



Carmencita Elios

Una de las protagonistas de
la producción Exclusivas Ba-
lart, «Hogueras en la noche».

Romance film

40
Cts.

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

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

Año XII :: Núm. 549

4 de marzo de 1937

Núm. corriente: 40 céntimos
 Núm. atrasado: 50 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.

META

D e todos los emborronadores de cuartillas, soy el único, entre los cinematográficos, que no he escrito más de diez artículos sobre el tema de la producción española en los últimos tiempos. Realmente, es un punto digno de ser estudiado y analizado, para sacar las consecuencias que puedan conducir a una mejor orientación en ese campo, donde todos quieren hacer, pero nadie sabe qué, ni cómo. Aunque, después de todo, lo mismo los productores de antes, que el Comité de producción y los empresarios de ahora, nos oigan como quien oye llover. Y se hace necesario reconocer que, si habían de hacer caso de todo lo que se dice de, en, con, por, sin, sobre, tras el cinema nacional, volverían locos antes de atinar con las voces dignas de ser escuchadas... y puestas en práctica.

Un poco de buen sentido (no de sentido común, que no es común o que no es sentido) ayudaría a encontrar la equis de la ecuación, o la equis, la i y la zeta, pues las soluciones pueden ser múltiples.

Un poco de buen sentido, y resolvemos la cuestión a gusto de casi todos. Tratamos de realizar una producción netamente nuestra, que refleja a España en cuerpo y alma, y no unas películas de argumentos «internacionales» y contenido nulo, como se ha hecho en la casi totalidad de los casos. Mejor dicho, con argumentos americanos adaptados a un ambiente más o menos realmente hispano. Salta a la vista de los que tienen ojos para ver, que, en esta dirección, perderemos la partida, no mirándolo más que desde el punto de vista comercial. Los americanos lo hacen mucho mejor, sin necesidad de acordarse de nuestra preciosa existencia. Hay que volver a temas nacionales, en los cuales seremos siempre maestros indudables. Aunque no supiéramos realizar un metro de cinta con el mínimo de decoro humano y estético.

Pero veréis vosotros la parte divertida de la cuestión. Temas españoles, si por cierto, se han llevado a la pantalla. Pero, mientras Benito Perojo, que es el director hispano que ha gozado de más renombre, realiza «El hombre que se reía del amor», «Susana tiene un secreto», «Se ha fugado un preso» y «El negro que tenía el alma blanca», en las cuales apenas es perceptible el elemento propio en la primera y en la última; mientras lleva a cabo esas cuatro obras, unos extranjeros (Harlam, Trotz y Behrendt) realizaban «Odio», «Alalá» y «Doña Francisquita», tres películas que pretendían ser expresión del espíritu de nuestra raza, o, por lo menos, querían llegar a ser reproducción fiel de nuestra vida y de nuestro ambiente, pasados y presentes.

Este fué el comienzo de la producción sonora nacional. Era el tiempo optimista en que se hablaba de nombres ilustres y de millones más ilustres todavía, con gran familiaridad. ¡Qué colosales proyectos! Nuestra imaginación veía colosales estudios elevados en Montjuich, en Valencia, en Sevilla, en la Ciudad Lineal y en Aranjuez, compitiendo en magnitud y en organización con los más perfectos franceses, ingleses, alemanes, rusos y americanos. Nos pondríamos a la altura de los grandes países productores. De nuestros estudios, gracias a la colaboración de las grandes firmas literarias hispanas, con el capital nacional y la técnica de los extranjeros que atraeríamos a nuestro solar, saldrían cientos de películas, grandes y chicas, que se lanzarían a la conquista del mercado, de grandes posibilidades, de nuestra lengua. Se esparcerían por el mundo entero, hablando de nosotros, de nuestra alma, de nuestro país y de sus bellezas.

Gracias a esas películas, entraría dinero en nuestra ración, por ellos y por los turistas que vendrían a visitarnos, por obra y gracia de la propaganda efectuada en la pantalla, a dejarnos su oro.

Ya relucían los ojos de los ambiciosos y de los avariciosos, viéndose dueños del mundo y de su dinero.

¡Ay! ¡Cuán poco duraron las ilusiones! Demostramos una vez más nuestra ignorancia en el arte de combinar los esfuerzos. Todos quisieron ser cabezas, jefes. El que más y el que menos se vió como amo y señor de la productora más potente. Los esfuerzos se dispersaron, se edificaron una docena de estudios, o se adoptaron locales ya construidos. Se crearon muchas docenas de productoras, contando, por todo capital, con un nombre (a veces ni esto), un despacho, y la esperanza de los millones que vendrían.

Pero el dinero no vino. Mejor dicho, llegó, y en cantidad. Pero se distribuyó en gotas. Fué un ligero rocío, que apenas humedeció la tierra, cuando debiera haber sido torrente que arrasase cuanto se opusiese a su paso.

Duermen en las carpetas de los soñadores fantásticos proyectos, de cientos de grandes folios, con presupuestos, planos de estudios, reglamentos, horarios, argumentos y guiones, piezas musicales, diseños de trajes y escenicas... El cuento de la lechera se repitió una vez más. Los beneficios calculados eran fabulosos. Su único defecto consistió en que nunca quisieron llegar.

Si hoy no cambian las cosas, será porque no queríamos. Los esfuerzos dispersos de antaño, se pueden aunar hoy sin gran esfuerzo. Pero no soñemos demasiado. Sepámos lo que queremos hacer, luego de habernos enterado de lo que podemos.

Tenemos a nuestra disposición un mercado de más extensión que posibilidades económicas. El mejor rendimiento se conseguirá por medio de agencias directas.

Contamos, por una parte, con ese dato.

Por otra parte, nos tenemos a nosotros, a nuestro país, con sus transformaciones político-sociales y su evolución histórica, como objeto.

Disponemos de lugares adecuados para instalar estudios (y no es el recinto de la Exposición el mejor de ellos).

Tenemos algunos actores, algunos directores, algunos elementos literarios y algunos técnicos. Y la esperanza de muchos otros, ahora en embrión o en simple posibilidad, nacidos bajo el signo de un impulso renovador.

Nos falta, como siempre, cohesión; nos falta disciplina. Autodisciplina, si lo queréis.

No soñemos con ser dueños del mundo, ni de su oro. Calculo que, en el mejor de los casos, el llegar a ocupar el quinto o el sexto lugar del mundo, por el volumen de la producción, y algo más alto por su calidad, sería un gran triunfo. Que no sé si algún día se llegará a obtener.

Eso no quiere decir que no hayamos de apuntar más alto. ¡Al primer puesto! A escalar las cimas. Ya veremos, dejando aparte precisiones, hasta donde podemos llegar.

ALBERTO MAR

La temporada en Suecia

Según la Cámara Sueca de Cinematografía, se han presentado en Suecia, durante la temporada que va del primero de julio de 1935 al 30 de junio de 1936, 293 films de largo metraje (2.400 metros por término medio), repartidos por el país de origen, como sigue: Suecia, 22; Dinamarca, 1; Inglaterra, 14; Francia, 23; Polonia, 1; Rusia, 4; Suiza, 1; Checoslovaquia, 3; Alemania, 23; Hungría, 3; América, 192; Austria, 6. Han sido repartidos por 27 casas distribuidoras. Además, se han presentado 45 actualidades suecas, y cerca de 70 películas cortas suecas (300 metros por término medio) y un número no precisado de films cortos extranjeros.

