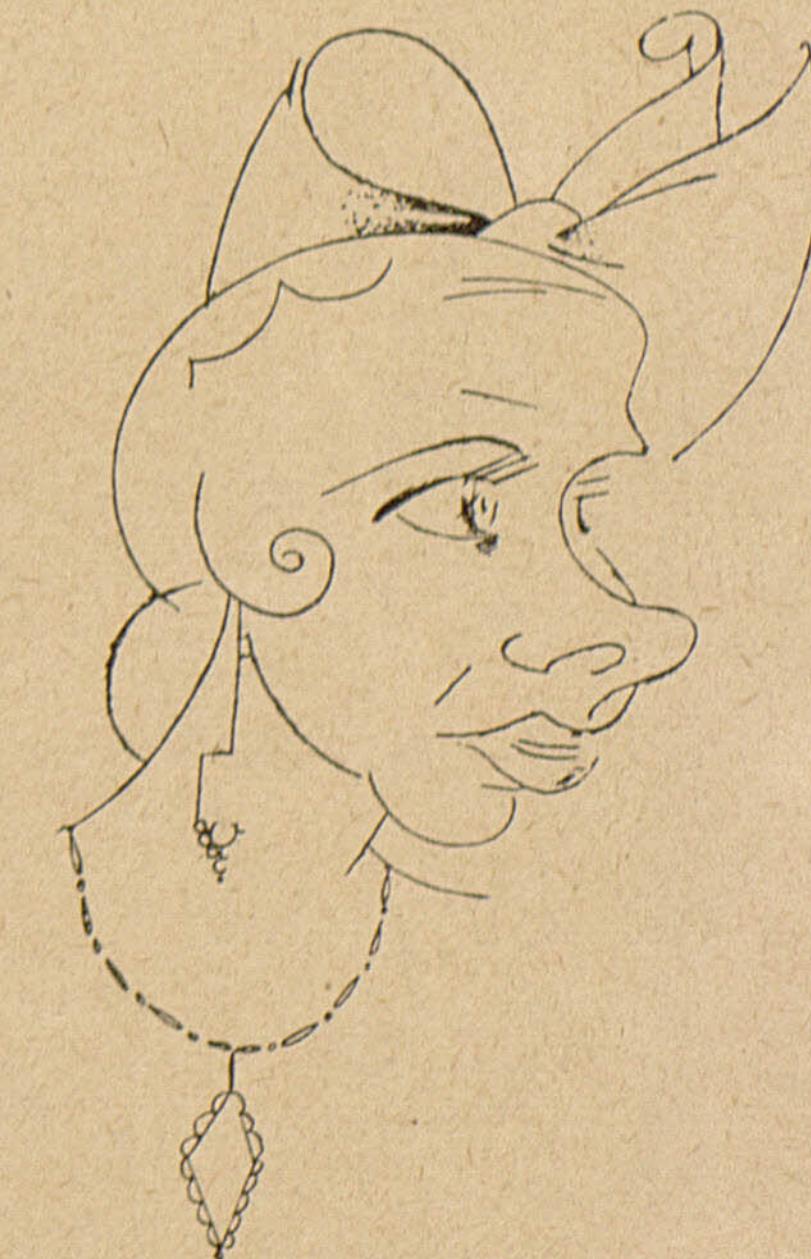
que iba esparciendo por el mundo la ruina y dolor. Los hombres volvían la cabeza a su paso... para no verla. Las mujeres clavaban en ella su mirada envidiosa... soltando la carcajada más humillante. Todo marchaba viento en popa... levantando los vestidos de la "vamp" y haciéndola correr el más grande de los ridículos.



El viento soplaba sobre las verdes praderas, esmaladas con miradas de delicadas y multicolores flores: amapolas, margaritas, cardos y rastrojos. El aire traía el perfume embriagador de unos establos vecinos. Había encontrado, por fin, y por primera vez en su vida, a un hombre. Era viejo, ruín, feo y descuidadamente vestido. No importaba. Era un hombre, una víctima. Un toledano dijo que "vampiresa es toda mujer que se encuentra un idiota en su camino". Pero, por idiota que fuera el fulano, no estaba por tal faena, y pone pies en polvorosa. No los pudo poner en Pekín, porque sus zancas eran demasiado cortas para tanto. La vampiresa corre detrás. Parece un hada ingravida, volando tras de la ilusión, como el caballote de carga que se pone a trotar. Ya le alcanza, es suyo, no puede escaparse.

Alarga sus sarmientos brazos para atrapar al polluelo. Le agarra, le estrecha en sus brazos, y, delirante, le dice:

— Tú eres el hombre que vas a caer bajo el peso del estupefaciente, que soy yo. El hombre que lo da todo, su felicidad, su dinero, su familia, su salud, su vida, todo por mi amor. Y yo te desangraré por completo, como el más ávido de los vampiros. Te chuparé toda tu sangre, hasta



hacerte nombrar miembro numerario de la Asociación General de Cadáveres.

El pobre hombre no alentaba ya. Se había muerto del susto.

Dió la vampiresa un grito y despertó, paseando por su alrededor una tierna mirada. En el rincón más lejano, el gato bufaba y arqueaba el lomo, asustado, mirando a su dueña.

EMILIO MURGA LOWERS



ALTAVOZ DE HOLLYWOOD

Después de mucho tiempo, vuelvo a establecer contacto con los lectores de "Popular Film". Ahora, en contra de otras veces, es mi intención de dar unos resúmenes semanales de la actualidad hollywoodense, para que nuestros amigos puedan seguir detalladamente los cursos de producción y las nuevas societarias que se vayan produciendo.

Quiero empezar dando un resumen de lo que ha ido ocurriendo desde el comienzo de nuevo año, para ponerme en pocas crónicas al día. Así, ésta de hoy se refiere a la primera quincena del pasado mes de enero.

Capítulo de películas en proyecto y en producción

M-G-M anuncia la adquisición de los derechos de adaptación de la novela "Courthouse Square", por Hamilton Basso, publicada hace tres meses.

La misma M-G-M ha realizado recientemente una película corta sobre el deporte del tenis, con Fred Perry, que tienen el campeonato "amateur" británico y americano, y que se ha convertido recientemente en profesional.

Todavía más de M-G-M: Ann Rutherford, de diecinueve

años, que recientemente protagoniza la película corta "Annie Lautrie", tiene un importante papel en "Espionaje", que se empezará pronto.

Al reparto de "The Man in Possession" de la misma productora han sido añadidos E. E. Clive, Reginald Owen y Cora Witherspoon.

El día 3 de enero había 39 películas en producción en los estudios hollywoodenses: siete de la Metro, la Paramount y la Warner tenían seis cada una, 20th Century-Fox y RKO hacían cinco cada cual, Universal tenía tres ante las cámaras y Columbia y Republic dos cada una. Roach, Conn y Darmour una cada cual. Selznick International terminó "Ha nacido una estrella", mientras que Wanger había concluido "La Historia se hace de noche".

Clarence Brown está anunciado por M-G-M como director de la siguiente película de Greta, "Madame Walewska", en la que trabajará la actriz sueca frente a Charles Boyer. Brown ha dirigido ya seis películas de Greta. Esta de que se trata ahora, basada en una novela de Waclaw Gasiorowski, es una historia de la época napoleónica, referente a la aristocrática polaca con quien se encaprichó Bonaparte.

La próxima película de Paúl Muni para Warner será "La historia de Emile Zola". El director de la película será William Dieterle, que ya lo fue de "La historia de Louis Pasteur".

Paramount construye una imitación del balneario de Saint Moritz en Sun Valley, Idaho, para filmar los exteriores de "I Met Him in París", producida y dirigida por Wesley Ruggles con Claudette Colbert y Robert Young. En esta producción intervendrán 1.100 extras, un centenar de los cuales deberán ser capaces de esquiar perfectamente.

John Cromwell ha sido contratado para dirigir "El prisionero de Zenda" para la Selznick International.

Glenn Tryon ha firmado un contrato como escritor y director con Grand National, para trabajar para Schertlinger-Zion Myers en los Talisman Studios. Dirigirá una serie de ocho películas, todavía sin concretar.

Capítulo de desgracias

Falleció Perry N. Verkoff, a los 56 años. Había sido actor de carácter y uno de los primeros directores de películas. Una de sus apariciones más recientes en la pantalla fué en "No soy ningún ángel" de Mae West.

La actriz vienesa Luise Rainer anuncia su matrimonio con Clifford Odets, escenarista.

Falleció Milton E. Greenwood, director general de los estudios M-G-M desde hace doce años.

También ha fallecido Mrs. Lottie Parker, autora de la comedia "Way Down East", que fué adaptada dos veces a la pantalla durante la época de cine mudo, y una vez en el sonoro. Contaba 78 años.

Quizá más conocido, entre los muertos, sea Martin Johnson, explorador y productor de "Congorila". La causa de su muerte fué un accidente de aeroplano. Su más reciente trabajo, en compañía de su esposa, Mrs. Osa Johnson, fué una expedición a Borneo, que duró dieciocho meses, y de la cual se trajeron abundante documentación cinematográfica, para una película, sin título todavía, que distribuirá la 20th Century-Fox.

Capítulo de estrenos

Por de pronto, una película española: "Los héroes del barrio". Despues tenemos, como más importantes, varias otras: "Under Cover of Night" con Edmund Lowe y Florence Rice; "Off to the Races" de Slim Summerville; "The Woman Alone" con Sylvia Sidney y Oscar Homolka; "Fuego sobre Inglaterra" con Flora Robson y Laurence Olivier, película inglesa de London Films; "Hideaway Girl" con Martha Raye y Shirley Ross, aparte de otras extranjeras, la más destacada de las cuales fué "La máscara eterna".

Capítulo de temas varios

Maxine Reinhardt ha firmado un largo contrato con B. P. Schulberg.

Archie Mayo, director para Warner Bros, que filma "Call It a Day", se ha trasladado a una nueva casa en Beverly Hills, abandonando y vendiendo la que ha ocupado durante doce años.

Ken Maynard ha sido contratado por Condor Pictures para una serie de "western pictures".

Han sufrido enfermedades o indisposiciones más o menos leves: Leo McCarey, Joel McCrea, Carole Lombard, Fred MacMurray y Grace Moore.

Adolf Zukor, con motivo de sus bodas de plata con el cinematógrafo, ha recibido innumerables felicitaciones y recuerdos de todas las partes del mundo.

Hal Roach, que cuenta con 45 años, ha celebrado su 23.º aniversario como productor. Es probablemente el más joven veterano de la industria. El 8 de enero de 1914 empezó la realización de su primera producción, con un capital de 850 dólares. Desde 1912 había trabajado como actor, por 25 dólares a la semana. Pasó luego a asistente de director. Y, en 1914, uniéndose a Dann Linthicum, inició su carrera como productor. Linthicum vendió su parte a Dwight Whiting, quien, a su vez, se la cedió más tarde a Hal Roach.

El hijo de Jack Holt, Tim, que se ha graduado en una escuela militar de Indiana, ha sido contratado por Walter Wanger.

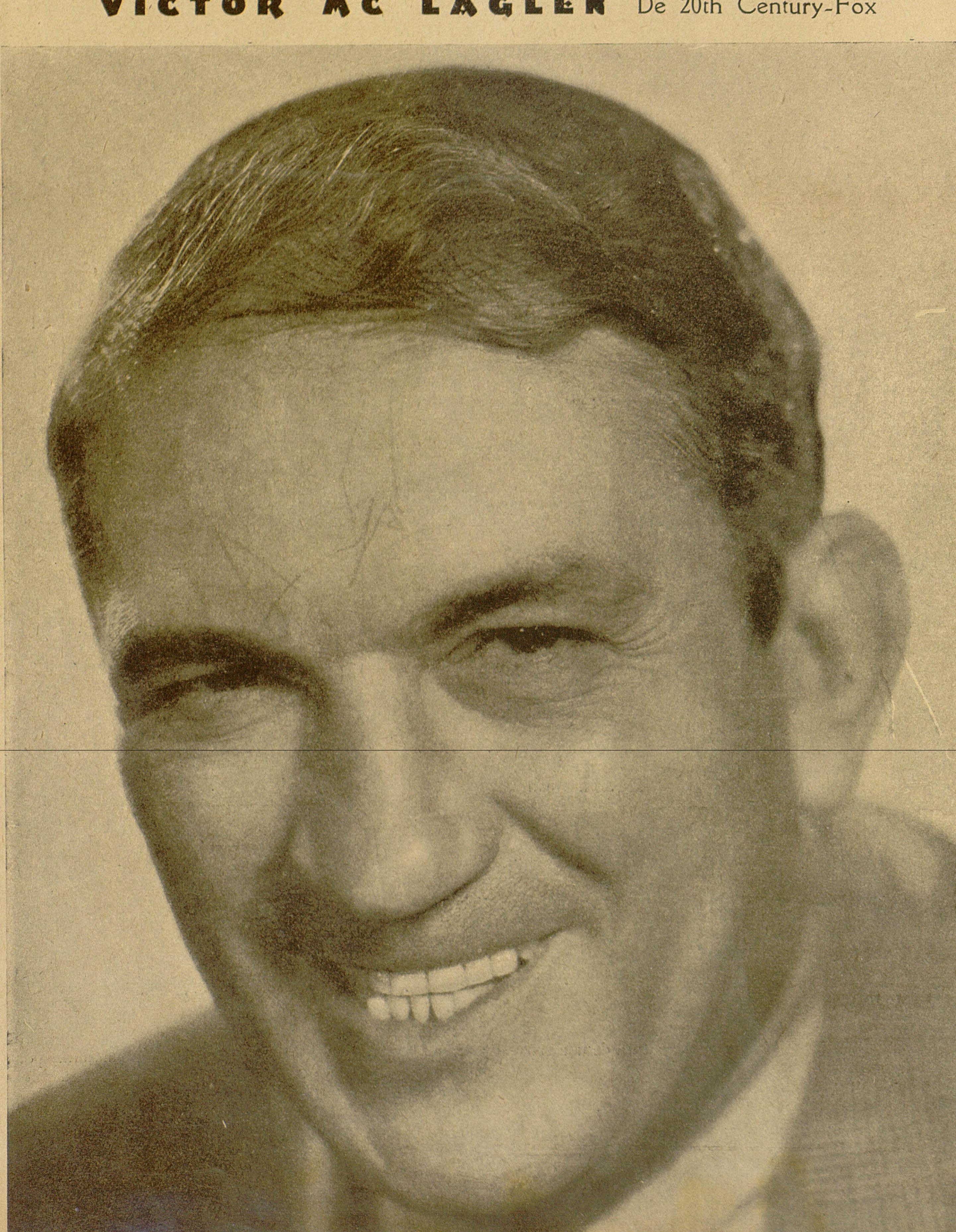
Miriam Hopkins ha adquirido la casa del finado John Gilbert y la ocupará después de decorarla de nuevo.

Sir Guy Standing (que supongo ya sabrán ustedes que falleció el 23 de febrero) había firmado un nuevo contrato con Paramount.