Estadísticas del cinema

He aquí unas estadísticas del número de salas, de habitantes, de localidades y del número de espectadores:

1) Salas, número de habitantes y de localidades:

PAÍS	Habitantes en millones	Salas en miles	Localidades en miles
Estados Unidos	125	15'4	10'1
Alemania	67	5'3	1'9
Inglaterra	46	4'7	3'9
Francia	42	4'1	2'1
Italia	42	4'0	1'4

2) Salas cinematográficas y localidades en relación con el número de habitantes:

PAÍS	Localidades por cada mil habit.	Salas por millón de habit.	Capacidad media de las salas
Inglaterra	85	182	830
Estados Unidos.	80	123	656
Francia	50	100	511
Italia	33	107	350
Alemania	27	72	374

3) Frecuentación del cinema y aumento de la entrada en Alemania, expresadas en millones:

AÑO	Número de espectadores	Ingresos brutos	Tasa
1932/33	238'4	176'4	18'5
1933/34	246'9	177'8	16'0
1934/35	266'4	194'5	14'5
1935/36	305'5	226'1	16'9

4) Espectadores e ingresos en las ciudades y pueblos alemanes en 1935/36:

Habitantes de las poblaciones	Número de salas	Espectadores en millones	Ingresos brutos en millones
Berlín.	394	55'2	43'9
500.000 habitantes y más	449	71'3	51'0
De 200.000 a 500.000 .	362	54'1	40'6
De 100.000 a 200.000 .	203	27'0	20'3
Menos de 100.000 . .	3.901	97'8	70'3

5) Frecuentación del cinema en los mayores países en 1935/36:

PAÍS	Por semana en millones	Por 1.000 habitantes
Estados Unidos	70'0	560
Inglaterra	19'5	424
Francia	6'7	159
Alemania	6'0	89
Italia	5'2	122

6) Idem idem:

PAÍS	Por año en millones	Por habitante y año
Estados Unidos	3.640	22'1
Inglaterra.	1.014	22'0
Francia	348	8'3
Alemania.	305	4'4
Italia	286	6'8

El cine en Singapore

A pesar de los esfuerzos de los productores ingleses para conquistar el mercado cinematográfico de Malaca, siguen los americanos teniendo el dominio de él, importándose películas estadounienses por valor de 900.000 dólares anuales.

Hay 123 salas, todas provistas de aparatos sonoros. Los precios en la Malaca británica oscilan entre 10 centavos (de los Estrechos) y 2 dólares, pero son algo más baratos en Siam y Borneo del Norte.

UN PRODUCTOR

La carrera de David O. Selznick

David O. Selznick conserva aún, como un tesoro, cuatro libros que, cuando era niño, le regaló su padre, entonces director de la antigua editora Selznick. Estos libros eran precisamente "David Copperfield", "La Historia de Dos Ciudades", "Ana Karenina" y "El pequeño Lord Fauntleroy".

El hecho es significativo, pues Selznick ha trasladado los cuatro libros a la pantalla. Las películas inspiradas en los tres primeros, fueron hechas bajo la égida de M-G-M: "El pequeño Lord" es la primera producción de la nueva editora Selznick International Pictures y tiene por estrella a Freddie Bartholomew.

Indudablemente el sentimiento jugó un papel importante en la cuidadosa producción de estas películas, realizadas con una casi absoluta autenticidad y con reverente fidelidad a los originales, con la excepción de "El pequeño Lord", en el cual los rizos y el traje de terciopelo del protagonista, han sido sacrificados en aras de los modernos prejuicios. En lo demás esta película se adapta también fielmente al libro en que está basada.

Fué la liquidación de la primitiva editora Selznick en 1922 lo que dejó a David Selznick en libertad de librarse su propio porvenir. Su padre había invertido todos sus recursos en la compañía, y cuando ésta se hundió, desapareció con ella hasta el último céntimo de la fortuna familiar.

David contaba sólo veinte años cuando el mobiliario Luis XV fué metido en un carro de mudanzas y trasladado de su piso de la lujosa Park Avenue, a un modesto piso con tres habitaciones en West 55th Street. Padre e hijo se miraron uno a otro humorísticamente. "Bien", dijo el padre; "veamos lo que puedes hacer para sacarnos de este atolladero".

El joven Selznick contaba con su juventud y su valor. Logró reunir dos mil dólares para hacer una película de un rollo con Firpo, titulada "¿Vencerá a Dempsey?" Esto antes de contratar a Firpo. Su próxima labor consistió en "cazar" al Toro de las Pampas. Firpo quería mil dólares diarios, exactamente la mitad del capital de Selznick.

El vúgil obtuvo el contrato y trabajó exactamente un día. No quedándole dinero para los "sets", Selznick rodó la película en el Central Park y en el terreno de un gimnasio perteneciente a uno de sus amigos. Aun así no había bastante para un rollo completo de película, de modo que Selznick intercaló un dibujo bastante animado. El beneficio neto fué de tres mil dólares y esto le granjeó el respeto de su padre.

En aquella época Valentino, debido a discrepancias y discusiones respecto a su contrato con M. G. M., estaba ausente de la pantalla hacia dos años. Fué nombrado árbitro de un concurso de belleza, celebrado en el Madison Square Garden. Selznick adquirió la exclusiva de la filmación de este establecimiento, y se encontró así único y orgulloso poseedor de una película corta en que apareciese Valentino. Obtuvo con ella buenos ingresos.

Selznick, no obstante, llegó después al término de sus recursos. Dos años más tarde estuvo muy contento de poder obtener de Louis B. Mayer un empleo de 100 dólares por semana, a base de dos semanas de prueba. Al día siguiente le notificaron que el trato quedaba anulado, pero él apeló a Nicholas M. Schenck, y el trato quedó firme otra vez.

Al final de las dos semanas de prueba, Selznick había inundado la oficina con tantas sugerencias, que para librarse de él le hicieron supervisor de películas del Oeste, las series de Tim McCoy.

Construir mejores ratoneras era una cosa, pero producir films del Oeste, de superior calidad, era otra. Selznick apenas sabía qué cosa era un caballo. Decidió que lo mejor después de hacer mejores películas de caballistas era hacer dos por el precio de una. Logró esto mediante el simple expediente de trasladarse al punto donde debía efectuarse el rodaje provisto de dos guiones, dos primeras damas y un solo grupo de artistas para completar el reparto.

Sus relaciones con Louis B. Mayer eran frías en aquella época, debido a lo que pasó con el contrato, pero esto no le impidió casarse con la hija de Mayer. Desde entonces están bien avenidos.

Siguió a esto un período de colaboración con Irving Thalberg y la oportunidad de un viaje a la Polinesia para la filmación de "Aloma de los mares del Sur". Selznick tuvo un pequeño desacuerdo con los directores —había dos que no congeniaban— y Selznick opinó que era una situación muy incómoda para un largo viaje, pero Thalberg se quedó con los directores y despidió a Selznick.

Nada desmoralizado, Selznick se fué a la Paramount y obtuvo un cargo de ayudante de Ben Schulberg. Del mismo modo entró después en la oficina de David Sarnoff y fué encargado de la producción de la Radio.

Su mayor triunfo, no obstante, consistió en verse al frente de Selznick International Pictures, ocupando un despacho en el 14.^º piso del núm. 729 de la Séptima Avenida de Nueva York, el propio lugar donde la desafortunada editora Selznick hizo negocio una vez.

R. LOUIS



MIRIAM HOPKINS

L O S P L A G I O S

PLAGIO no es, como muchos suponen, la copia exacta de lo que otro hace. Plagio es tomar «ideas ajenas» para hacerlas tuyas, valiéndose de desfiguraciones de la obra original.

El trabajo muscular requiere poca ciencia, inspiración, arte, inteligencia, fantasía; el trabajo llamado intelectual exige, como primero e indispensable factor, la inteligencia. Y a cualquier inteligente se le presenta el hecho de que es más fácil «crear» que «plagiar»; porque es muy difícil, más difícil que crear, «esconder el plagio». Hace falta para esto una gran retina mental, que necesita de todo el esfuerzo de la inteligencia.