Y concluiremos con el número de películas ante las cámaras de Hollywood el día 12 del mes de que hablamos, que eran 43 en total, correspondiendo a Paramount, 8; M-G-M, 8; Warner, 6; 20th Century-Fox, 6; RKO, 4; Columbia, 3; Universal, 3; Republic, 2; otras varias, a razón de una cada una.

Y con esto terminamos nuestra primera información. Indudablemente, hay más hechos, muchos más. Unos no puedo recordarlos según voy escribiendo, otros tienen menos importancia de los relatados, y pienso que se hace preciso sintetizar, si no quiero alargar indefinidamente cada crónica.

WALT SEATHER
Los Angeles, febrero de 1937.



PÁGINAS DEL VIEJO TIEMPO

HOLLYWOOD HACE OCHO AÑOS

CAPÍTULO IV.

EL BARRIO LATINO DE HOLLYWOOD

Hollywood posee, entre sus habitantes, un clan de intelectuales y artistas que se reúnen entre ellos para discutir de estados de alma, de música, pintura, filosofía y arte puro. Compuesto de elementos en su mayor parte yugoslavos y poloneses, forman el espíritu *izquierdista* de Hollywood. Se admirán entre ellos o por lo menos se hacen la ilusión de admirarse; concesión recíproca que les vale su mutua estimación.

Esos pequeños genios, al uso del auditorio americano de Hollywood, se lamentan compungidamente y se rodean de damas *frutas*, cuya sumisión a su mirada exalta su verbo y les procura, además, la inmensa ventaja de una ayuda material de la que usan con condescendencia.

Entre ellos, destacan cuatro figuras con gran relieve: un pintor, un literato, un escultor y un músico. El pintor, dotado de un perfil de Napoleón obeso, acentúa el ilustre parecido desarrollando la anchura de su frente con ayuda de la maquinilla de afeitar. Sus amigos, sin excepción alguna, se han puesto de acuerdo en reconocerle *genio*; si quisiera, llegaría a ser el más grande entre los grandes, incluso en los dominios del cinema. Solamente que aceptar una responsabilidad o dirección, aparte de no corresponder a su ideal, es menos cómodo que fumar cigarrillo sobre cigarrillo, acomodado en el diván, mientras se evoca el sueño.

Pinta... Un amateur no iluminado, asimilaría quizás su pintura al *cromo*. Nada creáis, a pesar de que todos sus amigos se empeñan a ver en la sembla de las líneas más o menos torturadas que les muestra, la expresión de un algo que anuncia la venidera escuela de "La armonía del movimiento". Además, desde hace algunas semanas, parece haber despertado de su apatía y de su recogimiento una serie de años, debe salir un "chef d'œuvre", que revolucionará el cinema. Me muestra un aparato tomavistas y detrás de una pantalla transparente, unos muñecos de papei que giran sobre una rueda de madera, dibujando sombras de masas en movimiento. Recuerdo vagamente haber visto algo igual hace muchos años, pero prefiero dejar íntegra la alegría del inventor que toma mi silencio por una admiración aplastante. Me recomienda por ello, proyectando el film que debe revolucionar el mundo de los "movies".

La sombra de una cabria evoluciona en movimiento circular; una niña corre persiguiendo su pelota de caucho que va rebotando en los tramos de una escalera, mientras que un ser hirsuto cuenta con aire trágico: uno, dos, tres... Otro actor imita su mimica sonriendo para fundirse más tarde en una perspectiva de rascacielos neoyorquinos que giran unos en pos de otros en una desenfrenada carrera. Y termina así.

El film ha durado unos minutos, pero es cinema puro.

Por mi parte, busco brillar en su concepto intentando definir la teoría de las vibraciones que golpean nuestros diferentes sentidos por distintas frecuencias, pero en hecho de la misma naturaleza; obtener el sincronismo con una sensación musical apropiada y eso es todo; llegar a una armonía por contactos sensoriales de potencias complementarias: pero si comprendo la idea de las masas en movimiento, en impresión psicológica, por consecuencia y sirviendo de expresión a una historia cuyos textos quedan dentro del dominio concreto, considero su acción insuficiente para contener el interés total de un film.

Mientras me acompaña a la puerta me lanza el autor a guisa de réplica a mi galimatías anterior: ¡Es necesario que todos nos eduquemos a nosotros mismos! Si usted quiere comprender el cinema, medite durante un año esta idea: considerar en el cinema, el movimiento como en la música. Hay verdad, pero indiscutiblemente es poco comercial.

No me extraña nada que los productores de Hollywood no le hayan ofrecido un contrato.

El escultor es igualmente un personaje que atrae poderosamente la atención. Esculpe cabezas de *stars* y de animales fabulosos sobre placas de yeso.

Cada obra salida de su cincel es considerada como una maravilla insuperable por sus amigos. Cuando hace una escultura sobre pie, puede parecer a primera vista que hace una copia más, que crea una obra original, pero la obra debe su valor más a la personalidad de su autor que a sí misma. Su convicción de llegar a ser un día el más grande artista en su especialidad es tan grande, que arrebata los sufragios y alguna vez también ¿por qué no confesarlo? los encargos.

En reunión su comportamiento es siempre sobrio, pero de pronto estalla a la manera de los héroes de Dostoiewsky, y aporreándose el pecho se declara a grandes voces hijo del hombre, hijo de la fuerza, macho de la naturaleza. Por supuesto, nadie se atreve a dudar de ello, y además los americanos lo encuentran encantador. En realidad todo su genio se ve reducido a hacer maquetas en un estudio por al-

gunos dólares a la semana. ¡He aquí la realidad de un sueño!

El músico es un tipo más difícil de definir físicamente, casi repugnante con sus cabellos rojizos dispuestos en haces sobre la cima del cráneo y descendiendo en llorosos mechones sobre una frente estrecha; ojos azules, sin vida alguna, detrás los gruesos cristales de las gafas, una boca muerta, de labios estrechos, remata su faz, a la que sirve de soporte un cuerpo graso que evoca la mariposa del sueño. Habla con lentitud, fijando en su interlocutor los humedos ojos, y es ciertamente uno de los hombres de Hollywood más afortunados cerca de las mujeres.

Allí, el físico, e incluso el moral, cuentan muy poco, tan sólo las maneras sirven para abrir o cerrar las puertas a una persona, ¿y cómo resistir a un tan gran artista, cuya melosa palabra destila, con tal encanto, el lugar común tan agradable a los cerebros de las mujeres californianas que adoran la conversación de fácil comprensión?

Ese gran artista sabe distraer, y por eso manotea su piano con gran éxito en toda California. Hace música psicológica, retrato moral de las personas que se encuentran en la sala. Compone igualmente obras que, según la opinión de algunos autores americanos, tienen gran parecido

con muchas piezas ya retiradas de la circulación. Yo mismo tuve ocasión de reconocer en una composición nueva, la mayor parte de las melodías que acariciaron mis oídos durante la infancia.

Ese músico escribe, pues, obras musicales según esta teoría, pero resumiéndolas y disminuyendo sus ángulos. Aquí en Hollywood se logran éxitos fáciles de esta manera, y los conciertos que da le proporcionan, además de beneficios inmediatos, la clientela directa de todas las mujeres, deseosas de ayudar a un artista por todos los medios que tienen a su disposición.

El escritor merece un parentesis. Más sutil que los otros, posee en alto grado el arte de saber escuchar y provoca así siempre la simpatía; más fuerte que los otros desde el punto de vista práctico, posee realmente cualidades originales, y si dice haber inventado el psicoanálisis, es siempre con la esperanza de sacar provecho de ello en el espíritu simple de sus admiradoras y para resultados puramente materiales. Guapo muchacho de ojos lánguidos, no duda un instante en cubrir de expresiones inflamadas el objeto de su llama, ya sea esposa de un director, artista de moda, etc. Escribe mejor que muchos autores americanos, habla con extrema lentitud, lo cual le permite, cuando a una mujer se dirige, añadir el gesto a la palabra. No escapa a la debilidad de gustarle que sus amigos le consideren e inciensen, a los cuales devuelve a su vez con usura los golpes de incensario. De un carácter flexible y sumamente diplomático, trata con tacto y seguridad a los demás.

L. MEUNIER-SURCOUF

MARLENE DIETRICH

a quien en breve veremos con Charles Boyer, en
"EL JARDÍN DE ALÁ", un gran film Paramount.



NECESIDAD DE DEFINICIÓN LEGAL DE LAS TRANSGRESIONES CINEMATOGRÁFICAS

En el artículo anterior examinamos el problema de la conveniencia o inconveniencia de someter el cinema al régimen represivo corriente en todas las demás actividades humanas, frente al preventivo que, por excepción y lo mismo en períodos de normalidad que de anormalidad, se aplica al cinema.

Uno de los puntos que abonan el establecimiento del régimen represivo, es la necesidad de otorgar al cinema las mismas garantías que se otorgan a las demás actividades, para que no se pueda decir, que el encargado de juzgar sobre lo filmado, actúa con parcialismo y según libertad voluntad, lo cual a nadie le interesa en tal grado como a él. Una de esas garantías, quizás la fundamental, es la del establecimiento de un código preventivo que con anterioridad a la comisión del hecho defina si es o no delictivo, de manera que al juez, no le quede más solución que la de examinar si el hecho está o no comprendido dentro de la definición legal.

Ahora bien, esto no es exclusivo del régimen represivo, y si lo ha sido hasta ahora, podríamos decir que no está en su esencia por el hecho de que esté en su existencia (aplicando las famosas distinciones aristotélicas, rehabilitadas modernamente por la Fenomenología). En efecto, hasta ahora, ha sido norma inveterada la de que ningún censor tenga que atenerse a ningún código preventivo, definiendo por sí y ante sí, lo que ha de caer bajo el lápiz rojo, y lo que se ha de librarse del mismo. Mientras que por otro lado, también se han considerado norma inveterada, especialmente tratándose de materia penal, la de que el juez ha de juzgar ateniéndose a un texto legal previo. Para fácilmente se comprende, que el régimen preventivo puede existir, sin dejar de ser régimen preventivo, existiendo un código que defina lo censurable y lo no censurable; y, por otra parte, tampoco se desnaturalizaría el régimen represivo, y en esto convienen casi todos los autores, por el hecho de que el juez, defina por sí y ante sí la punitividad o, más exactamente, la ilegalidad del hecho cometido, es decir, que el juez, sin que desnaturalice su función represiva, puede ser al mismo tiempo legislador y juez, como de hecho lo es el censor. Y de ahí la paradoja de que, después de censurar las atribuciones legislativas que algunas escuelas (la famosa del Derecho libre en Alemania, y las sentencias del aún más famoso juez Magneaud en Francia), otorgan a los jueces, y de censurar aún con más energía las atribuciones legislativas de los funcionarios gubernativos, se atribuya esta potestad a funcionarios que apenas tienen responsabilidad, que en la mayor parte de los casos son anónimos, y que tienen que someterse a una política determinada. Y esos funcionarios no sólo legislan, sino que su actuación legislativa, lejos de ejercerse en la esfera de lo impersonal y abstracto, previniendo casos futuros, se ejerce ante un caso concreto, *a posteriori*, siendo dueños y señores de que se proyecten o no las películas presentadas a su examen.

El establecimiento de recursos atenuaría un tanto estos inconvenientes, por lo que siempre sería conveniente que existiesen, como ya existen en otras naciones, pero la atenuación no sería muy grande, ya que se reduciría a la esperanza de que el censor superior tenga un criterio legis-

lativo distintivo que el inferior, pero siempre sería dueño, lo mismo que éste, de negar o conceder su permiso para lo que le dé la gana. Las recomendaciones, las amistades, los favores y todas las martingalas que porten a contribución los magnates industriales y comerciales, para lograr la proyección de una película suya o impedir la proyección de la de su enemigo, tienen aquí un campo amplio.

Al fin y al cabo, si el censor fuese interpelado, sobre la admisión de una película o la no admisión de otra, siempre tendría argumentos para justificar su resolución.

Si no del todo, al menos en gran parte, se evitarían estos inconvenientes con el establecimiento de un código preventivo, en el que estuviesen definidas, *a priori*, los hechos que deben dar lugar a censura, si se trata de régimen preventivo, o a sanción penal, si trata de régimen represivo, pues aunque prefiero este segundo régimen, creo que es tan aplicable al primero como al segundo, y, en todo caso, sería un medio para atenuar los inconvenientes del régimen de censura. Digo *deben*, porque en el régimen actual de censura, se tiene el criterio de que el censor *puede* tachar o prohibir ciertos trozos o ciertos films, pero no tiene obligación de hacerlo: en el régimen de arbitrio absoluto que ahora existe, parece natural, que si se tiene el arbitrio para definir la transgresión, también la tenga para ejecutar su resolución; pero en un régimen de legalidad de la transgresión, esto es inadmisible: si la ley dice que un hecho debe ser censurado o sancionado, al censor o al juez no le queda más remedio, y es una garantía contra muchos abusos, que la de censurarse o sancionarse. Por lo tanto no sólo *puede* sancionar o censurar, sino que *debe*.

En todo caso, el régimen de legalidad tiene un inconveniente que no es posible solucionar. Si en un régimen de arbitrio absoluto, caben infinitas de criterios, sobre si una película es o no proyectable (o un trozo de película, pues para el caso es lo mismo), en un régimen de legalidad, caben varios criterios, aunque nunca tan numerosos, sobre si un determinado hecho concreto está comprendido en la definición del código preventivo y en qué grado. Pero esto, ya digo, es completamente inevitable. Si fuese evitable, llegaríamos a un ideal perseguido por todos los hombres ingenuos: la supresión de todos los debates forenses, al menos en materia criminal. Porque sin necesidad de atribuir mala fe a una o a las dos partes que discuten en los juicios o a los jueces que en los dos grados del mismo pleito han emitido resolución distinta, es innegable que la apreciación legal del hecho está muy influida, no sólo por la distinta preparación de los que intervienen en él, sino también por la posición que ocupan respecto a la cuestión debatida. Porque, por ejemplo, y hablando de cinema, el productor y el director, encontrarán que su obra, aunque quizás atrevida, no roza lo más mínimo lo establecido en la definición legal, mientras que si hay una parte perjudicada encontrará en la misma delitos a montones. Y esto, como decimos, con toda la buena fe del mundo.

Pero si ha de haber un código preventivo, o una ley que defina la transgresión legal, ¿qué ley ha de ser esa? ¿Ha de ser una ley especial para la cinematografía? Nos parece que no. El Estado, al definir su criterio (criterio

"PRISIONERO DEL ODIOS",
DE LA 20th CENTURY-FOX

Del fablado de Arlequín

FRANK LLOYD, el más laureado director de Hollywood (ha recibido tres veces el premio de la Academia por su brillante trabajo), parece poseer el barco más conocido en todo el mundo. Ese barco ha cambiado de nombre con harta frecuencia. Se llamó *H. M. S. Pandora*, en *"Mutiny on the Bounty"*; *Seraphin*, en *"Maid of Sailem"*..., y ahora se llama *Tonquin*, en *"I, James Lewis"*. La primera de esas tres películas fué producida por la Metro-Goldwyn-Mayer, la segunda por la Paramount, y la tercera ha empezado a filmarse en este mismo estudio. Las tres películas bajo la dirección inteligente de Lloyd.