Ya, cuando se trató, hace muchos años, de amparar el derecho de propiedad intelectual, el legislador tuvo muy en cuenta, pues los casos no eran nuevos, el sistema adoptado para los plagiados, y estableció en el cuerpo de la ley, lo siguiente:

Serán circunstancias agravantes de la defraudación: La variación del título de una obra o la alteración de su texto.

En otro lugar se establece:

Nadie puede arreglar una obra dramática de otro autor, ni aun cambiando el título, los nombres de los personajes y el lugar de la acción para adaptarla a una composición musical, sin consentimiento del autor.

También existe lo siguiente:

Las producciones científicas, literarias o artísticas, forman lo que en ciencia, literatura y arte se denominan obras que pertenecen a su autor, constituyendo una propiedad legítima; y en tal concepto, no es lícito buscar su imitación o semejanza, "con diferencias no esenciales", más o menos estudiadas o intencionadas, que tiendan, visiblemente, a apropiarse del trabajo o ideas ajenas, defraudando los intereses del propietario.

Si de lo nacional pasamos a examinar acuerdos y pactos internacionales, nos encontramos con lo siguiente:

Se comprende especialmente entre las representaciones ilícitas, las apropiaciones indirectas no autorizadas de una obra literaria o artística, tales como adaptaciones, arreglo de música, transformaciones de una novela, de un cuento o de una poesía en pieza de teatro y recíprocamente, etc., cuando no son más que la reproducción de esta obra en la misma o en diferente forma, con cambios, supresiones o adiciones no esenciales, y sin presentar el carácter de una nueva obra original.

Aún podría citar más textos legales que demuestran hasta dónde ha llegado la *frescura* de muchos que, válidos del plagio, se han colocado en un nivel que honra muy poco al excelso arte, musical o literario, que eleva el concepto moral e intelectual de los pueblos.

Por esta causa, es preciso establecer una cruzada contra los plagiados, que, debido a un sistema bien poco edificante establecido por las empresas cinematográficas de Hollywood, han aumentado cínica y descaradamente.

Y los plagiados, aparte de los daños materiales, por lo que respecta a la defraudación, anulan y destruyen lo original creado, porque nunca las piedras falsas, por muy bien que se imiten, tendrán el valor de los brillantes verdaderos.

Por mi parte he de declarar que al presentar en escenarios cinematográficos y teatrales, ciertos tipos y costumbres, que ofrecen pintorescas perspectivas, me ha guiado un propósito; pero... queda interrumpida mi labor, ante las grandes inteligencias que «tan bien» saben reflejar en escenarios teatrales y cinematográficos, el «folklore» y la psicología de ese mundo pintoresco que han querido retratar.

F. VERDÚN DALY

TODO EN UNA SEMANA

DIARIO DE UN
LOCO ENAMORADO

Hoy, martes, 13...

"Hoy he pensado en suicidarme; lo he pensado de una manera vaga, sin precisar bien los pensamientos."

He pensado en matarme con la misma tranquilidad con que hubiera pensado en hacer un viaje lejano a un país desconocido. Me parecía como si no se tratara de mí; que fuera otro hombre igual a mí, pero distinto a mí, el que pensaba en esa solución como la única que podría resolver su vida.

¡Morir...! ¡Cómo nos asusta y nos abruma la idea de morir! ¡Y qué simple, y qué fácil, y qué vulgar es la muerte! Un tiro en el cráneo... Un instante... Luego, nada... Todo termina como si no hubiera existido nunca..."

Hoy, miércoles, 14...

"Hoy ha venido Janot. Es un amigo."

Sin querer o queriendo sin quererlo, hemos hablado de ella. Yo sólo sé hablar de ella.

—¿Sabes?... Ayer he pensado en suicidarme.

Me miró fijamente. Hay hombres que no comprenden estas cosas de la vida. Estaba sentado frente a mí, y la luz de la lámpara iluminaba plenamente nuestros rostros.

—Pero, ¿estás loco? —murmuró.

—Tal vez... Loco o tonto, que nunca sabemos cómo estamos ni cómo somos. No me asombra que tú creas que lo que acabo de decirte sea probablemente una locura; tampoco me hubiera asombrado si me hubieras dicho que era una tontería. Hay ciertas cosas que en realidad admiten ambos calificativos. La mía puede que sea una de ellas. Pero quien ha cometido la tontería de enamorarse, ¿no puede acaso cometer la locura de meterse una bala en el cráneo?"

Hoy, jueves, 15...

"Pienso en mi madre muerta."

¡Mi pobre madre!

¡Qué joven y qué solo me dejó frente a la vida! Sin carinos, sin afectos, sin familia... y sin madre. Y toda la vida por delante y el mundo a la espalda, pesándole a uno como una carga inútil.

Cuando se nos muere un ser a quien hemos querido mucho, no lloramos tal vez por ese cuerpo que se pierde en la tierra, sino por ese cariño que se pierde en la nada, por ese cariño que se fué y que tal vez ya no volveremos a hallar jamás...

Que es muy fácil reemplazar a las personas en nuestra vida, pero muy difícil reemplazar a los afectos en nues-

tro corazón, cuando han sido éstos santos y verdaderos.

¡Cómo hubiera querido entonces que de las cenizas de ese gran amor perdido surgiera otro amor que me recordara a aquél, pues todos los grandes amores se parecen y se confunden en nosotros, como si no fuera en realidad más que un solo amor!"

Hoy, viernes, 16...

"Ella no ha salido hoy de su casa. La he aguardado durante todo el día, desde un café próximo. Ni siquiera la entreví detrás de los cristales de la ventana, como otras veces. Esto me ha entristecido mucho. Tampoco he visto al marido.

—Habrá huído? —Hacia dónde?

—Tendré que recorrer el mundo hasta encontrarles?"

Hoy, sábado, 17...

"Vuelve a obsesionarme la idea del suicidio.

Tal vez sea lo mejor..."

Hoy, domingo, 18...

"Hoy cenamos en el mismo restaurante. Ella, yo y su marido. Naturalmente que yo, en una mesa, solo.

La he mirado largamente, con deseos de hacer cualquier locura.

Su marido me ha mirado también. Bajo su barba tupida, las recias mandíbulas temblaban levemente.

Después de la cena, "fuimos" al teatro. Tomé un palco junto al de ellos, y continué mirándola.

Ella pareció abstraerse en la representación. Ni me ha mirado; es lo mismo; estoy acostumbrado a que no me miré. Sé que a pesar de no mirarme, me ve..."

El marido no dejó de observarme un solo momento. Tal vez tendría deseos de pegarme un tiro. Yo también he deseado que me lo pegara.

Terminada la función, regresamos a su casa. Yo volví a la mía a pie.

Las luces de la calle proyectaban mi sombra sobre la acera; a veces delante de mí; luego detrás. Era como si nos persiguiéramos mutuamente. Y he pensado que dentro de poco, ya no seré más que eso; una sombra..."

Hoy, lunes, 19...

Hoy lunes, me ha sorprendido esta carta:

"Caballero: Aunque no tengo el gusto de conocerlo, no ha pasado inadvertida para mí ni para mi esposo la persecución de que vengo siendo objeto por parte de usted. No quiero comprender sus intenciones. Le advierto que soy

una mujer honrada, de la que nada puede esperar. Le ruego que me deje en paz, pues de lo contrario mi esposo se entenderá con usted." —X. X."

Sin duda, todo ha terminado. Debo suicidarme.

Hoy, martes, 20...

"Por última vez he ido a ver a Janot. Mejor dicho, he ido a despedirme de él.

—Ya lo ves. Hasta me amenaza. ¿Comprendes ahora por qué debo terminar conmigo?

—Ahora lo comprendo menos que nunca —me respondió—. Nada justifica tu determinación. Morir, se muere una sola vez. Además, que matarse por una mujer, produce mucho efecto en el cine y en las novelas románticas, pero en la realidad es grotesco, es absurdo...

—No se trata de una mujer; se trata de esa mujer... que ya es distinto. Después de esa carta, mi único camino es el suicidio...

—Loco y más que loco —me respondió—. Viaja, olvida... Nuevos horizontes... Nuevos amores...

—Viajar, puede ser... Olvidar, nunca.

* * *

Al atardecer del mismo día en que está escrita la última nota.

Nuestro protagonista está solo en su habitación, pensativo, vacilante, como un hombre cuyo espíritu se halla lejos de sí mismo.

Hay en su mirada un rayo de incertidumbre y de duda.

De pronto reacciona, como si hubiera hallado al fin una solución salvadora para sus inquietudes. Toma la pluma y escribe apresuradamente, como poseído de una fiebre extraña, una carta apasionada y obscura:

"X. X.:

Mi vida es un tormento... No quiero ofenderle, pero la amo mucho... Desearía hablar con usted una vez, una sola vez, nada más... Mirarme un instante en sus ojos... Mi vida es suya; está en sus manos el salvarla o precipitarla hacia el abismo... Si no me concede lo que humildemente le pido, me mataré... Por usted vivo, y por usted deseo morir. Yo la amo..., la amo..."

Luego, con mano temblona y vacilante, estampa su firma al pie de la misiva. Guarda la carta en un sobre y llama a su criado.

—Toma, lleva esta carta a la dirección del sobre, y espera la respuesta —le dice; y agrega: —No vengas sin ella...

Nuestro hombre, iluminado el rostro por una amarga sonrisa de ironía, saca de uno de los cajones del escritorio un revólver. Fríamente, con esa frialdad elegante que usan los hombres en ciertos trances de la vida, examina el disparador para comprobar si funciona, y luego, con una calma trágica, va poniendo un proyectil en cada una de las cápsulas del tambor.

—Uno..., dos..., tres...

Sonríe tristemente.

—Dentro de un instante..., todo o nada...

Habla sin miedo, seguro de sí mismo, convencido de que su determinación es en su vida la única posible.

—Todo... o nada...

Repite como un eco. Enciende un cigarrillo; parece que el humo hace menos largas las esperas.

¡Cómo tarda!... Ya debía estar de vuelta. Pasa media hora, tal vez más... Ha anochecido ya por completo. Hasta sus oídos llega, lejanamente, el ruido de la calle.

Las tinieblas le impresionan un poco. Enciende una luz, y se sienta más sereno.

De pronto:

—Señor.

Es la voz del criado.

—Pasa.

El corazón le late ahora fuertemente.

—Servidor de usted, señor.

—Vete.

Examina rápidamente el sobre. Es el mismo que él mismo había escrito y que era su propia sentencia de muerte.

—Miserable! —murmura—. Todo se ha perdido, todo!

Sus dedos se crisan nerviosamente sobre aquel papel que él mismo había escrito y que era su propia sentencia de muerte.

—Madre mía... Pronto nos volveremos a encontrar... Para siempre... Nuestras almas se amarán en aquel mundo, como se han amado en éste...

Toma el revólver. Una palidez cadavérica cubre su rostro. Es como un hombre que ha muerto antes de morir.

El cañón del revólver, pulido y recto como un índice que señala hacia la muerte, busca el cerebro... Se oye un disparo..., otro..., y otro... Luego el golpe brusco y seco de un cuerpo que cae pesadamente a tierra.

* * *

En la mano derecha del muerto, fuertemente cerrada en una suprema crispación, hallaron las autoridades una carta que explicaba para ellos el suicidio.

Era la misma carta que nuestro héroe había escrito a X. X., pero en el dorso del papel, en caracteres breves y rápidos, aparecían escritas estas líneas:

"En su casa, mañana a las cinco.—X."

JUAN MAÑÉ



La realización y otras cuestiones... fuera de lugar

La "mise en scène".—Poco tendré que añadir a lo dicho muchas veces. La realización de una película es más complicada que montar una pieza teatral. ¿Por qué? Porque en el cinema —corriente—, además de todos los elementos teatrales intervienen otros muchos de orden cinematográfico.

Por una parte, el "juego" de los actores, más mesurado en el cinema; los decorados necesariamente más exactos, con excepción del color; la iluminación, mucho más complicada y delicada, etc.

Por la otra parte, la toma de vistas y de sonido y el montaje, principalmente.

Aquí se podría plantear una cuestión, la cual no tuvo en cuenta A. del Amo, al hablar de ello, considerándola sin duda de poca importancia para el caso, acertadamente.

Si me detengo en ella es por haberla planteado Antonio Guzmán por aquel mismo tiempo.

Teatro y cinema.—Antonio Guzmán une a una cultura grande y a su gran facilidad para escribir, una visión acertada de las cuestiones cinematográficas. Si no resolvía siempre bien los problemas acometidos, acháquese a su falta de compenetración con el cinema en aquellos tiempos.

Algo así le ocurría, al calificar de tópico la afirmación: "El cine es cosa distinta del teatro." Planteaba la cuestión, daba datos para su solución y no pasaba de ahí.

Decía: "Para que una cosa sea distinta de otra, tienen que diferenciarse en eso, en la substancia, no en los accidentes." Y las diferencias entre teatro y cinema son accidentes. Por un lado personas y diálogos, por el otro imágenes y sonido. "No creemos en esa pretendida diversidad de artes fundada en apariencias."

Y la pintura es imágenes dibujadas y coloreadas —añadiendo por mi cuenta—, la escultura formas moldeadas, la literatura relatos puramente verbales. Luego todas las artes no se diferencian más que en accidentes. Que es adonde queríamos llegar. (Luego veremos un par de reparos que haría Guzmán.)

Partamos ahora del concepto general del Arte hacia abajo, y empiecen a dividir y subdividir, conforme a los medios de expresión utilizados, que hemos convenido en que son las diferencias entre las varias artes. Llegaremos a tener otra vez teatro y cinema. Veamos si los medios de expresión de ambos son "fundamentalmente diferentes".

El propio Guzmán nos daba la solución: imágenes y sonidos opuestos a personas y palabras; mejor todavía, elementos fotografiados (cuadros) y sonoros, opuestos a un diálogo y una interpretación hecha por personas de carne y hueso.

Primer reparo: La interpretación también figura en el cinema: ciertamente, pero como elemento secundario. Creo era Baroja el que decía que una compañía interpretando en camiseta una obra de Shakespeare, haría estremecer de emoción al público. Nunca ocurriría lo mismo en el cinema. Incluso hay obras cinematográficas en las cuales ni la interpretación, ni las personas, tienen lugar alguno.

Por tanto y con referencia a la expresión, la interpretación es un elemento indispensable en el teatro (primordial), y no lo es en el cinema (secundario). En este, el elemento correspondiente será, acaso, el elemento fotografiado.

Reparo segundo: Podría oponer todavía la semejanza entre libreto teatral y escenario cinematográfico, a los cuales sumariamos la novela y nos encontraríamos que estábamos comparando una obra realizada (novela), un elemento de otra (libreto) y el plan incompleto de otra (escenario).

Todavía más, porque Guzmán no se conformaría con esto y diría que en las tres hay elementos comunes, la finalidad (véase su artículo), el desarrollo de una idea en el tiempo, etc. En eso estamos conformes, aunque también depende del punto de vista en que se coloque el observador. Esas semejanzas serán grandes entre literatura, teatro y cinema (tanto más en cuanto estos dos últimos son complejos y requieren más o menos literatura como auxiliar, pero me quiero ceñir a las formas más simples), menores con la música, si exceptuamos el cinema parecido tanto al cinema como cabe en dos artes fundadas en elementos opuestos, menores con las artes plásticas.