Frank Tuttle comentaba el otro día acerca de la realidad en la pantalla, y con un dejo de amargura en su acento, me decía:

«Antes de empezar a filmar aquí en el estudio» *"Waikiki Wedding"*, enviamos a Honolulu uno de los mejores fotógrafos de Hollywood, acompañado por un experto, para que tomase varios paisajes que deben figurar en la película. Cuando vino, después de varias semanas, lo que vi me dejó desconcertado. No respondía en absoluto a la idea que el público en general tiene de la naturaleza en esa isla. Más que fotografías tomadas en las frondosas islas, parecían haber sido hechas en algún parque de los Angeles... Por lo tanto, decidí, fabricar aquí mismo los paisajes que deseaba... ¡y aquí los tiene usted!... Y, con orgullo extendía el brazo, cuya mano señalaba un bosque virgen en el que la espesura de los árboles apenas dejaba penetrar la luz de los potentes focos eléctricos...

¿Quiénes, entre las más jóvenes actrices, tienen mayores y más serias probabilidades de llegar a ser «estrellas» durante el presente año? He aquí la opinión de Carole Lombard:

1—Frances Farmer, por su talento, el empeño que pone en aprender cuanto se relaciona con la producción y la intensidad de su trabajo, como demostró en su maravillosa actuación en *"Come and Get It"*.

2—Deanna Durbin, la pequeña gran actriz y cantante de la Universal que con una sola película, *"Three Smart Girls"*, lleva camino de colocarse a la cabeza de la lista.

3—Dorothy Lamour, cuya extraordinaria inteligencia le ha hecho «robar» una película, en la que su papel difícilmente podía hacerla dueña de la situación... Dorothy Lamour se hizo a sí misma estrella, en *"The Jungle Princess"*.

4—Nora Pilbeam, que en *"Nine Days a Queen"* ha sido considerada por el público y crítica, como una gran actriz... si es que, al fin, se decide a venir a Hollywood...

Debo confesar que estoy completamente de acuerdo con la adorable rubia. ¿Adorable?... ¡Ya lo creo! Y, si alguien lo duda, que se lo pregunte a Clark Gable, cada día más entusiasmado con ella...

Hollywood, febrero de 1937.

EUGENIO DE ZÁRRAGA

BIOGRAFÍAS CORTAS MARGARET SULLAVAN

Margaret Sullavan hubiese estado destinada a ser una de tantas jóvenes educadas a lo puritano, como las «buenas familias» lo entienden en América, si su temperamento juvenil no fuese indomable, como lo es. Nació en Norfolk (Virginia), el 16 de mayo de 1911, y así y todo tiene una historia casi de hada, que todo el mundo en América conoce; es una gran soñadora. Su abuelo paterno era el coronel James Calvin Councill, jefe del Rgt.º núm. 26 de Infantería en la guerra civil de la independencia americana. Su abuela materna era descendiente del coronel Merriweather Smith, el célebre revolucionario. Su abuela paterna era prima del general Robert Lee, descendiente del coronel Chowning, revolucionario de fama igualmente.

La primera película de Margaret fué *«Parece que fué ayer»*, en la que batió todos los records de la pantalla. Asentó su fama en *«¿Y ahora qué?»* y en *«Una chica angelical»* y *«Paz en la guerra»*, demostrando su gran habilidad en el arte. En *«Dinner at eight»*, reafirmó su record mundial de la pantalla. Pero maravilla de maravillas es su actuación en *«Amor y sacrificio»*, de la Universal también, en cuyo film asombroso exhibe sus mejores galas con su gran nuevo «partner» James Stewart.

UNA ESCENA DE "LA VIDA FUTURA"



EXPERTO EN BOTONES

que es, o debe ser, reflejo del de la colectividad) sobre los hechos que deben ser prohibidos, lo ha hecho en una ley, denominada código penal. La existencia de leyes penales especiales, aparte de las militares, obedece a razones de momento o temporales, pero no a un criterio distinto. Esa ley puede ser atacada de muchas maneras, entre ellas por medio del cinema. Lo que sucede es que la ley no ha previsto la posibilidad de esta forma especial de ataque, y en muchos casos hay verdaderas dificultades de interpretación; por eso, lo único que debe y puede hacerse, es la reforma del código penal, teniendo en cuenta la existencia de un medio poderoso de criminalidad, que no previeron los primitivos redactores, y del que se han olvidado los sucesivos reformadores: el cinema.

T. G. ARENAL

ROLLOS DE CELULOIDE

SALAS EN ESTADOS UNIDOS

El día 1 de enero del año en curso había 16.258 salas de cine abiertas en Estados Unidos, con un aumento de 880 sobre la misma fecha del año anterior. El 1 de enero de 1932 había 14.750 en la misma situación.

El número total de asientos es de 10.440.632 con un aumento de 341.712 sobre 1936, y de 721.095 sobre 1935.

En este año el número total de salas es de 17.915 sonoras y 903 mudas. De ellas 1.693 sonoras y 867 mudas están cerradas.

OTRAS "DIEZ MEJORES PELÍCULAS DEL AÑO"

Por una votación organizada entre los corresponsales de prensa extranjera en Nueva York por Ernest Gunther, representante americano de "Der Film", periódico comercial alemán, "Winterset" de la RKO, figura a la cabeza las diez mejores películas de 1936, seleccionadas por los 69 votantes. "Mr. Deeds Goes To Town" (El secreto de vivir) de Columbia, figura a continuación; después siguen: "Modern Times" (Tiempos modernos), de United Artists; "Story of Louis Pasteur" (La tragedia de Louis Pasteur), de Warner; "Romeo and Juliet" (Romeo y Julieta), "Fury" (Furia), "The Great Ziegfeld" (El gran Ziegfeld) y "San Francisco" de la Metro; "These Three" (Esos tres) de U. A.; y "Green Pastures" de Warner. Otras seis películas recibieron mención honorífica: "Dodsworth" (Fuego otoñal) de U. A.; "My Man Godfrey" (Mi hombre Godfrey) de la Universal; "Lloyds of London" de la 20th Century-Fox; "Anthony Adverse" (Adversidad) de Warner, igual que "Charge of the Light Brigade" (La carga de la brigada ligera), y, por último, "María de Escocia" de R. K. O.

ACUERDO ENTRE MUSSOLINI Y HAYS

Por fin, después de muchas discusiones, se han puesto de acuerdo Italia y los productores norteamericanos. Los puntos más importantes del acuerdo tomado entre ambas partes han sido los siguientes: Primero: las compañías americanas no podrán pasar de los veinte millones de liras en sus negocios en Italia; el anterior máximo era de ocho millones. Segundo: las compañías americanas podrán introducir hasta doscientas cincuenta películas anuales contra 48 anteriormente especificadas. Esta cifra es como no poner límites a la cuestión, pues, en las temporadas pasadas, el mayor número alcanzado fué de 168. Tercera: no se determina el uso que se hará de las cantidades que sobrepasen los 20 millones citados, pudiendo determinar las compañías si lo colocan en bancos o lo usan en Italia. Hacía seis semanas que las compañías americanas no enviaban material a Italia, cuando fué tomado este acuerdo, a fin del pasado año. Las negociaciones fueron llevadas, por parte de los americanos, por Hays que se trasladó a Italia en persona, tratando con Mussolini y con el Ministro de Asuntos Extranjeros, y por el Embajador yanqui en Italia.

LOS HIJOS DE JOHN BARRYMORE VISITAN UN ESTUDIO

Ethel Mae y John Barrymore (hijo) vieron por vez primera una compañía de artistas cinematográficos cuando visitaron a su madre, Dolores Costello Barrymore, en el estudio, mientras se rodaban unas escenas del film de David O. Selznick "El pequeño lord". Helen Costello, hermana de la estrella que vuelve a la pantalla después de larga ausencia, fué quien llevó los niños hasta el "set".

Satisfecha la curiosidad de los pequeños, su madre, Dolores, ante sus reiteradas demandas, tuvo que presentarles a Freddie Bartholomew, el pequeño astro de la pantalla, a quien acababan de ver actuar ante la cámara con Jackie Searl y Helen Flint a las órdenes de John Cromwell, animador de dicha película.

La más importante y extensa colección de botones que hoy existe en el mundo, se debe a las exigencias de la pantalla.

Millares de personas se entretienen en reunir monedas, sellos de correo, autógrafos u obras de arte, según se lo permitan sus medios. Otras coleccionan objetos históricos, desde estandartes hasta charreteras. Pero George Keich, de los estudios Metro-Goldwyn-Mayer, hace alarde de una colección de 150.000 botones de cobre y una biblioteca de datos históricos sobre los mismos.

Para la mayor parte de la gente, los botones de cobre no pasan de ser el reluciente adorno que distingue un uniforme de un traje de paisano. Para George Keich son a la vez motivo de orgullo y de preocupación. En sus diecisiete años de trabajo en el departamento de sastrería de los estudios Metro, ha tenido que proporcionar botones para centenares de uniformes diferentes.

Las fotografías de primer plano, en que todos los detalles aparecen claramente en la pantalla, han obligado a George a emprender estudios e investigaciones muy minuciosos sobre los botones, y debido a tal labor hoy es una autoridad en lo que concierne a tan insignificante y humilde accesorio. Muy pocas personas, ni aun las que llevan uniforme diariamente, se ocupan de examinar los detalles de sus botones, pero George tiene que conocerlos al dedillo. Muchos aficionados al cine se deleitan en descubrir errores técnicos, por triviales que sean, y por eso los productores exigen la más precisa exactitud en todos los pormenores. Un policía neoyorquino, por ejemplo, no puede presentarse

en un escenario con botones de California en su guerrera. Tal vez nadie lo advierta, pero siempre hay la probabilidad de que alguien descubra el error. Y a fin de evitar críticas, George tiene como 10.000 botones diferentes, únicamente para uniformes de policía, no sólo de todos los Estados Unidos, sino también de los países sudamericanos y europeos.

En su colección hay botones de los que llevaban los soldados en la guerra de la independencia norteamericana y hasta de los de la guardia de Napoleón. George sabe cuándo empezaron a aumentar las estrellas en los botones de los uniformes navales norteamericanos, cuántas alteraciones ha sufrido el ancla de los mismos y otros datos históricos semejantes.

Los botones de los uniformes de Clark Gable en "La Hermana Blanca" y los del uniforme naval de Robert Taylor en "La Divina Coqueta", hicieron pasar a George muchas noches en vela, por la dificultad en conseguirlas. Más de una vez, el apurado George ha tenido que hacer milagros para no demorar la producción de una película.

"Los botones de cobre pueden ser un detalle muy pequeño —dice George—, pero los sastres de los estudios debemos tener mucho cuidado sobre la exactitud de los trajes, ya que todos los botones y ojales se someten a rigurosa inspección antes de ser usados. La excelencia de una película se debe a la atención que se da a los detalles, y los relucientes botones son de suma trascendencia para el guardarropa de los estudios".

CLEMENTE RODRIGO

JANE WITHERS, DE 20th CENTURY FOX





RAREZAS DE HOLLYWOOD

por Edward Schellhorn

Veinticuatro estrellas de primera magnitud brillarán en el firmamento cinematográfico durante el año 1937. Así lo afirma Ernst Lubitsch, famoso «regisseur», que espera guiar los destinos de tres o cuatro de ellas a su regreso a los estudios de la Paramount.

Habiéndole recordado sus declaraciones del año pasado, Lubitsch contestó con su característica decisión: «Ciertamente, pero tenía razón, ¿verdad? Y lo mismo será este año.»

Lubitsch admite la posibilidad de que aparezcan algunos meteoros, dos o tres estrellas fugaces y uno o dos planetas, pero el éxito de las grandes películas dependerá exclusivamente de la inclusión en sus repartos de alguna

de las veinticuatro estrellas antes mencionadas. Téngase en cuenta que nos referimos al éxito de taquilla únicamente.

Inglaterra y Francia regalarán al mundo con joyas cinematográficas como «La Kermesse Heroique», pero todas las grandes películas americanas tendrán entre sus principales artistas a alguna de las veinticuatro notabilidades de la pantalla.

Marlene Dietrich, Gary Cooper, Greta Garbo y Bing Crosby, figurarán entre ellas, y nos atrevemos a afirmarlo sin temor de que quede mal parada nuestra reputación de profetas del mundo cinematográfico. Lubitsch añade que, como mínimo, tres nuevas figuras irán a colocarse en la cumbre de la fama. Ni él ni nadie quiere aventurarse a citar sus nombres, pero la profecía no es arriesgada, porque cada año aparecen en el firmamento cinematográfico tres o más estrellas nuevas.

Ejerciendo los escasos dones de adivinos que poseemos, nos es posible vislumbrar ciertas características de las nuevas personalidades. Dos de ellas serán mujeres, y la terce-



ra será un muchacho joven, posiblemente un músico. Las mujeres son rubias, o por lo menos tendrán el cabello de este color. El muchacho será esbelto, moreno y simpático y tocará con maestría el saxofón y los timbales. Ninguna de las tres habrá trabajado de comparsa ni se habrá presentado en Hollywood directamente. Probablemente habrán debutado en alguna de las revistas teatrales de Nueva York o Chicago, participando después en alguno de los programas de radio.

Como cantantes no es fácil que lleguen a pisar las tablas del Metropolitan de Nueva York, pero tendrán voces agradables y del timbre más apreciado en la radio y en el cinema parlante.

Quizás ninguna de ellas llegue a ocupar la posición preeminente de un Charles Laughton, pero su actuación dejará satisfecha a una gran mayoría de los aficionados. Preciso es confesar que son muy pocos los artistas que levantan a los espectadores de sus asientos con su arte excepcional, y entre ellos figuran actores característicos, como J. M. Kerrigan, Dudley Digges y Harry Carey, cuya aparición en la pantalla es un éxito seguro.

Como todas las profecías, la nuestra está expuesta a serias decepciones y se basa, naturalmente, en la ley de probabilidades.

No se necesita una gran clarividencia para profetizar que las nuevas estrellas tendrán conocimientos musicales,

Veinticuatro estrellas de primera magnitud, brillarán en el firmamento del film durante el año 1937...

quizás ninguna de ellas llegue a ocupar la posición prominente de un Charles Laughton que aparece en la foto, al lado de su esposa, trabajando en «Rembrandt»...

sin mencionar los bailarines, como Ginger Rogers, cuyos pies no ha llegado la foto a alcanzar...

Fred Mac Murray, toca el saxofón... el saxofón que tiene en su casa... Y recibe el calificativo de «perfecto spormant».

muchos de los principales actores y actrices, han cantado en la ópera, en revistas teatrales o en los teatros de variétés. En este caso se encuentra, entre otros intérpretes, Irene Dunne...

algunos, como Gladys Swarthout, «la doncella romántica», eran verdaderos ruiñones, otros dejaban satisfecho al público sin entusiasmarlo...