El cinema y el teatro parten de dos puntos completamente opuestos. El teatro: la representación. El cinema: el ojo curioso, que decía yo anteriormente en una nota: posteriormente ampliado y completado su campo al evolucionar naturalmente hacia la combinación de imágenes. Podríamos adoptar la definición de Eisenstein: "El montaje es el medio de desarrollar una idea con los diferentes elementos proporcionados por la toma de vistas." Y el montaje es el cinema de hoy.

Lo cual no es obstáculo para que ciertos géneros de cinema, acaso los más difundidos, tengan una semejanza grande con el teatro. Podríamos afirmar su identidad.

No sé si sabrá (supongo que sí) que, entre las plantas y los animales, todos los biólogos del mundo no han sido capaces de determinar una separación absoluta, un tabique del que se pueda decir: a este lado plantas, al otro

animales. Así, los Mixomicetos, se los ve clasificados indistintamente entre las especies botánicas y las zoológicas. Eso no es obstáculo para que sepamos perfectamente que un buey es un animal y un nogal una planta.

Eos "accidentes" que separan cinema y teatro son lo suficientemente importantes para dificultar el paso del uno al otro. Requieren diferentes técnicas o maneras de hacer. Claro que siempre le será más sencillo a Benavente aprender a escribir un escenario de cinema (no a realizar) que no aprender el manejo de los pinceles, aunque igualmente sería muy difícil que llegue a dominar la técnica cinematográfica para realizar un film de la categoría del peor de Eisenstein. Es muy difícil que llegue a compenetrarse con el "espíritu" (no hay contradicción) del séptimo arte.

* * *

Vuelvo a mi tema. Termino rápidamente por motivos que no hacen al caso.

Si, en general, coincido con todo lo expresado en un artículo, por A. del Amo, existen detalles en los que discrepamos y son principalmente los que me interesa señalar.

Con respecto al guión, no encuentro acertada la comparación con el escrito musical, puesto que aquí se encuentra la obra terminada, mientras el guión no es más que eso mismo: guía, plano, ayuda.

Las limitaciones de plano general, primer plano, etc., no encuentro sean tales limitaciones, puesto que no son más que simples aproximaciones, modificables sobre el terreno (que precisamente es una de las cosas que no hará el realizador mediocre).

El guión es siempre conveniente; en las condiciones corrientes de filmación, necesario.

No comparto su opinión sobre la "poesía", pues en ningún caso se hallará la limitación por él señalada. Los diferentes metros y estrofas empleados, son instrumentos sancionados por el uso; en ningún caso se hallará mal la creación de la herramienta apropiada, sino sirve cualquiera de las establecidas. Otra cosa es la imitación estúpida de los maestros por parte de los "pseudoclásicos". Eso por un lado. Por el otro, niego rotundamente todo carácter de "verso" a la mayor parte de "eso" que hacen los poetas de "vanguardia" (?). Lo cual no es negar su carácter más o menos poético. Es, simplemente, cogerse a esa posición por no saber versificar, ni tener humor o paciencia para aprender. Ni más ni menos.

Y, por último, en cuanto al expresionismo, está bien, pero es sólo una de las muchas "escuelas" posibles (o tendencias artísticas).

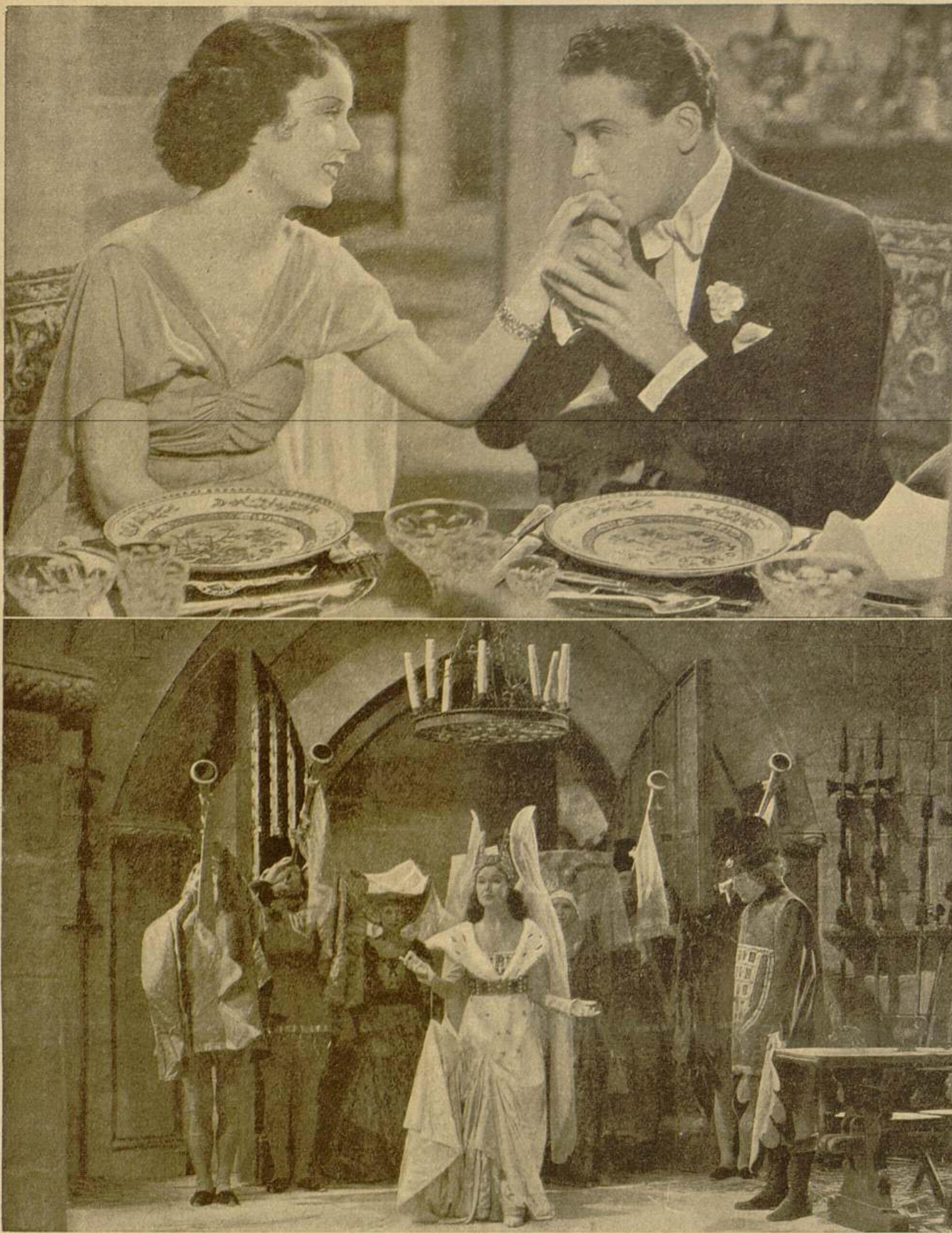
Y una interrogante. ¿Por qué calificaba de "tontas" las objetividades? Todo será según se mire y según sean ellas. Además, el caso presentado es un caso particular, que puede resolverse de mil maneras diferentes conforme al temperamento y estilo del realizador y a las necesidades y dirección de la obra.

JUSTO MANRIQUE DE LA VEGA

CHARLES BOYER :

INTÉPRETE DE
"EL JARDÍN DE ALÁ"





PÁGINAS DEL VIEJO TIEMPO

Hollywood hace ocho años

Al cinema se le concibe, casi siempre, como la expresión fotografiada del sueño, con sus concepciones llenas de fantasía y su indiferencia frente a los límites normales de tiempo y espacio.

Es por esta razón que Hollywood provoca y atrae todas las más inverosímiles leyendas. País fabuloso, en el cual nos representamos las más codiciadas pruebas colocadas al alcance de la mano de todos cuantos osaren intentar el viaje.

La publicidad de los «astros» de Hollywood, organizada por los estudios americanos, sirve para mostrarnos las ventajas y el lado mejor de su brillante carrera, a grandes brochazos, huyendo siempre de enojosas estadísticas, cuya eloquente claridad pudiera, quizás, frenar el ímpetu del ejército, sin cesar en aumento, de los aspirantes a «estrella», que llegan de todas las partes del planeta a probar fortuna en Hollywood.

California, país de ensueño, ve un nuevo comienzo de la marcha hacia el oro, bajo la forma de una lucha para la conquista del éxito en la pantalla. Todavía hoy, al atravesar el desierto de Texas y ciertos rincones de California, se encuentran a veces estampas vivas de los viejos buscadores de oro, caminantes seguidos de un asno falso de pelo y cargado con los útiles de la busca; son «ratas del desierto», que prosiguen la busca de filones auríferos desde hace decenas de años. Seguramente su vida terminará un día, lejos de todo socorro humano; un viajero le enterrará, si la casualidad hace que lo encuentre, y una botella atada a una cruz será el único vestigio de su paso por la tierra.

Cada vez que he cruzado ante una de esas modestas tumbas, no he podido resistir la tentación de establecer una comparación entre aquellos tenaces buscadores de oro y algunos millares de viejos «extras», concentrados en Hollywood, que, muriéndose materialmente de hambre y físicamente deshechos, jamás abandonan la esperanza de tener algún día su papel. Pero me he anticipado un poco sobre mi descripción, y antes de abocetar los retratos de los habitantes, bien merece el país una descripción.

UNA OJEADA SOBRE CINÓPOLIS

La imaginación, ayudada por la lectura de todas las publicaciones turísticas de la Riviera americana, dibujan Hollywood como una de las más perfectas expresiones del paraíso terrenal. País admirable, vida fácil, éxito rápido, hospitalidad en su moradores, etc. Esto es el bordado, pues la tela es bastante burda. El aspecto general de Hollywood es bastante animado. Con clima magnífico, hace resaltar la belleza natural del país (clima mediterráneo, pero sin olor y sin alma). Hollywood, a siete millas de Los Angeles, está situada en el declive de un semicírculo de montañas, y mira a sus pies Culver City, más allá Venice y Santa Mónica, que la separan del Pacífico, a algunas decenas de millas de ella. Si entramos en detalles, echaremos de ver que la ciudad presenta un innegable encanto agreste. Casi enteramente formada por chalets y jardines llenos de verdor, sufre una evolución que tiende a transformarla en gran ciudad, según el tipo «standard» americano. De aquí y de allá surgen bloques de quince a veinte pisos, que aplastan con sus formas macizas los ligeros «bungalows» de sus alrededores; contraste extraño y expresión característica de ese país, en el que no se concibe la estética de un agradable término medio. En los grandes «boulevards» de Hollywood, se encuentran almacenes, sin gran elegancia en la instalación; de la misma manera se presenta a los ojos del público la ropa fina, la bisutería, las charcuterías o las tiendas de zapatos. En todas partes el mismo estilo dominante, sin gusto alguno. Los «drug store» presentan una agradable concepción americana, en la que se vende indiferentemente y en serie, productos farmacéuticos, cordones para los zapatos, conservas, café a la crema, tintura de yodo o anillos de goma para los paraguas. Allí puede también comerse en quince minutos, y ganar en mucho menos tiempo una enfermedad del estómago.

Puede darse el caso de que, paseando por las calles de Hollywood, halléis un rincón cuyo particular encanto os haya impresionado. Si por casualidad lo tomáis como punto de referencia, os exponéis a no hallarlo al día siguiente, pues existe un servicio de tractores especialmente destinado

al servicio de los propietarios caprichosos, que en un santiamén remolcan los «bungalows» de madera de uno a otro extremo de la ciudad. De esta manera, se puede cambiar el emplazamiento de una casa, de una calle, llevar lo de la derecha a la izquierda, etc., etc.

Un pueblo joven obra más que piensa. La «standarización» juega en él un importantísimo papel, incluso en los dominios del pensamiento; la inferioridad moral del individuo «standarizado», da una potencialidad mayor al movimiento colectivo, pues todos van hacia el mismo fin.

Para limitar el campo al pensamiento, los periódicos americanos (que han comprendido admirabilmente las ventajas de esa política) emplean preferentemente dos temas: 1.º La criminología; 2.º El deporte. El primero, con el fin de mostrar el precipicio y el ejemplo a no seguir aquel camino; el segundo, a fin de obtener una emulación de actividad física. Cuando los ciudadanos pensaban en el «match» Dempsey-Tunney, no se preocupaban de la buena marcha de los negocios del Estado, y éste, por medio de una simple campaña de prensa (o de policía), puede fácilmente dirigirlos. ¡Admirable materia plástica a modelar! (Léase gobernar.)

Su falta de punto de comparación y de cultura general, les da su cohesión y poderío. Su falta de ideas generales y de imaginación les da mucha más fuerza para concentrar toda su energía sobre un simple punto, en el cual se especializarán con toda su fuerza de atención, sin dejar nada al azar.

«Standarización» sobre todos los puntos: los «drug-store», los «policemens» y las «flappers»; entre los dos últimos no hay más que una relativamente pequeña diferencia. El sistema de educación mixta destruye el sentimiento del amor entre los sexos, y la bella jovencita americana de Hollywood es para el hombre, todo lo más, una «partner». El hombre será para ella, a su vez, tan sólo «un medio» para asegurarse una renta. Todas las leyes se han hecho para ella, para permitirle hacerse pagar unas rentas si llega a divorciarse, para matarle incluso impunemente si puede alegar el caso pasional, para obtener dinero de todo hombre a quien pueda llegar a comprometer... para vivir, en fin, agradablemente, satisfaciendo los gustos y las necesidades que su imaginación aumenta a cada paso.

(Continuará)

G. MEUNIER-SURCOUF

NOTAS BREVES

«Dodsworth» (Fuego otoñal), fué votada como una de las diez mejores películas del año por los críticos de la vasta cadena de periódicos norteamericanos de la empresa Heart. Otros críticos cinematográficos, los de la empresa Scripps-Howard, que edita 23 periódicos en otras tantas ciudades, incluyen también a «Dodsworth» entre las diez mejores películas producidas en 1936, al lado de «El Fantasma va al Oeste», «Esos tres» y otros grandes films del año.

* * *

Callander (Ontario). — Y ahora el mundo, por primera vez, verá a las «Quints» Dionne, en color, sobre la pantalla. Pathé, que ha adquirido derechos sobre las mellizas, está tomando a las cinco «señoritas» en color.

* * *

Washington. — Según un informe del Bureau of Internal Revenue, los impuestos sobre entradas en los cines, correspondientes a octubre de 1936, son de 1.797.278'84 dólares, con un aumento de 308.356'16 sobre el mismo mes del año anterior.

Ann Frawley

lindísima «girl» de los conjuntos coreográficos de la Fox.