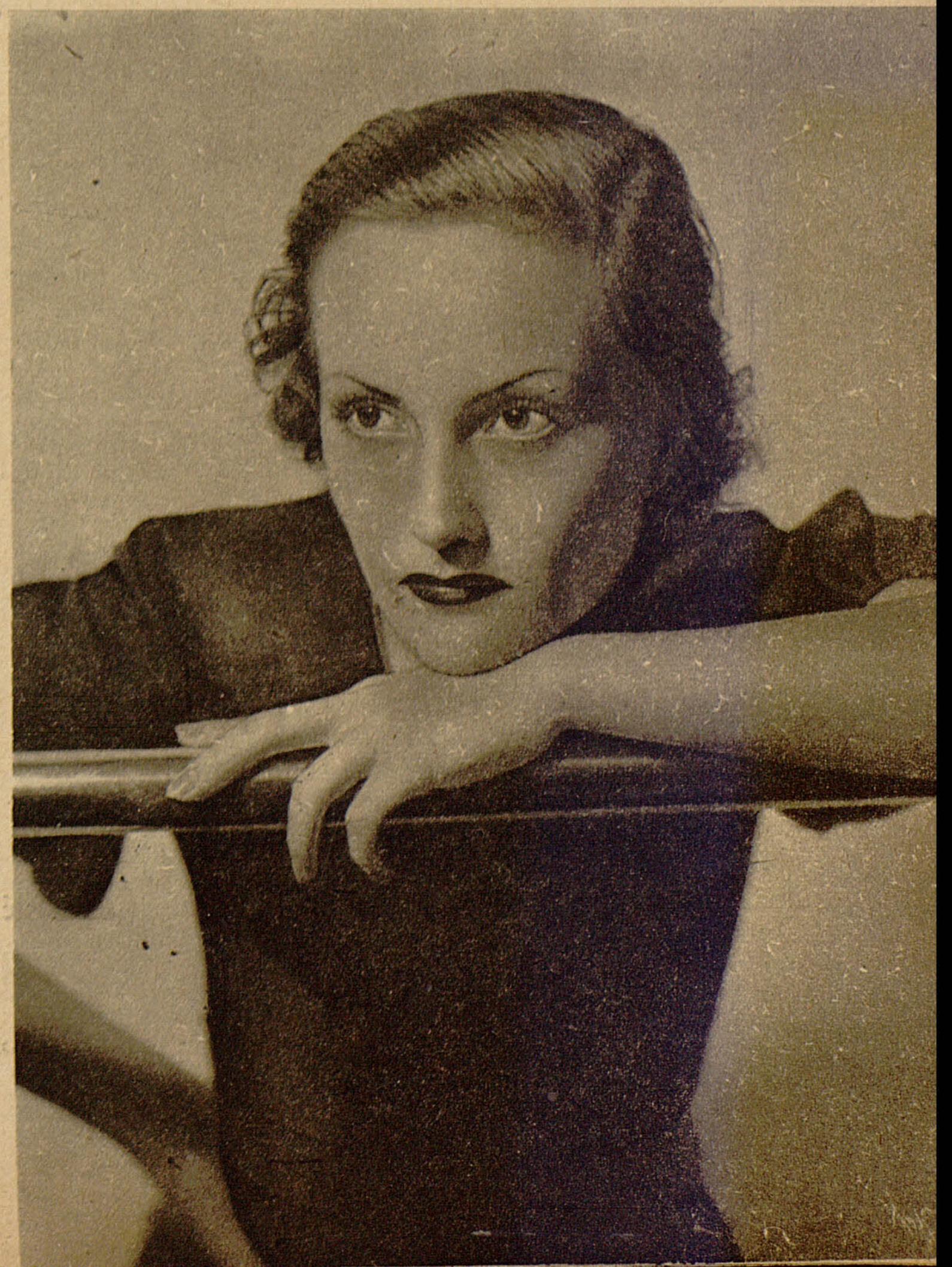


IMPERIO ARGENTINA

MAGDE EVANS



ANTONITA COLOMÉ



G
A
L
E
R
Í
A
J
U
V
E
N
I
L

porque examinando la vida de las grandes figuras de la pantalla, se verá que una gran mayoría han tenido que ver en una u otra época de sus carreras con esta rama de las artes. Marlene Dietrich, Randolph Scott y Jack Benny son violinistas; Fred MacMurray toca el saxofón; Lew Ayres tocaba los timbales antes de convertirse en cantante de aires populares como Bing Crosby. Muchos de los principales actores y actrices, han cantado en la ópera, en revistas teatrales o en los teatros de variétés. En esta categoría están William Frawley, Alison Skipworth, Purnell Pratt, Cary Grant, George Burns y Grace Allen, Frances Farmer, Frank Forest, George Barbier, Irene Dunne, Mae West, Olympre Bradna y Lynn Overman. Algunos, como Gladys Swarthout, eran verdaderos ruiñones, otros dejaban satisfecho al público sin entusiasmarlo.

George Arliss se vió obligado a cantar y dar unos cuantos pasos de baile en una revista en los comienzos de su carrera. J. M. Kerrigan temblaba de espanto cuando se acuerda de su debut, como cantante, en una comedia que se representaba en uno de los teatros de Dublín.

Na hemos mencionado los bailarines, como Eleanor Powell, Eleanor Whitney, Ginger Rogers o Fred Astaire, porque el saber bailar con más o menos destreza es hoy día uno de los requisitos indispensables de todo actor de cine.

Con lo cual, quizás, hayamos demostrado que, aun cuando el conocimiento del teatro de Ibsen y Shakespeare puede ser útil en Hollywood, una temporada de aprendizaje en las revistas musicales es, sin duda alguna, mucho más ventajosa como preparación para una carrera ante la cámara cinematográfica.



EL CINE Y LA GUERRA

CINE REVOLUCIONARIO, NO AGRESIVO

Quizá la característica más destacable de las películas rusas que en la actualidad están recorriendo todas las pantallas de Madrid, sea la elegancia espiritual, teniendo en cuenta que se trata de films esencialmente dedicados a la propaganda de una idea social y política, y, por consecuencia, de una tendencia determinada y de un marcado matiz partidista.

La ideología defendida desde estos films, podrá ser más o menos discutida, según el punto de vista del espectador, que estará o no estará dentro de su campo ideológico, siendo por esto, precisamente, por lo que están llamadas a desempeñar una más importante misión de captación entre los espectadores ajenos a su ideario, que la de divulgación de doctrinas entre quienes, en principio, ya estamos conformes con ellas. Desde luego, el fondo doctrinal de las películas rusas podrá ser discutido. Lo que no admite discusión es su elegancia espiritual para manifestarlo.

Son varias las películas rusas que en estos últimos tiempos hemos visto en Madrid, y todas ellas, unas refiriéndose al período de la guerra y de la revolución, otras al período de reconstrucción de la U. R. S. S., todas tienen un concreto matiz de propaganda. De su eficacia en este aspecto, particularmente en lo que se refiere a los films de guerra, nadie puede dudar. Ya en otra ocasión hemos señalado los beneficios de sus enseñanzas entre nuestros combatientes.

Pues bien; no se pueden considerar estas películas como agresivas para otras ideologías y otras tendencias. Su pro-

paganda es una propaganda esencialmente constructiva. No combaten ningún régimen político, económico, ni social. No atacan a esta o a aquella doctrina. Por el contrario, sin atacar a nadie, se limitan a poner de manifiesto las ventajas de las ideas y los métodos propios.

Esto, de todas formas, se hace también con una exquisita elegancia espiritual, y con una delicadeza que aleja, o debe alejar, toda suspicacia. Estas virtudes no se analizan, no se elogian, no pretenden imponerse por medio del film. La misión del film se reduce a la exposición de los hechos, para que después cada cual los asimile según su concepto de las cosas.

Si el carácter propagandista de la cinematografía soviética no existe en el sentido negativo —ataque a los demás—, y en sentido afirmativo —defensa de las propias ideas—, queda limitado a la exposición de los hechos, ¿cuál es la fuerza de la cinematografía soviética? ¿Por qué ese temor de la sociedad capitalista, de la moral a ultranza, de la rutina universal, a que las películas rusas lleguen a las masas del pueblo? Sencillamente; por la misma fuerza de los hechos, abrumadora en su sencillez, por la misma potencia de la realidad, que se imponen con solo manifestarse, puesto que, por naturaleza, hallan los espíritus predisuestos a aceptarlos.

¿Es que el hombre no se halla predisposto, por naturaleza, a aceptar la justicia? Pues allí donde la justicia existe, con sólo manifestarse, y sin hacer otra propaganda de ella, la justicia será aceptada. ¿Es que no sucede lo mismo con el amor? ¿Es que el hombre no necesita la luz, no ambiciona la libertad? Podrá ignorar todo esto, pero una vez conocido lo acepta sin necesidad de que se lo elogien.

Esta cosa tan sencilla es el alma del cine ruso. Y su eficacia radica en su propia sencillez.

Tenemos el caso de "El Circo". "El Circo", es la más bella exposición de lo que en la U. R. S. S. significa la igualdad de los hombres, sin que para diferenciarlos y separarlos representen algo su origen, su raza ni su color.

Esta diferencia que unos hombres, por creernos superiores a otros hombres, hemos establecido, teniendo en cuenta nuestro distinto origen, nuestra distinta piel, para someter y perseguir a los que consideramos inferiores a nosotros, ha adquirido en algunos países caracteres extraordinarios y métodos propios. De todos es conocida la persecución de que la raza aria hace víctimas a otras razas por ella consideradas impuras. Pero, sobre todo, nadie ignora que la raza blanca, especialmente en América, viene desarrollando desde siempre contra las razas de color. El hombre blanco, por el hecho de serlo, siempre se ha considerado con derecho a someter y a dominar al hombre amarillo. Y cuando no ha conseguido dominarle, le ha despreciado. Igualmente ha sucedido con los indios y con los negros, no tanto en virtud de una civilización superior, como en virtud de un distinto color de la piel.

Rápidamente, la película comienza por las escenas de un propósito de linchamiento, del que se pretende hacer víctima a una artista blanca por el único delito de haber tenido un hijo negro, haciendo uso del perfectísimo derecho que le asiste a entregar su cuerpo y su amor a quien mejor le parezca.

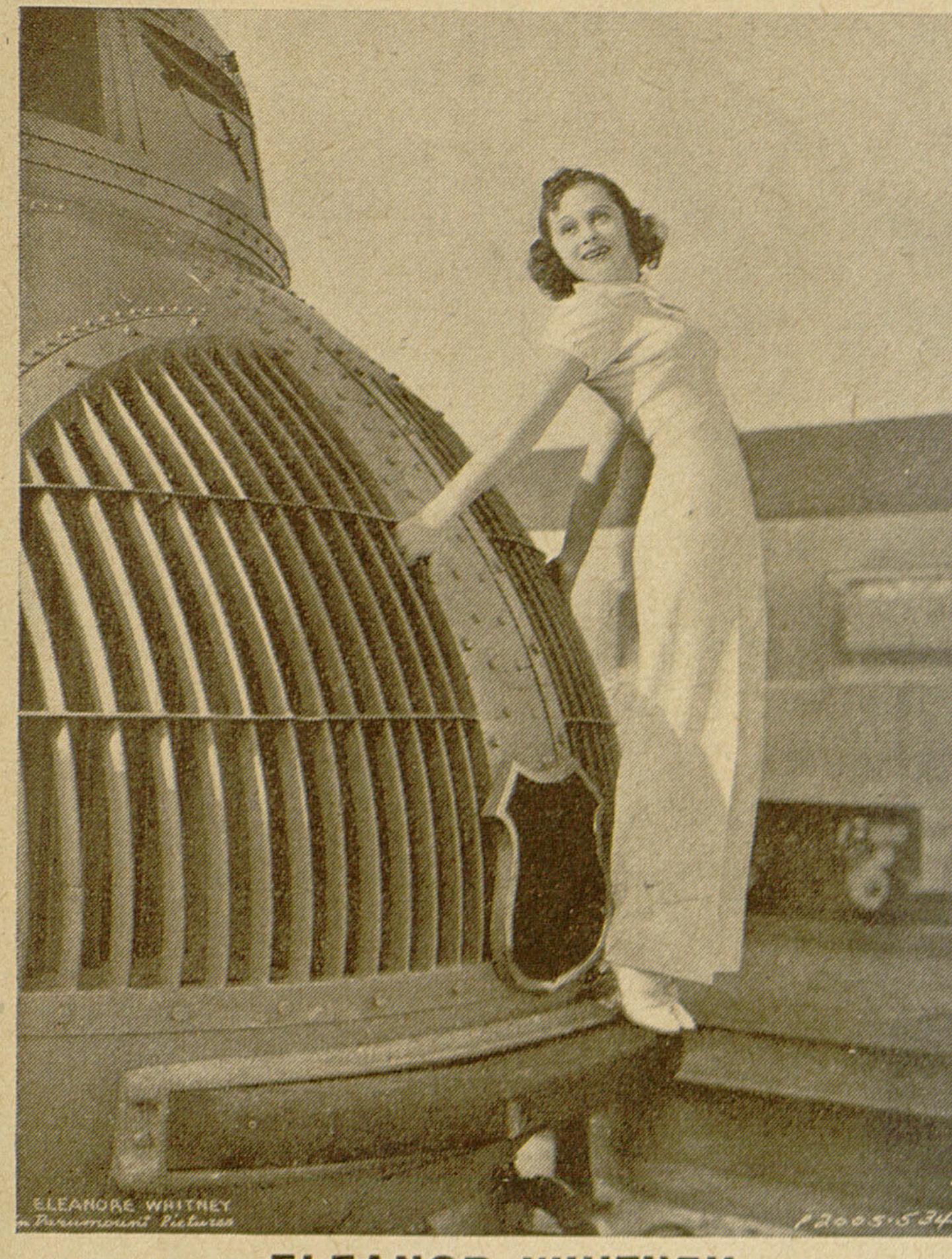
Esta mujer llega a Rusia y oculta lo que el mundo ha considerado como un delito. En el temor de que continúe siendo por ello perseguida y despreciada, se deja dominar por un explotador, que conoce su secreto, ante la amenaza de que sea divulgado. Y por ocultarlo, está a punto de renunciar al amor, cuando el amor vuelve de nuevo a iluminar su vida. Pero en Rusia la raza negra no es considerada con inferior derecho que cualquier otra raza, y aquella mujer encuentra, al fin, un rincón en el mundo en el que poder ser feliz.

Comparando, analizando, juzgando, el espectador no precisa críticas ni censuras para formar su opinión. Y su opinión es tan clara, tan diáfana, que asombra no haber pensado antes en la belleza de este gesto de igualdad de unos hombres para con otros. La belleza de este gesto ya se ha manifestado. Y con sólo manifestarse, ya se ha comprendido. ¿Dónde es el hombre perseguido por su raza o por su color? Dónde sea. Sea donde sea, esto es una vergüenza de la Humanidad.