PANTALLA

Nuestros productores, nuestros realizadores, nuestros críticos

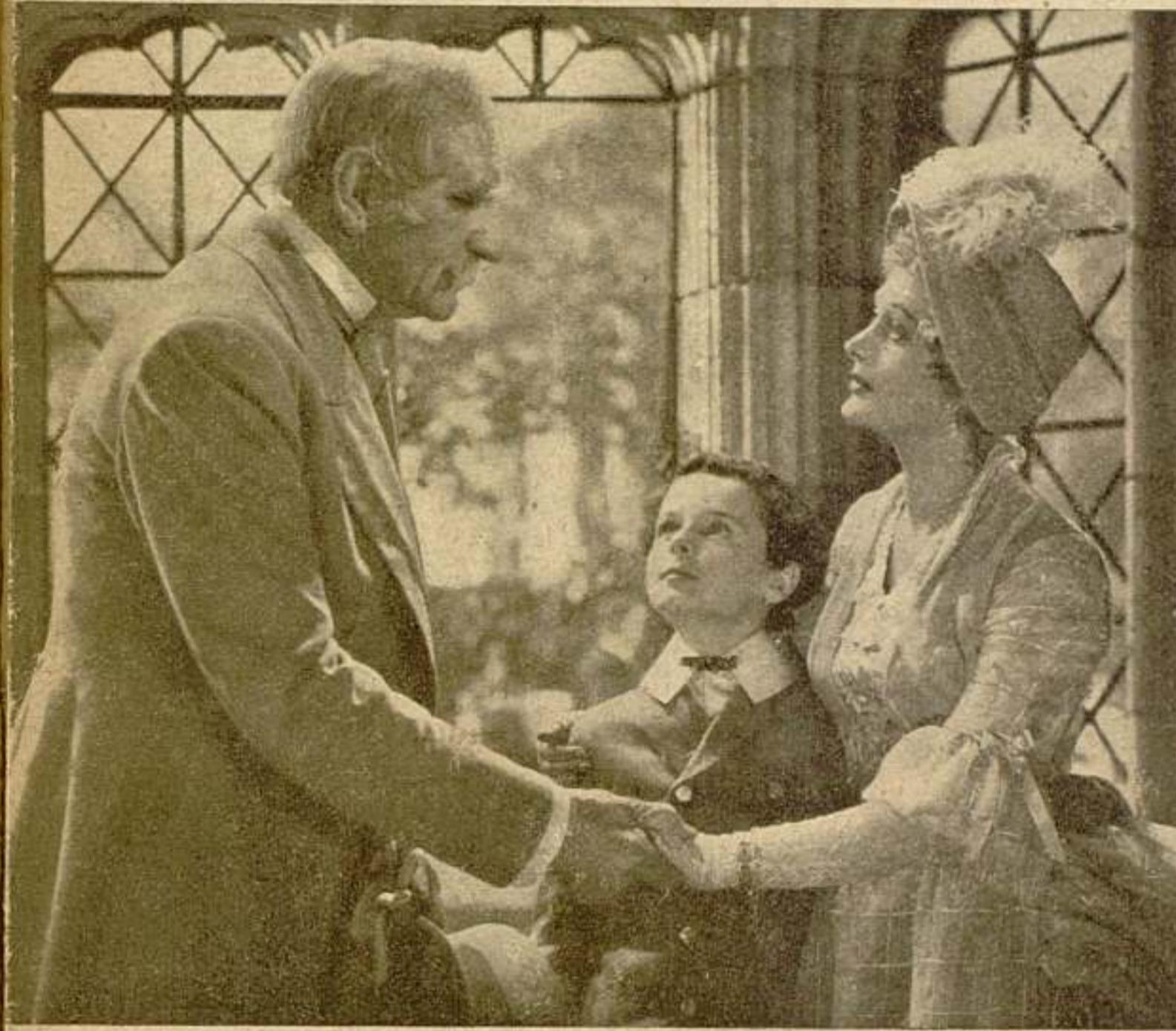
Son muy loables todos los esfuerzos realizados hasta la fecha para crear una producción cinematográfica peninsular, desligada de la industria extranjera. Es tanto su desinterés, son tantas la inteligencia y la sensibilidad artísticas puestas al servicio de los primeros ensayos de películas hispanoparlantes que, con sumo gusto, si estuviera en nuestra mano, mandaríamos a... a Fernando Poo, a casi todos los productores, animadores y actores de nuestra casa solariega.

Hace unos cuatro o cinco años que se inició el movimiento cinematográfico español actual, y en todo este tiempo, no se ha producido ninguna obra definitiva, ninguna obra maestra, ningún modelo, ningún acierto completo, ninguna película de envergadura temática y formal.

Aciertos parciales, sí, tenemos varios. Tenemos una obra que Florián Rey realizó muda y dobló después en París, anterior a estos cuatro años: *La aldea maldita* que quizás (para su tiempo) sea lo único que se aproxime al ideal de película española.

Tres escenas de la producción de Artistas Asociados

"EL PEQUEÑO LORD"



Tenemos *La traviesa molinera* en la que, un extranjero, pudo enseñar a los directores españoles el arte de hacer cine hispano.

Tenemos cuatro o cinco directores (Florián Rey, Paco Elias, Fernández Ardavín, quizás Fernando Delgado y León Artola) que han demostrado "saber hacer", tener iniciativas y conocimiento de las posibilidades de la cámara. Pero, ninguno de ellos, ha producido la obra. Unas veces por culpa de la pobreza argumental, y otras por escasez de medios económicos, las obras que nos han dado no han llegado a ser cabales. Florián Rey con *La hermana San Sulpicio y Nobleza baturra*, Paco Elias con *Boliche* y *Rataplán* —después de *Pax*, una obra muy estimable, una de las primeras sonoras realizadas en España, aunque hablada en francés—, Fernández Ardavín con *Agua en el suelo*, *Vidas rotas* y *La bien pagada*, han demostrado poseer condiciones de animadores del film, pero su obra no pasa de curiosidad de museo. Muy curioso, pero poco vivo y palpitante.

La producción española sigue tan desconcertada en el día de hoy como hace tres años. Limitándose a versiones de obras teatrales, cuando no a "refritos" de viejos temas, muertos ya (y enterrados) cuando su versión silente. Si alguna vez se acerca a la novela (de algunas más posibilidades cinematográficas que no el teatro), lo hace eligiendo lo peor, en todos sentidos.

No os molestéis en mostrar vuestra disconformidad con esta manía que les ha entrado a nuestros productores. Si tratáis de decirlo en un periódico o revista, no solamente no harán caso de vuestras palabras, sino que os exponéis a ver el cocido muy lejos de vuestra boca.

No está olvidado el caso de un escritor de cine que, buen crítico, nada violento, tuvo que salir de una revista por haber dicho y repetido que debían buscarse temas originales para el cine, ante las exigencias impuestas por una productora a dicha revista.

Por el mismo tiempo, Barbero se manifestó también contrario a la repetida utilización de los viejos temas teatrales, con ocasión del estreno de *Nobleza baturra*.

La contestación no se hizo aguardar. Una carta de un productor, publicada en algunos periódicos. Sus conceptos, después de todo, tenían una gran cantidad de sentido común. Traducido al lenguaje corriente (lo poco traducible, pues no utilizaba eufemismos) la carta podemos resumirla de esta manera:

"La producción de películas es un negocio. Por lo tanto, producimos y seguiremos produciendo lo que guste a más gente —a más idiotas— o sea, lo de más bajo nivel artístico, intelectual y humano. Es un bandido quien se oponga a nuestro honrado propósito de embrutecer a la gente."

No, no queda otro remedio. Todo crítico debe dedicarse a la agradable tarea de besar los sucios... pies de los productores.

No habrá conseguido nada con esto. En el banquete de la producción cinematográfica, gana dinero el productor, lo gana el realizador, el actor, el argumentista, el músico, el decorador, el operador, hasta un buen electricista o carpintero puede tener la posibilidad de alcanzar un decente jornal. Al escritor que hace artículos serviles y aduladores, elogiando una producción, para preparar el ambiente del estreno, le pagará con unas migajas caídas de la mesa del banquete. ¡Qué le parta un rayo!