No han hecho falta críticas para comprenderlo así. Y, no obstante, esta es una película de dura censura para las costumbres de un pueblo, y de canto fervoroso para las nuevas costumbres de una nueva sociedad. Un niño de color, por ser hoy un "niño" y mañana ser un "hombre", tiene en la vida todos sus derechos.

La cinematografía rusa, dejando a un lado sus aspectos técnicos, tiene un fondo social, reformador, revolucionario, formidable. Pero todo esto cubierto por una forma de exquisita elegancia, que no hiere. Y la película a que nos referimos, que no es una película política, sino sencillamente humana, no es una excepción. Películas políticas, revolucionarias, mejor dicho, son "Los marineros de Cronstadt", "Las tres amigas", "Tchapaieff". Cualquiera de ellas, puede ser considerada como un ejemplo de esto que hemos dicho.

MARIO LEÓN



ELEANOR WHITNEY

SILUETAS DINAMICAS DEL FILM

Las nuevas "estrellas" del lienzo americano, seleccionadas entre las copiosas filas de aspirantes, acusan un ligero acercamiento al verdadero tipo racial y al carácter psicológico propio del país. Así como, durante algún tiempo, triunfaban las actrices de belleza exótica, de tipo ya meridional, eslavo u orientalizado; hoy, por contraste, la pantalla de Hollywood, en un ansia de perfeccionamiento racial, que agita al cinema de todos los países, coloca entre la pléyade de estrellitas jóvenes, las futuras glorias del mañana, a aquellas, que, tanto física o moralmente, pueden ser la genuina representación del país. Eleanor Whitney, una nueva actriz, procedente de los coros, vendrá a ser en la cinematografía yanqui la síntesis de ese materialismo frívolo e inconsciente que domina América del Norte. Acaso mejor que síntesis: esencia.

La nueva generación norteamericana que aletea, cual mariposa deslumbrada, en derredor de las luces chillonas del Broadway esplendoroso o de las otras —de idéntica mágica atracción— de los estudios cinematográficos, tendrá en esta juvenil artista, todo dinamismo y viveza, su mejor exponente. El carácter actual, desenfadado, alegre y ligero de la "girl" americana, se refleja admirablemente en la sonrisa de Eleanor Whitney, cuando sus pies danzan, desequilibrado y epiléptico, el zapateado moderno, originado en el baile primitivo del negro suriano. Ritmos nuevos, de un mundo nuevo también sin grandeza espiritual, que vive solamente su presente, sin pensar en su pasado ni en su futuro. Civilización modernista y superficial, que como dice Kayserling, es la principal culpable de la decadencia espiritual y el fracaso idealista de los hombres de Europa. El cinema no puede ser de esta forma —salvando las naturales excepciones— que un medio comercial más, en las garras del materialismo sajón. O el símbolo de su escasa sensibilidad interna, de su incapacidad en la idealización artística, en el acto de la fantasía creadora. Hollywood puede otorgar producciones admirables, pero que integralmente no son yanquis. Y, en cambio, casi ningún otro cinema mundial puede realizar esos films estudiantiles, alegres y vivaces cual ninguno, esas películas de juventud, a veces de una moral extraña a nuestras costumbres, pero que son de factura puramente sajona, de moldes arrancados de ese vivir libre práctico, y mecánico de la juventud del siglo XX.

Eleanor Whitney —entre otras muchas— pertenece a esa juventud de post-guerra que no conoce otra vida ni otro mundo, ni otro ambiente que el del New York nocturno. Para ella, nacida entre el desorden espiritual del siglo, fruto de una civilización activa y positivista, desarrollada entre los sútiles y resbaladizos hilos de la frivolidad actual, no hay un más allá, fuera del cuadriculo del escenario teatral, donde empezó a zapatear, niña aún, o el círculo que forman los focos cinematográficos, con su potente luz.

Joven, alegre y optimista, se lanzó a la ruta artística, como a un juego caprichoso y, quizás, ella misma no fué otra que un juguete, en los anhelos carnales de los públicos machos, amantes siempre de los juegos misteriosos. Eleanor Whitney, como toda corista americana, sabía sin embargo, a dónde la conducía el aplauso aparatoso y acaso

ELEANOR WHITNEY

poco sincero del habitual al "nite club": a la fama. Pero no a una gloria de volumen, adquirida en la interpretación y compenetración con las tragedias humanas, con el sentir interno del espíritu siempre en pugna acerba con la realidad; sino una fama superficial y ligera como ella misma, como su carácter, su moral y su arte.

Cultivadora del burlesque, picaro y morboso, ella seguía en su dinámica ruta, encendiendo pasiones, agigantando el materialismo peculiar del público, porque su nombre brilla en letras luminosas en el Broadway nocturno. Joven, libre, risueña, nada le fué difícil. ¿Arte? (¿Pero es que hablábamos nosotros de eso...?)

Pero ya alguien lo dijo: fama pronto conseguida, es fama de un día. Eleanor Whitney aparece al poco tiempo, al fin como producto modernista, en las listas anónimas de coristas de la Paramount. La ciudad, ensueño e imán a la par, de Hollywood acogió aquella fragante juventud, aún no consumida por la baraunda malsana de candilejas afuera.

Ignorada estuvo entre las legionarias del cinema, entre las bellezas oscuras y sin personalidad, cuya maravilla de carne se descubre al conjuro de un águila de oro, como se abre una flor al rocío. Mas, nada es eterno o invariable y menos en Cinelandia. Eleanor Whitney, merced a sus ágiles pies, saltó del oscuro lugar de la bailarina de conjunto al relumbroso primer plano de las comedias musicales.

Y ahora su nombre aparece frecuentemente en films de un carácter juvenil y alegre, de fácil estilo, cultivado ya con gran éxito, en la plenitud del cinema mudo. En ellos, Eleanor Whitney conquistará, sin duda, cierto renombre. Compenetrada firmemente con esa personalidad amena, aun a pesar de su carencia de sentido, de la juventud modernista yanqui, ella será como anteriormente se ha dicho, fiel expresión de la muchacha libre y superficial, que saltando por encima de las naturales sutilidades propias del sexo, es sin embargo, una silueta dinámica y principalmente realista y verdadera.

SILVIA MISTRAL

ERROL FLYNN EN BARCELONA

Errol Flynn, según nos acaban de comunicar, se halla en Barcelona, de "riguroso incógnito", incógnito que no ha impedido el que llegase a nuestros oídos. Después de pocos días de estancia en Barcelona, marchará el día 29 ó 30 a Madrid. Errol Flynn se vuelve a sentir aventurero.

UN CINEMA DE VANGUARDIA EN AMÉRICA

Ante todo debemos explicar bien las palabras. Si por cinema de vanguardia o de arte entendemos un cinema que, para lograr efectos poéticos, se vale de una técnica complicada y sacrificia a un simbolismo más o menos hermético la continuidad y la claridad de la acción —“Le sang du poète” de Cocteau, solamente para entendernos—, hay que decir que, por fortuna, hoy por hoy, un cinema semejante no existe en América, ni en ninguna parte del mundo. Pero, si por cinema de vanguardia o de arte entendemos una producción cinematográfica que voluntariamente prescinde de cuanto concierne a las necesidades comerciales, concesiones al gusto del público, etc., para realizar films que tengan una atmósfera particular, una particular intensidad poética, una determinada unidad estilística; en la que la técnica más moderna y sutil se emplea con inteligencia, pero no con exclusión y el propósito principal es hacer verdadero cinema, cinema ciento por ciento, entonces hay que reconocer que un cinema como éste, existe en América y por obra de dos literatos: Ben Hecht y Mac Arthur.

No ha mucho tiempo estaba de moda hablar mal del cinema americano. Había un fundamento lógico en las críticas, porque la industria cinematográfica del otro lado del océano estaba atravesando una crisis difícil de reorganización. Pero, como siempre sucede, las diatribas tomaron inadvertidamente proporciones anormales. El fin de Hollywood ante la ofensiva europea se consideraba como seguro y lo que es peor, como inminente. Recuerdo a un ilustrado colega que un día, en un momento de oratoria profética, veía ya a Hollywood bajo la forma de una nueva Pompeya muda, desierta, arqueológica, cementerio alucinante y fantástico de sueños infinitos y de infinitas ilusiones.

Pero la crisis no era más que pasajera, y ahora parece que estamos dispuestos a creer que el cinema americano será siempre ultravital. Fué, precisamente, en aquel período de máxima desconfianza para la producción de Hollywood, cuando se presentó en Europa el primer film de Ben Hecht y Mac Arthur: “Crime without passion” (Delito sin pasión). La temporada tocaba a su fin, la presentación se hizo en forma semiclandestina y el film, como es lógico, pasó inadvertido. Las películas sucesivas de estos realizadores no vinieron a Europa, por razones comerciales; éste es el motivo por el que Ben Hecht y Mac Arthur son entre nosotros, como realizadores, casi desconocidos, e incluso en el círculo restringido de los críticos no gozan del mínimo de popularidad a que tendrían derecho por sus realizaciones.

Hemos dicho que Ben Hecht y Mac Arthur son dos literatos. Dos literatos a la americana, se entiende. Hay que decir que han comenzado su carrera como cronistas y repórters, y en seguida se han convertido en escritores, y habiendo conquistado una sólida fama —el primero como novelista y el segundo como dramaturgo— fueron contratados por la gran industria cinematográfica para escribir argumentos y escenarios. En su honor se puede decir que en todas las etapas sucesivas (y casi fatales para cualquier escritor americano de mucha fama) han encontrado con natural facilidad el medio de distinguirse entre todos sus colegas. Como novelista, Ben Hecht tendrá siempre un puesto en cualquier historia de la literatura americana, sobre todo por “Erik Dorn”, una novela sanguinaria, despiadada y apremiante, que apenas es inferior al Faulkner de “Sanctuary” y de “Light in August”; y Mac Arthur, en un país rico de escritores de teatro, crecidos a la sombra del gran O’Neill como es América, está considerado por la crítica, al nivel de Elmer Rice, de Marc Connolly y de G. Kauffman, es decir, entre los mejores.

Pero donde han dado la medida de su capacidad ha sido en la composición de escenarios. No hay, se puede decir, un film americano, notable por el modo como ha sido escenificado, que no lleve la firma de Ben Hecht o de Mac Arthur. Así el primero tiene en su activo: “Underwood”, de Sternberg; “Scarface”, de Hawks; “Hallelujah”, “I am a boom”, de Milestone; “Design for Living”, de Lubitsch; “Viva Villa”, de Conway; el segundo “The Sin of Madelon Claudet”, “Rasputin”, etc. Cuando después, en casos particularmente difíciles, son llamados a trabajar en colaboración, nacen los escenarios perfectos, los que permanecerán como “clásicos”, objeto de estudio y de admiración para los escenaristas futuros: tales son “Front Page”, de Milestone; “Siglo XX”, interpretado por Barrymore y Carole Lombard y “Barbary Coast”, con la Hopkins y E. G. Robinson.

Después de “Siglo XX” su colaboración se hace más estrecha; y como el trabajar para otros es un placer relativo, deciden intentar juntos la gran aventura: hacer producción propia, ser al mismo tiempo los productores, los directores, los argumentistas y los escenaristas de los propios films. Un programa muy ambicioso, como se ve, y que llevaba consigo toda una serie de dificultades que había que superar. Dificultades de orden industrial y de orden artístico. Un pequeño productor independiente en América se encuentra en estas condiciones: 1) no teniendo los me-

dios ilimitados de las grandes sociedades, debe producir películas proporcionalmente poco costosas; como consecuencia, difícilmente podrá emplear actores “de reclamo” ligados a las grandes casas por contratos de largo plazo y por salarios fabulosos; 2) sus films —no estando apoyados por los perfectos organismos distribuidores y publicitarios que sostienen y lanzan las películas de la Metro, de la Fox, etcétera— deben tener propiedades especialísimas que contribuyan a hacerle resaltar y sobresalir en la masa de la producción. En el caso de Ben Hecht y Mac Arthur, las dificultades eran todavía más complicadas, a causa de sus ideas; ideas poco ortodoxas a la luz de la moral de Hollywood. Nuestros autores se oponían resueltamente a las dos corrientes de la producción cinematográfica; 1) la revista musical; 2) el teatro burgués filmado, o sea, películas estáticas, lentas, pobres de acción, dialogadas ciento por ciento y que sólo un divismo cada vez más acentuado de actores y de directores conseguía hacer digerible para el público. Era entonces, tengase en cuenta, fines de 1934. Contra el divismo, contra la mentalidad imperante en la Meca del cinema y frente la necesidad de economías feroces, Ben Hecht y Mac Arthur tomaron la valerosa decisión de romper todas las relaciones con Hollywood y sus sistemas, se asociaron con Lee Garmes, un gran operador, educado en la escuela de Sternberg, se aseguraron la obra de algunos colaboradores técnicos —pocos, pero selectos, jóvenes en general como Vorciacich, el especialista en trucos cinematográficos y sonoros, o procedentes de ambientes plenamente modernos como los escenógrafos, ex-asistentes de Diaghilev en los ballets rusos— y se fueron a producir a un pequeño estudio cercano a Nueva York. Igualmente decidieron de una vez para siempre que no confiarían papeles importantes en sus films a actores que hubiesen trabajado anteriormente para el cinema.

En un año y medio, nuestros hombres produjeron tres films; el ya citado “Crime without passion”, “Once in a blue Moon” (Una vez en una luna azul) y “The Scoundrel” (El bellaco). Desde un punto de vista general, se podría decir que las dificultades arriba expuestas fueron superadas brillantemente. Cada una de las películas ha costado alrededor de 300.000 dólares, o sea menos de la mitad de lo que cuesta un film mediano en una gran casa y ha tenido un eco de asentamientos, de discusiones, de entusiasmos de gran duración. Hasta el punto de que para una de ellas (Once in a blue moon), el omnipotente Will Hays, tras muy pocos pasajes, retiró el visto de censura para todo el mundo por razones de “moralidad”. Pero hay algo más; alguna de estas películas deja en el espectador, por poco sensible que sea, una impresión profunda y duradera como sólo logran dar poquísimo trabajos cinematográficos. ¿Cuál es, pues, el secreto de los dos geniales compañeros? Observemos ante todo que el dogma de no emplear para papeles importantes, actores que hubiesen ya trabajado en otros films se ha respetado al pie de la letra. Del primer film fueron intérpretes Claude Rains, y Margo, una joven bailarina mexicana de cara extraordinariamente expresiva, descubierta en un dancing popular; “Once in a blue Moon” tiene por primer actor a Jimmy Savo, un clown de origen italiano, patético, sencillo, melancólico, una especie de término medio entre Fratellini y Charlot; “The Scoundrel” está interpretado por Noel Coward, dramaturgo famoso y actor teatral de talento, un Sacha Guitry, inglés, pero más joven, menos frívolo y con más talento.

A parte de todas las razones económicas, el hecho de haber empleado actores cinematográficamente vírgenes, ha tenido, como consecuencia, una acción de una frescura inmediata, de una sencillez, de una naturaleza verdaderamente admirables. Pero la acción no es la parte más importante en los films de Ben Hecht y Mac Arthur. Un examen comprensivo —ya que el espacio no consiente analizar una a una sus obras— mostrará que las principales características de las películas en cuestión son éstas: a) el gusto de cuadros audaces, “expresionistas” a estilo ruso; b) un ritmo (derivado del montaje) velocísimo, típicamente americano; c) la reducción del diálogo a lo estrictamente indispensable; d) el dibujo de los caracteres hecho fuertemente, con extrema habilidad psicológica, con sinceridad despiadada y una selección felicísima de las personas que darán vida a estos caracteres (no sucede el que los personajes adquieran una vitalidad frenética y obsesiva, aun permaneciendo humanísimos como ciertos personajes de Dostoyevski o de Faulkner); e) la escenografía, los vestidos, el ambiente cuidados hasta lo inverosímil y concebidos con un gusto más depurado y moderno del que en general existe en América; f) la presencia en toda película de algunos sensacionales trucos fotográficos y sonoros; g) la selección de argumentos particularmente ricos en fantasía y poesía. Hay que decir que es precisamente en la selección de argumentos tan desacostumbrados en América, tan comerciales y fantásticos donde se revela el carácter de excepción de la empresa intentada por Ben Hecht y Mac Arthur. Se dice que “Once in a blue moon” es una ver-

dadera fábula romántica, y tiene aire y cadencia de fábula, y “The Scoundrel” tiene su raíz en una leyenda religiosa irlandesa.

Es interesante observar cómo nuestros hombres han intentado usar en un mismo film características y tendencias de varias procedencias; (por ejemplo, el ritmo velocísimo y la extrema vitalidad de los personajes, cualidades típicas del cinema americano, cuadros como gusto de indudable procedencia rusa, cuidado de los particulares y del ambiente a la europea, etc.). La tentativa, de todos modos, hecha con extrema inteligencia, ha triunfado plenamente, y las películas de Ben Hecht y Mac Arthur tienen un sabor particularísimo y agradable, una sensación de “diferentes”, de “novedades”, respecto a las demás películas que nos llegan de América.

De las precedentes notas de carácter informativo se podría deducir, como moraleja, un apéndice con un título por este estilo: “La lección de Ben Hecht y Mac Arthur”. Nuestros dos literatos han demostrado, en efecto, que una persona inteligente y de gusto, que entienda un poco de acción y de técnica cinematográfica por haber frecuentado teatro y palcos escénicos, disponiendo de un buen argumento, de un buen escenario, y de un operador seguro, puede perfectísimamente hacer films magníficos, aunque no sea un especialista o un profesional de la dirección cinematográfica. O, en otras palabras, que el argumento y el escenario son todavía los elementos más importantes del film.

DARIO SABATELLO

AUNQUE PAREZCA MENTIRA...

A Anny May Wong, la estrella china, la han amenazado con desfigurarla el rostro, por medio de una apropiada aplicación de vitriolo, si no paga cien mil dólares. He aquí un nuevo campo de aplicación para los talentos de los «gold diggers», que podrán sobrevivir así, con gran satisfacción de todos los que seguimos con interés sus actividades. ¿No lo creen ustedes así? Anny May Wong está un poco descontenta con esta tesis.

FRANCES DRAKE Y CARY GRANT



Cary Grant y Sylvia Sidney,
en «Princesa por un mes»

NOTAS DE MI SEMANA

De la utopía a la realidad

Mi intención era volver sobre el tema de la semana pasada: las utopías y reforzar algunos de los argumentos allí expuestos con ejemplos sacados de las pocas obras que hay sobre la cuestión en mi "nutrida" biblioteca. Pensé echar un vistazo al conocidísimo "Viaje por Icaria", de Cabet, a "El Humanisferio" de... de alguien, y a "El año 2000", la divulgada obra de Bellamy. Sin olvidarme de "1940.—El advenimiento del comunismo libertario" y "El amor dentro de 200 años", de Alfonso Martínez Rizo, que tengo (o tenía) la desgracia de poseer, y que son preciosas muestras del género, en que los defectos característicos de él, se encuentran aumentados y corregidos.

Pensaba, además, pasarme por una biblioteca con el afán de hojear "Un mundo feliz", que me parece que es uno de los más excelentes ejemplares de utopía moderna. Y completar la cuestión con una revisión del "Esbozo" de Nettlau.

He aquí una serie de cosas que no he hecho, perdiéndome la oportunidad de ponéndome en condiciones para juzgar "La vida futura" de Wells-Korda. Si he pasado por alguna biblioteca pública, he tenido otras cosas que leer, consultar o estudiar, dejando para más adelante una rápida lectura del libro de Huxley.

Nettlau debe andar en algún rincón, en fraternal camaradería con Cabet, Martínez Rizo, Bellamy y... y el otro. Ponerme a buscarlo suponía excesivo trabajo para quien, como yo, tiene que hacer el papel y el trabajo de tres personas... verdaderas, como un solo cerebro y dos manos nada más.

Mucho más tiempo hubiera ocupado el simple hecho de pasar las seis u ochocientas hojas que componen los dos tomos del "Viaje por Icaria". Claro que, ya conocida la cuestión, hubiera podido ir a los puntos fundamentales, para enseñarlos cómo los "icarienses" o "icarianos", que no estoy muy seguro de cuál nombre les corresponde en verdad, vivían en casas todas idénticas, vestían de igual forma, y tenían otras muchas más cosas que les ayudaran a hacer monótona la vida. En cuanto a su organización... no la recuerdo. Pero sí hubiera podido señalarlos cómo, de los dos tomos de la obra, es indudablemente superior el segundo, donde, si no descubre un nuevo Pacífico, por lo menos escribe una historia del pensamiento político, que, mejor o peor, es materia suya, y en la que los fingimientos sobran. Podrán haberse hecho otras tantas muchas iguales, semejantes o parecidas, pero Cabet expone allí sus ideas sin andarse por las ramas de la utopía, y queda a mucha mayor altura que cuando pretende meterse a novelista, sin ser novelista, a utopista, sin tener imaginación...

En cambio, "El Humanisferio" hubiera logrado de mí una cabezada de asentimiento, honor que no hubiera logrado ninguna o casi ninguna otra utopía. Como todo el librillo (que bien pequeño es) se le va en notas y razonamientos, y pone más pasión que conocimiento, resulta que es utopía que responde a lo que el autor quiso hacer de ella, sin que se nos exalte en la novela, ni en la fantasía, aunque sobren, tanto las descripciones que lo adornan, como irreabilidad en otras hermanas suyas.

En cuanto a Bellamy, apenas merece dos líneas de atención, porque la obrita suya es de lo más vulgar que se podía haber escrito, aun proponiéndose hacer algo supervulgar.

Y el ingeniero metido a novelista... dije ya antes lo que me parecía de sus dos tomos, donde hay mucha fantasía y ninguna imaginación, mucha vulgaridad y ningún rayo de luz "premonitor". Y donde no faltan, en cambio, alguna niñería, como aquella proclamación del anarquismo por parte de la máquina, al terminar la segunda de las citadas, que es la mayor ingenuidad que se le podría ocurrir a un escritor. Mis respetos todos a Martínez Rizo como ingeniero, pero en metiéndose a cuestiones que no son las suyas...

Y las utopías parece ser que no son de nadie... a juzgar por los resultados conseguidos en medio milenio de hacerlas.

Casi, a todo esto, prefiero a Verne (aunque muy atrasado) o a Ignatius que, si tienen menos fantasía, y menos intenciones sociológicas, poseen más imaginación, aunque parezca un poco impróprio de quien, como ellos, operan sobre datos científicos o semientíficos.

En el "Esbozo de la historia de las utopías" hubiera confrontado mis juicios con los del autor austriaco, al mismo tiempo que hubiera encontrado algún otro título de obras leídas en alguna ocasión. No hablaré de los "Viajes de Gulliver", porque los conozco mal y los recuerdo peor. Pero si quisiera recordar el nombre del autor de una pesadísima novela de hace un siglo escaso, española, titulada "La República del Diablo", que hace un par de meses tuve el disgusto de leer.

En ella, se comienza, en dos grandes libros, por dar cuenta de unos viajes del protagonista, para enseñarnos lo mal arreglado que está el mundo, en general, y España en particular. Si no fuera por la insistente y monótona

repetición de las situaciones semejantes, y por la sensación de disgusto que causa el ver que se trata de probar "novelescamente" una tesis determinada, sería esto lo mejor de la obra, pese a que no son muy sobresalientes que digamos las dotes literarias del autor. Pero luego, para nuestra inmensa satisfacción, realizamos, en el tercer libro, un viaje a la Luna, donde reina la felicidad más completa, gracias a que sus habitantes usan la razón y los sentimientos al alimón. Parecen que ya no hay más allá, pero, dándose cuenta el autor de que es demasiado complicada la organización que se precisa para un acertado funcionamiento de aquella sociedad, nos traslada a dar un paseo por el Sol, donde sus habitantes son mucho más felices, gracias a que

Más previsión

SE lanzó la especie o calificación de «españolada» a toda cinta de característica hispánica, y sin más ni más se imitó, plagió o reprodujo, con variaciones de forma, asuntos de estilo americano. Se propagó a las empresas un «guion literario» con algunos escenarios de tipo aragonés, y a continuación se lanzaron a producir «cosas» aragonesas que yo no he de calificar. A la propagación de aquellos escenarios de tipo aragonés, siguió la de otro asunto nuevo. Escenarios gitanos. Lo que pudo ser un éxito se convirtió en un hastío. ¡Gitanos por todas partes! ¡Y qué gitanos! Apareció el artificio vulgar, lo «superficial» dentro del decadentismo literario que nos ahoga.

A propósito diré: No he hecho muchos días cayó en mis manos un «cancionero» de la Niña de Linares. Leí la letra de algunas canciones y... ¡Están enterados los copleros, los aplaudidos copleros! Tal vez lo pueda demostrar.

Hoy la «rueda» ha cambiado. Los asuntos han de ser de «temas sociales». ¡Como si cualquier asunto no presentara «temas sociales» de mayor o menor envergadura, y mejor o peor desarrollados!

Pero, de todas suertes, ahí es nada. ¡«Temas sociales» de actualidad!

Para tratar estos temas con acierto, es necesario estrujar la inteligencia y afilar el espíritu de observación, no las doctrinas, para presentar muchos, muchísimos contrastes, bien estudiados, como ha de estudiarse la ética social, con vicios arraigados, la psicología personal de tipos y general de multitudes y, después de todo ello, desarrollar el tema con una gran habilidad para no caer en lo vulgar, que es lo frecuente.

Pero, aún aceptando el acierto, ¿se ha de convertir la cinematografía española en pedantesca manifestación de temas de tal naturaleza, que exigen estar bien tratados, y de difícil estudio y desarrollo?

Un poco de previsión. Que no ocurra aquí lo que con la «españolada» y los temas aragoneses y de gitanos.

El arroz guisado con sólo sal y agua, no creo que sea muy agradable. Está mejor condimentado con variedad de menestra.

Y yo doy mi voto: No estoy por que la cinematografía española sea un guiso de arroz, agua y sal. Hay que echar algo más al arroz.

F. V. D.

han dejado los sentimientos en algún rincón escondido de su dorado país, para dejarse gobernar sólo por el raciocinio. ¡Qué terriblemente desesperante debe ser la vida allí! Puede encontrar el sabio satisfacción en dominar sus sentimientos, pero, si a su alrededor todos los hicieron así, sería él el primero en renegar de sus principios, muy convenientes para uno que quiera morir en ellos, pero que llevan a la muerte a una sociedad humana.

Y hablando de esta obra se ha ido mi imaginación a otra cosa, de la cual hablaré un poco mejor. Me refiero a la obra de Samuel Butler, cuyo título no soy capaz de componer en este momento, aunque su sentido figurado viene a ser el de "En ninguna parte o ciudad" y que lleva por subtítulo "Tras las montañas". Y he ido a acordarme de ella, porque encontrándola excelente como crítica de la sociedad inglesa, como él pretendía que fuese, y no dejando de tener algún interés (aunque no excesivo) la narración, desagradada ver cómo se fuerza ésta para que ambas casen como conviene.

Quizá podría, esforzándome un poco, recordar otras en que el elemento "utópico", es simple pretexto para críticas más o menos acerbas de nuestra sociedad, o de algunos de sus aspectos. Pero, como en éstas los inconvenientes son menos (como en la novela de Butler), no quiero hacer el esfuerzo.

Después de todo esto es para extrañarse largamente del valor de la citada película de Wells-Korda, pero no quiero prejuzgar nada sobre ella hasta haberla visto, que será el momento de hablar de la utopía cinematográfica, puesto que ahora he querido limitarme a la novelesca.

De todas maneras, bueno será hacer notar que, cuando grito contra la "irrealidad" de las utopías, no quiero con eso decir que me adhiera a un "realismo" tal como es entendido. Pero, hasta la irrealidad precisa bien de la "sensación de realidad", o bien de una cierta "sensación de irrealidad" (que pueden poseer incluso las cosas reales, cuando se presentan de cierto modo), completamente incompatible con los sueños sociológico-premonitores.

ALBERTO MAR



MYRNA LOY

Y

WARNER BAXTER

Los gustos del público

Si se pretende de los productores que justifiquen la adopción de fórmulas y criterios caducos en los programas de elaboración, se disculpan con la necesidad de ir con los gustos del público. A este público, ente abstracto, una especie de múltiple deidad impalpable, se le atribuye así, gratuitamente, las tendencias más banales y antiartísticas—sin posibilidad teórica de defensa, desde el momento en que el cine casi ha entrado en el número de los objetos de primera necesidad. Pero si bien se considera esta atribución de gustos y de tendencias, no es más que la transposición *in corpore vili* de los gustos y de las tendencias que la mayor parte de los fabricantes de films tienen por cuenta propia.

En gran parte, se ha formado entre éstos una mentalidad común, restringida y pasiva, que concibe el cinema como una especie de teatro filmado.

Este es el género considerado como más apto para recoger los sufragios del éxito, para ofrecer la garantía del concurso de la mayoría. De modo que si un escenario original netamente cinematográfico encuentra serias dificultades antes de determinar a un productor a correr el albur de la realización; un argumento de derivación teatral, sobre todo si en el estado de comedia o de drama ha encontrado el favor del público teatral, encuentra diez productores dispuestos a realizarle en film. La opinión corriente entre los industriales de la película impresionada es que el *crisma* del éxito teatral es ya suficiente garantía, seguro suficiente para el éxito cinematográfico, que es tanto más seguro cuanto más conserva sus rasgos escénicos, su textura y *mise en scène*. Sólo se permite añadir variantes imprescindibles impuestas por la diversidad de expresión artística.

Basta la enunciación de tal principio para establecer la existencia entre la mayor parte de los productores, de una mentalidad netamente anticinematógráficay que, siendo incapaz de concebir el cinema sobre un terreno de pura independencia, como instrumento de expresión autónoma, elude el perseguir el objetivo del éxito comercial, fundándose sobre el equívoco del teatro filmado. El género híbrido que es la más banal contaminación del cinema.

No vale, para corroborar la consistencia de una opinión semejante, otra convicción complementaria, de que el representar tipos y ambientes de una vida desconocida para la mayor parte del público de los espectáculos cinematográficos, interiores deslumbradores, hombres con frac, mujeres fatales y semidesnudas, constituye una atracción segura sobre la base del juego de los contrastes para semejante público. Que un sentido crítico más desarrollado está pronto a hacer justicia sumaria de las imposturas que malsostienen tanta artificiosidad de vida y de arreglos; en la penumbra se afilan las hojas del sarcasmo; un torrente de burlas persigue las vistas de escenas más artificiosas, y las evoluciones de aquellos fantasmas que declaman su inútil pasión, entre paredes iluminadas de cartón, copas de champagne y alegrías artificiales. Y que, dada la insistencia de ciertos temas y la uniformidad de ciertos procedimientos de realización, a la observación del público llamado a juzgar, ha llegado uno de los recursos más eficaces, en la opinión de los productores del interés del espectáculo: la atracción de lo inédito, el valor humano de las escenas que se proyectan. Esa exposición o exhibición de una zona de vida que es la antípoda de la vida más concreta y substancial que vive cotidianamente la mayoría, se sale demasiado de lo natural para poder ser admitida como verdadera y verosímil, para poder suscitar, pongamos por caso, la envidia, o un sentimiento fuerte como el odio. El público, designando con esta denominación la mayoría popular de los frecuentadores de los espectáculos, siente la necesidad de pasiones que tengan un nervio y una consistencia, una razón de parentesco con sus propias pasiones, alegrías de origen sincero y no alambicado.

La mayoría, en cuanto dotada de una gran facultad de ilusión que se resiste a admitir la realidad fantástica, en el surrealismo de deshecho, sostenido sobre una línea de absoluta coherencia, no encuentra más que apuntes de ironía y motivos de irritación para la representación de personajes y de esquemas de vida que trasudan el artificio por todos los poros.

Recuerdo, por el contrario, la atmósfera de contemplación recogida, de espectación trepidante y ansiosa de una gran sala de cine en un barrio popular, casi siempre lleno de oleadas de rumores. La sala estaba llena de una muchedumbre de trabajadores, de pequeños empleados, de mujeres del pueblo con niños en brazos—es decir, del pueblo menos *snob* y menos intelectual que se pueda imaginar. Se proyectaba «La tragedia de la mina», y era indudable que ninguno de aquellos espectadores habían ido allí para darse cuenta de los valores de pintura pura contenidos en los cuadros del film; en cuanto tenga de verdad la tesis del cinema concebido como pintura en movimiento. Era el tema y el lenguaje del tema el que se había atraído el consentimiento de aquella muchedumbre, un lenguaje que había sabido colmar la ficción y había hecho a todos partícipes de aquella atmósfera de peligro y de tragedia.

El aislamiento de los mineros bloqueados y sus tentativas de comunicar con el exterior, el juego alternativo de la esperanza, el descubrimiento del teléfono salvador; el viejo minero que se aventura inerme, andando a tientas por aquel mundo subterráneo, entre las asechanzas del gas, buscando a su nieto, sus carreras desesperadas, su grito desgarrador y lastimero; la misma descripción de aquella vida de cuya tristeza da fe la oscuridad impresa en los muros de las casas; todas las fases de aquella tragedia del trabajo salpicado de sangre, eran seguidas con una atención atónita, una participación solidaria, como el paradigma simbólico de una vida que presenta condiciones, situaciones, reflejos personales referibles a los de cada uno de los espectadores.

He ahí un film que sin recurrir a argumentos peregrinos y a ambientaciones excepcionales, a los reclamos y a los modos de la alta sociedad, sin conceder nada a la técnica del juego de los contrastes, según el cual el pueblo gustaría de la descripción de los casos, la narración de la gesta de personajes aristocráticos, había obtenido el éxito de público más difícil de conquistar, un éxito sincero y entusiasta. Un éxito de este

género tributado por un público tan espontáneamente, difícil precisamente por las razones inmediatas de su sensibilidad, equivale a una auténtica declaración de gusto, y un síntoma que revela una tendencia. Un gusto que tiene predilección por temas fuertemente humanos, las acciones que llevan el sello de los actos diarios de los hombres, el sentido del socorro solidario y del dolor y el sacrificio común; en estas representaciones, la masa se encuentra con los motivos genéricos de su propia alma en situaciones que son, bien mirados, la piedra de parangón de la propia existencia.

Pero id con discursos semejantes a ciertas gentes.

SALVADOR GATO

UN ARGUMENTO CADA SEMANA

“AMOR Y SACRIFICIO”

TÍTULO inglés: «Next Time We Love», de la novela de Ursula Parrot, adaptada por Melville Backer, dirigida por Edward H. Griffith. Intérpretes: Margaret Sullavan, James Stewart y otros.

Chris Tyler, un periodista afamado y joven, llega a Nueva York con motivo del vuelo de Lindbergh en su travesía del Atlántico. Su bella prometida, Cicely Hunt, se escapa del colegio en su busca y ambos deciden casarse. Tommy Abbott, un joven empresario teatral, es su mejor padrino de bodas. Las primeras semanas transcurren felices. Pero en seguida aparece la satánica sombra de la ambición.

Mientras que Chris anda embobido con sus artificios, Cicely alimenta secretas ambiciones y se decide a aceptar un papel en un teatro del Broadway, gracias a la influencia de Tommy. Chris aprovecha una excelente oferta y será en Roma corresponsal de un buen diario. Cicely no quiere acompañarle, diciéndole que no puede dejar plantado a su empresario. Pero el verdadero motivo es que va a tener un nene, y quiere ocultarlo a su esposo para que éste no des-

perdicie la colocación de Roma y desbarate su carrera.

Acaba de nacer el nene y Chris recibe un cable satisfactorio. Loco de contento, abandona su cargo y todo, y sin permiso alguno se presenta en Nueva York a abrazar a su mujer y su nene. Su periódico no le perdona la indisciplina, y lo emplea en provincias con un cargo secundario y un sueldo bastante menor. Tommy entonces procura a Cicely un buen «rol», con 150 dólares semanales. Eso hiera el amor propio de Chris. Sin embargo, acepta otra corresponsalía en Rusia. Cicely llega a ser una celebrada actriz, y sin darse cuenta sus ganancias la convierten en diva opulenta. Cuando Chris vuelve de Rusia, se asombra al ver a su mujer; está atormentada ante aquella riqueza y abundancia en las que él no ha tenido parte alguna. Su amor propio sufre ante su amada esposa. Pero Cicely se siente tan feliz, que le dice que ya tiene bastante y que piensa dejar la escena para seguirle, yéndose, en efecto, a China con él. Las protestas de Tommy, que la ama, de nada han servido. Pero China le sienta mal y muy pronto se ve obligada a regresar al hogar sola. Tommy la espera en los muelles a su regreso.

Chris contrae en China una enfermedad incurable, que amenaza destruir su vida a pasos agigantados. Por piedad se lo oculta a su esposa en un encuentro que celebran en Ginebra. Su abrazo es forzado y hablan con dificultad. Ella le cuenta que Tommy le ha propuesto casarse con ella, y Chris le dice que esa sería su mejor decisión. Chris es respetuoso para con ella y Cicely acuerda con él celebrar juntos una cena para despedirse antes del divorcio. Cuando el tren de Chris parte, éste sufre un ataque. Cicely descubre toda la verdad. Y prueba un único intento: convencerle de que sólo con él ella puede ser feliz, ayudarle a reponerse y ser su propia ancianidad sin jamás abandonarlo.

Marchito y pálido, Chris vuela abrazado por Cicely en el expreso que le conduce a un célebre Sanatorio. Aún quiere creer que se repondrá si Cicely le ayuda y se convierte en su ángel bueno. Chris oculta su rostro y Cicely llora apretada contra su corazón.

SHIRLEY TEMPLE, de 20 th Century-Fox



EL FILM EN LA ENSEÑANZA TÉCNICA

Las posibilidades expresivas del film técnico

5. Film y sensación de tiempo

El film representa un acercamiento a la realidad, de características especiales, psíquicas, y al mismo tiempo realiza un cambio en la sensación subjetiva de tiempo. El tiempo es absolutamente distinto, contemplando el film, que contemplando directamente la realidad. Esta diferencia radica en la sobreapreciación que se hace del tiempo en las imágenes fijas. Y esta sobreapreciación es tanto más grande cuanto más concentrada esté la atención en el film. Pero será menor, si la proyección va acompañada de un discurso o una conferencia.

Además, la sensación de tiempo en el espectador, es muy sensible a los cambios de velocidad en los movimientos que se proyectan. Los cambios de 10 a 20 por ciento, se notan perfectamente. Por otra parte, la sobreapreciación de los tiempos de reposo, no se puede compensar con la aceleración general en la proyección de los movimientos. Sería contraproducente, porque los movimientos de las imágenes serían aún más rápidos, con lo que la sensación de tiempo se aceleraría en mayor medida. De aquí se desprende la necesidad de abreviar los tiempos de reposo. Estos cambios en la medida del tiempo no pueden ser considerados como faltas; antes bien, debe ser considerado como tal la costumbre de detener la proyección, como a veces se hace.

Para medir con exactitud la duración de la proyección de cada una de las imágenes, se requiere cierto entrenamiento. Podemos distinguir los siguientes casos:

1. La duración de la proyección de toda la película se corresponde con la duración del rodaje.

Este caso se da cuando las imágenes muestran un movimiento continuo, o con pausas muy cortas. Por eso no es necesario que todos los puntos estén en movimiento continuo; basta para lograr una perfecta sensación de tiempo, que tengan movimiento la mayoría de ellos.

Pueden hacerse largas pausas en la proyección si el parlamento que acompaña exige, en su lugar respectivo, un tiempo considerable. Pues entonces, como el discurso atrae sobre sí la atención del espectador, no existe sobreapreciación en las pausas del movimiento.

2. Las pausas se acortan imperceptiblemente.

Si la duración de las pausas llega en total hasta un minuto, se puede acortar de manera que este cambio no perjudique a la claridad. Por otra parte, este cambio, dentro de ciertos límites, no puede ser considerado como una falta.

3. Las pausas se acortan notablemente.

Cuando las pausas duran mucho, puede acortarse, bajo ciertas reglas, la duración de las mismas, más acentuadamente que en el caso anterior. Los recursos a que se puede acudir, pueden ser los de obscurecer la imagen durante un momento, intercalar en el lugar correspondiente un título o una ampliación. Si las pausas llegasen a durar hasta media hora, se pueden acortar aún más, pues de otra manera se notaría demasiado.

Lo que hemos dicho de las pausas, en relación con la sensación subjetiva de tiempo, se puede decir también de las repeticiones prolíficas de los mismos movimientos de trabajo. Si, por ejemplo, se trata de abrir una zanja o de cortar un árbol, el tiempo de proyección nos parece más largo que el tiempo real. Por eso se deben emplear los mismos recursos que se aplican a las pausas, o sea, cuando la duración total no es demasiado larga, se acortan sencillamente algunos movimientos especiales, y si es bastante larga, se acortan aún más por medio de ampliaciones o títulos.

Las consideraciones anteriores se refieren a las pausas que no tienen nada de particular; es decir, que son como sencillas rupturas de los movimientos de trabajo. Pero por lo que hace a las imágenes fijas que se pueden intercalar, hay que prestar una atención especial, pues su proyección ejerce un efecto psicológico completamente distinto. El espectador tiene entonces la sensación de que la proyección subsiguiente de la película, no le dejará tiempo suficiente para el estudio completo de la imagen, debido al cansancio que nota. Este efecto puede ser suprimido por medio de un parlamento acompañante, pues el espectador presume, desgraciadamente no siempre con razón, que la duración de dicho parlamento hará aumentar la duración de la imagen fija correspondiente.

6. Film y parlamento acompañante

Hemos hablado ya, en diversas ocasiones, del parlamento que debe acompañar al film técnico. La experiencia, es la primera que habla a favor del discurso que debe acompañar al film, pues se sabe perfectamente, que la atención del espectador en las proyecciones lentas, se distrae con mucha facilidad. El fundamento de esto podría encontrarse en lo siguiente: el espectador que conoce de antemano los hechos que proyecta el film, puede seguir éste con facilidad; sin embargo, su atención se distraerá, si una nueva forma de reproducción no la atrae de una manera especial; por el contrario, el espectador, para el que los hechos proyectados son extraños, casi nunca puede seguir con suficiente comprensión los hechos aludidos. Ambas cosas, con sola la imagen, no se pueden evitar. Las publicaciones técnicas en las revistas, no constan sólo de dibujos, y hasta los Atlas de dibujos suelen estar pre-

cedidos de una corta introducción. Es verdad que el film proporciona, por medio de títulos, una pequeña explicación, pero los títulos, sólo en casos muy determinados llenan perfectamente su cometido.

La experiencia enseña, que un parlamento que acompaña al film, hace subir en gran manera el valor de éste. Tanto es así, que un film de mediano valor, que va acompañado de un buen parlamento, se le juzga más benignamente que a un film de gran importancia, muy bien elaborado, pero proyectado sin ninguna clase de parlamento. La necesidad de éste no disminuye apenas el valor del film, como tampoco la explicación que necesita un dibujo disminuye el valor de éste. La misión del film es la de facilitar, mejor que sin film, la comprensión de un mismo asunto.

En general, no presenta gran dificultad, proporcionar al film un buen parlamento acompañante. Tan sólo hay que tener en cuenta algunas advertencias (1). El que escriba el parlamento, no tiene tanta libertad como tendría para la preparación de un discurso o conferencia libre. Exigencia mínima, por otra parte, es la de que conozca el asunto con bastante suficiencia.

Debe darse cuenta, de que el objeto del parlamento es llamar la atención del espectador sobre los puntos más importantes del film. Por eso, es una falta, la de hablar de cosas extrañas a los que trata el film. Desgraciadamente, no es inútil todavía, insistir sobre la equivocada costumbre de salirse del asunto.

7. Film e impresión

Una proyección filmica es algo superficial. Tiene su lugar adecuado, cuando se trata de dar en poco tiempo una ojeada sobre un nuevo asunto, o poner algo conocido bajo una nueva forma. En cambio, la misión del impresion es la de facilitar una profundización en un asunto determinado durante las horas de reposo. Ambos medios de expresión se complementan recíprocamente. Pero esta complementación no ha sido estimada todavía suficientemente. Se pueden emplear ambos, de manera que el mismo asunto sea tratado de la misma manera en el film y en el impresion. El impresion puede ser ilustrado con proyecciones filmicas, que equivaldrán a las láminas que suelen acompañar a los impresos. El film proporciona una ojeada general, y muestra al mismo tiempo con especial claridad los puntos, que la imagen fija y la palabra sólo imperfectamente pueden reproducir. El impresion, por el contrario, sirve para llamar la atención, en cualquier momento, en la oficina o en casa, sobre las particularidades del film proyectado y para profundizar más y más en el asunto de que se trate.

El enlace del film e impresion, podría tener gran importancia para la selección e instrucción de técnicos y operarios.

y 8. Las limitaciones del film

Cada medio de expresión tiene más valor para ciertos asuntos que los demás medios, en otros asuntos tiene el mismo valor, y en otros, en fin, tiene menos valor. Si se trata de la reproducción de hechos, la imagen animada es mejor que ningún otro medio de expresión, para dar claridad a dicho asunto. En la reproducción de esquemas, diagramas, etc., en parte es mejor, y en parte del mismo valor que la imagen fija. Por el contrario, es peor que ésta, cuando se trata de reproducir modelos, planos o efectos estéticos de edificios. La prisa inherente a la imagen animada, no deja tiempo al espectador para que la contemple suficientemente y se dé cuenta de los efectos aludidos. En este caso, la fotografía fija, la sustituye con ventaja. Esto no implica que, en determinados casos, en films de larga duración no existan imágenes que estén mejor reproducidas que en fotografía fija. El cambio de la imagen animada a la imagen fija, requiere siempre determinadas condiciones: si el cambio ha de hacerse cuando se está mostrando una acción única, es preferible continuar ésta que apelar a la proyección fija. Pero tampoco se debe caer en el defecto de dar a dicha continuación un movimiento innecesario. Si, por ejemplo, se ha de mostrar en un film la fachada de un edificio, se debe procurar reducir al mínimo el tránsito de la calle que haya de aparecer en el film. Un tránsito demasiado animado, apartaría la atención de la fachada con la consiguiente disminución del valor del film.

No se debe pedir a un film lo imposible. Es verdad, que la imagen animada abrevia el tiempo que se necesita para conocer un hecho, pero esta disminución del tiempo también tiene sus límites. Es verdad, que una conferencia con proyecciones animadas, puede equivaler a varias conferencias que se pronuncien sin ese medio auxiliar, pero no puede sustituir a varios meses de estudio. Además, no siempre es posible, en la primera reproducción de un hecho por medio de la imagen animada, encontrar la mejor forma de expresión, pues si se continúa haciendo experiencia sobre el mismo hecho, con el tiempo quizás se encuentren grandes defectos en la primera reproducción.

R. THUN
(Trad., T. G. Arenal)

(1) En este lugar hace el autor algunas observaciones que no reproducimos, por haber perdido interés, debido a la popularización del «sonoro». También en otros lugares hemos suprimido algunas consideraciones que creemos carecen, igualmente, de interés para nuestros lectores. (N. del T.)

NOTAS Y NOTICIAS DE CINEMA EDUCATIVO

EN BELGICA

Cinco representantes del Ministerio de Educación, de Bélgica, abarcando a la Asociación Belgo-Luxemburgues de Viajes Escolares, marchó de Bélgica para Estados Unidos para conferenciar con las autoridades del segundo país en materia educativa cinematográfica y acordar un fácil intercambio. Los comisionados esperan pasar varias semanas en Washington y en otras ciudades, en visitar varias secciones

de cátedras fílmicas en universidades. El director del grupo es M. Taets.

LA PELICULA EN COLOR

Sería de gran importancia que se pudieran producir películas en colores naturales. Si la cosa es interesante desde el punto de vista artístico, por la gama infinita y maravillosa de colores que se armonizan y hacen infinitamente más

atraídos los paisajes y los lugares agrestes, lo es mucho más desde el punto de vista documental, en el que el blanco y el negro, por matizados que puedan estar, no dan nunca una idea exacta del aspecto de la cosa cinematografiada.

La necesidad de la película en colores naturales se hace sentir con mayor fuerza en ciertas ramas de la ciencia, como la genética, la fitopatología, la entomología, etc., en las que las especies o variedades botánicas, las particularidades de una enfermedad o de una clase de insectos, etc., encuentran su diferenciación, no solamente en la forma exterior, sino también en el color de los órganos y de los tejidos.

El problema de la cinematografía en color, en cuya solución trabajan desde hace decenas de años ilustres sabios, se puede decir que está casi resuelto.

Hay algunos que siguen el método químico de la coloración del positivo, mientras otros siguen el método físico-químico de la proyección en monocromos seleccionados en la toma de vistas por medio de filtros de color.

El primer sistema no logra el color natural; generalmente da a la película tonos falsos que fatigan la vista. La técnica del tratamiento de las películas es, además, muy complicada y tiene sus repercusiones en el coste, que resulta muy elevado. Los sistemas químicos actualmente explotados son el "Technicolor", el "Frees Green" y el "Audibert and Thovert".

El procedimiento físico-químico es el que da efectos que se acercan más al natural. No está todavía exento de faltas: el inconveniente del paralelo, la imperfección de los azules y de los violetas, la ausencia casi absoluta de los amarillos puros, son las faltas que más se notan. Entre los sistemas que utilizan la película "standard" se puede citar el sistema "Keller Forian and Berthon", adoptado hoy por "Kodacolor" y el sistema "Busch".

La cinematografía en la agricultura

(conclusión)

Para obviar estos inconvenientes es necesario un largo aprendizaje, basado casi exclusivamente en el estudio del público. En nuestra vida de productores de películas agrícolas hemos hecho la experiencia, especialmente cuando realizamos los primeros temas de este género que se producían en el mundo entero.

Los que crean películas agrícolas —y al decir crear entendemos, no solamente la concepción de la película, sino también su ejecución— deben buscar la crítica del labrador, seguir a éste durante la proyección a fin de darse cuenta de las escenas que más le impresionan, tanto desde el punto de vista artístico como desde el punto de vista instructivo. Cuando no se siente observado, el labrador es espontáneo. Su sentido crítico, que no siempre se expresa con los términos apropiados, es lapidario, preciso, y, en el caso que nos ocupa, preferible por muchos conceptos al juicio de los habituales críticos ciudadanos.

De una manera general, en las películas instructivas, los mejores resultados se obtienen cuando se han afrontado resueltamente las dificultades inherentes a la realización del tema. Algunos encuentran por el contrario más cómodo y más rápido saltarse las dificultades en la creencia de que no se notarán las faltas. Esto es un grave error, pues el público, familiarizado como está hoy con el cinema, ha afiado considerablemente su espíritu de observación y aprecia mucho aquellos hallazgos perfectos e impresionantes que le dan una idea clara de las cosas y le explican en una forma nueva lo que se le enseña.

Conviene, pues, observar que la película agrícola, cualquiera que sea su tarea y la forma en lo que quiera mostrar, debe poseer siempre en sí una real fuerza educativa del espíritu. No basta mostrar al rural cosas que aumenten sus conocimientos, para que la actividad agrícola resulte más remuneradora; por la fuerza de la sugerencia y el arte de las escenas se debe tender a hacer pensar hasta a los labradores más atrasados; se debe tender a hacerles gustar lo bello, de lo que no se dan cuenta en el medio en que viven; a darles conciencia de la divina labor que se les confía para que se apeguen más a la tierra alejándose de las ciudades.

Sin extendernos más sobre este punto creemos haber expuesto en estas notas que la realización de una película agrícola es muy difícil y que no debe confiarse sino a un personal especializado. Solamente de esta manera podrá ser perfecta la producción y de un coste relativamente limitado.

Por otra parte, todas las ciencias concurren al progreso de la agricultura. De aquí que los temas que pueden tratarse cinematográficamente sean tan numerosos que sería vano tratar de dar una enumeración, aunque sólo fuera aproximada. La cuestión toma mayor amplitud si se considera que un mismo tema se presta a diferentes maneras de ser presentado, y por tanto, de realizarse en una o varias cintas, según se trate en su conjunto o en sus diferentes particularidades.

De todas maneras las películas podrían agruparse en las siguientes divisiones. Por una parte, películas técnicas y científicas, comprendiendo películas para cursos profesionales de labradores, y películas para escuelas de agricultura, medianas y superiores, academias, etc. Por la otra, películas de carácter social y económico, comprendiendo: películas de propaganda; películas sobre accidentes, películas de higiene rural, y películas sobre cooperación y mutualidad, sin excluir la acción sindical.

A. C.

INFORMACIONES

París.—El actor ruso Sokoloff ha marchado a Hollywood para tomar el papel de Dantón en la producción de Max Reinhardt.

* * * *

Viena.—El Gobierno austriaco está proyectando «medidas protectoras». Para impulsar la colocación de films en Alemania, el Gobierno piensa en elevar el subsidio de 4.000 shillings hasta 8.000.

* * * *

Hollywood.—Irene Fenwick, notable actriz teatral y esposa de Lionel Barrymore, murió la víspera de Navidad, a los cuarenta y nueve años, en su residencia de ésta. Se había casado con Lionel en 1923. Su nombre original era Irene Frizzel.

* * * *

Durante el año 1936 han muerto las siguientes personalidades del cinema yanqui: John Gilbert (en enero), O. P. Heggie, Marylin Miller, Thomas Meighan (en julio), Alan Crosland, Irving G. Thalberg (en septiembre), y otros cuyos nombres no son conocidos en España.

EN EL ARTE HAY QUE BUSCAR NUEVOS CONCEPTOS DE LA VIDA

(Conclusión)

De ahí que su triunfo sea mayor, colosal, ilimitado, porque por encima de todos los escollos ha salido vencedora su voluntad, que es la piedra angular del talento.

Estamos seguros que «Nuestra Natacha», teniendo en su reparto unas «vedettes», no será un film de simple vudismo, sino una película en la que, aunándose personalidades, se habrá conseguido la personalidad máxima de la película por sí misma.

Es una suma de valores cuyo producto no puede ser otro, so pena de que esos mismos valores desarrollesen una lucha entre sí para destacarse, en cuyo caso el resultado no diferiría, porque recaería en provecho del mismo film.

Por esto, decir que se espera con expectación este film, equivale a expresar una vulgaridad, por cuanto de todo lo bueno decimos lo mismo; pero éste debe de ser óptimo, y, por lo tanto, hay que hacer una excepción, no esperándolo, sino saliendo a su encuentro en la primera ocasión.

La expectación no se demuestra por las veces que se habla de una obra, sino por el deseo de discutirla con que se la acoja. «Nuestra Natacha» habrá de ser muy discutida, lo cual ya es una garantía del valor que encierra.

Esperamos, pues, el estreno de la «Nuestra Natacha» de Alejandro Casona, con la misma emoción con que asistimos hace unos meses, al estreno de la obra teatral, y como entonces, sin temor a vernos defraudados.

J. L. M. DE A.

EL CALENDARIO CINEMATOGRÁFICO

HACIA falta un calendario cinematográfico que reuniera efemérides del film. La película no tiene apenas historia. No sólo por su modernidad, sino que también porque, para el aficionado, la fecha, el tiempo relativo y la numeración de los días no tienen, no han tenido apenas importancia alguna; las películas no se ven en el orden en que fueron realizadas, presentándose anomalías que alcanzan hasta un par de años. (Dos años no son nada en la historia de un pueblo, que cuenta su tiempo por siglos y por milenios; representan mucho en una técnica y un arte nacidos hace cuarenta y dos años, y que sufren mutaciones apreciables en pocos días.)

Para el aficionado, poco afanoso de la historia ordenada, las fechas han supuesto muy poco. A lo mismo ha colaborado el descuido en que se han tenido las efemérides. Y, sin embargo, el «cinemagoer» (el que va al cine, de los ingleses), gustaría de recordar el aniversario de la muerte de su favorito, el cumpleaños del otro, saber cuándo fué estrenada la película que le interesó, o en qué año se realizó determinada invención.

No es nada fácil componer el calendario. Los datos que existen son escasos y un tanto inciertos. Y no hay archivos cinematográficos; a lo sumo, los que uno mismo se haya estructurado para su uso particular.

Por lo mismo, y en sus comienzos (sólo en ellos), será un poco incompleto, a pesar de que me ha costado muchas horas y días de trabajo. Pero el mismo tiempo vendrá en nuestra ayuda, permitiéndonos completarla y perfeccionarla cada día, digo, cada semana.

Contendrá: a) Días de natalicio de actores, directores y productores de nota, incluidos los más importantes ya fallecidos.

b) Efemérides varias: de fallecimientos, inventos, estrenos, inauguraciones, legislación, etc.

c) Para llenar huecos, que de otra manera se producirían, he utilizado citas de gente de cine y de pluma que he creído de algún interés.

Espero, además, en poco tiempo, poderle completar con el aviso de las actividades cinematográficas de la semana en cuestión, sin pretender inmiscuirme en actividades premonitorias.

Y... espero que os agrade, y perdonéis sus imperfecciones, propias de su tierna edad.

E. MURGA LOWERS

CALENDARIO



MARZO

29

Lunes

Natalicio: Warner Baxter.

Día de estrenos.

Un director es una persona en una galería cinematográfica que debe ser absolutamente honrado consigo mismo. Actores, escritores y operadores, pueden ser corregidos, pero el director debe ser su propio «lápiz rojo», trabajando duramente para mantener en su pensamiento un enérgico, honrado criticismo de todo lo que él mismo hace.—Clarence Brown.

MARZO

30

Martes

MARZO

31

Miércoles

Natalicio: Anna Q. Nilson.

Un actor que pretende servir simultáneamente al teatro y a la pantalla, es un tonto para sí mismo. No puedes hacer tu mejor interpretación en el teatro por la noche si has estado trabajando duramente todo el día en el estudio.—Basil Rathbone.

MARZO

31

Miércoles

Natalicio: Víctor Varconi, Eddie Quillan, John Harrow.

Para conocer a fondo el cinema, no basta con aprenderse los nombres de cuatro directores consagrados. Es necesario saber que existen otros realizadores que se llaman Sthal, Wellmann, Stoloff, Wyler, Colliens...—Pedro Sánchez Diana.

ABRIL

1

Jueves

ABRIL

2

Viernes

Efeméride: 1935. Muere, a los 45 años, Reginald Berkeley, autor del «guion» de «Cabalgaña».

Clark Gable mantiene un enérgico dominio sobre su pareja femenina, y un millón de maridos ensayan miradas para tratar de imitarle.—Harpo Marx.

Natalicio: Duncan Reinaldo.

Esta época se ríe de las fábulas. Y, naturalmente, de Esopo, de Fedro, de Lessing, de La Fontaine, de Iriarte y de Samaniego, sus forjadores. Las fábulas ya no se escriben: se dibujan. Y más para entretenerte que para moralizar.—Luis Gómez Mesa.

ABRIL

3

Sábado

ABRIL

4

Domingo

Natalicio: Carmel Myers, Agnes Ayres, Kathe von Nagy.

Con la llegada de las vampiresas, el amor se erige en primer personaje. El mundo ya no se mueve por el amor, sino para el amor; todo está hecho para él, para exponerle, para explicarle, para detallarle.—Manuel Villegas-López.



Merle Oberon y Leslie Howard.
(En "La Pimpinela Escarlata", que presentó Artistas Asociados.

PAREJAS

Una "pareja" doble, o donde hay paz da gusto. Las parejas deben formarse así: Dick Powell con Olivia de Havilland, y Ross Alexander con Jean Muir. ("El sueño de una noche de verano", de Warner Bros.)



Al Jolson y su mujer Ruby Keeler.



Gladys Eswarthout con Jhon Boles.