Ese es el destino del emborrionador de cuartillas. Morir de hambre por falta de trabajo. O morir cansado de trabajar, por falta de salario.

Si gustáis, hablarémos del "director X".

Es X. uno de los casos más pasmosos del panorama cinematográfico español. Es un "tabú" que ningún crítico debe atreverse a tocar, bajo peligro de severísimas sanciones.

BIOGRAFÍAS CORTAS

WALTER ABEL

WALTER ABEL nació en New York hace treinta y dos años. Su carrera cinematográfica es bastante larga, aunque no haya destacado como primera figura hasta que la Radio le ofreció papeles apropiados a su especial modalidad artística.

Walter Abel ha sido también productor asociado de numerosas compañías teatrales, que han recorrido el continente americano, popularizando producciones de la escena.

Su carrera artística data de los años juveniles, habiendo comenzado a actuar en el lienzo en el año 1920, en películas silenciosas. Después volvió al teatro, del que no quería ausentarse definitivamente en manera alguna, ya que, según confesión propia, consideraba mucho más interesante la ficción hablada que la silente.

Cuando el cine sonoro comenzó a adquirir preponderancia, en el año 1930, fué incluido en el reparto de una versión de *Liliom*, y volviendo seguidamente a actuar en los escenarios, asociándose durante dos años a Eugene O'Neil,

De X. debe decirse que es nuestro mejor realizador, comparable en todo a los mejores del mundo, etc. Cada película suya una maravilla, un portento, una cosa estupenda. Hay que reverenciarle como uno de los profetas máximos de nuestra producción.

Leyendo la prensa cinematográfica, o las páginas del ramo en diarios y revistas, andará, el lector incierto, cercano a creérselo... si no ha visto ninguna película de X.

Y la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, es que X. entiende de cuestiones películas menos que cualquier profano en la materia. Goza de un gran crédito y, gracias a él, dispone de todo el dinero que necesita y quiera. Sus películas están hechas con todo lujo, derrochando dinero a manos llenas, pero jay, están vacías (las películas, no las manos). Hay unos cuantos realizadores españoles que, con menos dinero, han hecho obras más apreciables. Y, éstos, no disponen nunca de bastante para cubrir las necesidades más imprescindibles de la filmación.

Los que merecen un cierto crédito y apoyo, no lo tienen. Quien nunca mereció nada, lo tiene todo, basándose en un prestigio puramente literario de publicidad, porque ni siquiera sus obras han sido grandes éxitos populacheros.

¿Verdad que conocéis a muchos X.?

X. no ha tenido nunca sensibilidad artística ni, tan siquiera, conocimiento de un oficio. Es una mediocridad en todas direcciones.

Pero la falta de sentido será ensalzada.

El número de los estúpidos continúa siendo infinito. Un caso un tanto inverso es el de Francisco Elias. Después de *El misterio de la Puerta del Sol* (primera película hablada realizada en España, desacertado que no llegó a verse en la pantalla), de una película realizada en Francia y de *Pax*, ha hecho las otras dos películas ya citadas antes, obteniendo *Boliche* el mayor éxito de público de la temporada 33-34. *Rataplán*, en la pasada, pasó completamente desapercibida, por culpa de los cerriles empresarios.

Pero teniendo en cuenta la flojedad de los escenarios y diálogos (casi siempre hechos por él mismo; que, por causa de la penuria económica, ha debido ocupar múltiples puestos), y la falta de dinero sufrida en ambas, son estas dos películas muestras palpables de que es uno de nuestros realizadores con más sentido artístico y cinematográfico, y, sobre todo, con más dominio de la técnica del film.

Claro que, los críticos a sueldo, nunca querían reconocer esto, porque Elias ha dispuesto siempre de poco dinero para pagar publicidad. Y, quien no tiene dinero, debe pagar el pecado de ser pobre.

Nada en este mundo se da gratis.

Ni siquiera la compasión.

Paco Elias rodó después *Maria de la O*. Con las naturalísimas y muchas limitaciones del tema, creemos que le había sacado todo el poco partido que era posible.

Los estudios donde se estaban filmando las primeras escenas de esta película (Orpheus Film; los únicos que quedaban funcionando en aquella época en Barcelona, que alguien soñó Meca de la cinematografía hispana) ardieron en la madrugada del día 7 de febrero.

Al comunicar al productor de la citada película la noticia, añadiendo: "Ha muerto carbonizado un obrero. Otros dos han resultado heridos de cierta consideración", respondió, en un alarde de humanitaria preocupación:

—A mí qué me importa eso? Iremos a rodar en otro estudio.

Buen responso para un muerto. Ante todo, la película, el dinero. Lo demás no importa nada.

Y, que conste, fué gracias a los obreros que expusieron su vida, cómo parte del material (camión de sonido y cámaras) pudo ser salvado.

Para que luego se les cante, como compugido "re-quiem", un:

—¿Qué me importa a mí todo eso?

V. M.ª GARCÍA ARENAL

Kennet McGowen y Robert Edmond Jones en el Provident Town Theatre, donde desarrolló temporadas verdaderamente triunfales.

Walter Abel, que es el principal protagonista de «Por la dama y el honor», que nos presentará la Radio esta temporada, y «El asesino invisible», una formidable película de misterio, es casado con una famosa arpista norteamericana y tiene dos preciosos niños gemelos de tres años, que constituyen su mayor orgullo y diversión. Es un buen esgrimista y jugador de polo. Tiene los ojos gris acero, mide 1,70 metros de estatura y su característica más pronunciada es la sonrisa, que no le abandona jamás. Posee un precioso chalet estilo noruego en las cercanías de Hollywood, y no es extraño verle, a través del seto que lo oculta de las miradas demasiado indiscretas, jugando en el césped con sus dos hijos y su esposa, o zambulléndose en la piscina, también en unión de toda su familia.

También le hemos visto recientemente trabajar en «Furia», de Fritz Lang.



Las aspiraciones de un film de avanzada

¿CUÁNDO se ha hablado en el cinema español de films de avanzada? Nunca. Nuestro cine ha vivido entre la placidez de los problemas de fácil solución y lo arcaico; lo que no ha sido óbice, no obstante, para que diera al mercado mundial obras de indudable valor artístico.

Se ha dicho que la verdadera cinematografía nacional de un país es aquella en la que se retratado. En efecto, los Estados Unidos de América, Alemania, Francia, y especialmente Rusia, han sabido dibujar sus perfiles en el celuloide.

El espíritu de España también se veía reflejado en algunas producciones de la más reciente época, pero ésto no obstante, no se definía claramente. Es que nuestro país vive en plena trascendencia, lo que da a su fisionomía toda, los más diversos giros y aspectos.

Si bien unas películas como «Nobleza baturra» y «La Verbenal de la Paloma», demostraban nuestro amor a lo típico y folklórico, y otras como «Morena Clara» hacían derroche de nuestra gracia—ponemos estas cintas como las más recientes manifestaciones del cine español que ha trascendido al extranjero—, la producción patria no aparecía completa, por carecer en aquellos momentos de una vibración actual.

Era preciso llevar al celuloide la España de 1936, con todas sus fibras, para que con justicia pudiera decirse que el cinema español era ya una palpable realidad. Esta España estaba retratada en una obra de actualidad como «Nuestra Natacha», cuyo contenido sostiene lo más prosaico de la idea, para dejar a la vista solamente lo ideal, pero efectivo a la vez.

Alejandro Casona, el autor de esta obra, explán en ella unos ideales de renovación, y como el autor, el realizador de la película—Benito Perojo—ha querido que ésta tuviese aspiraciones de avanzada.

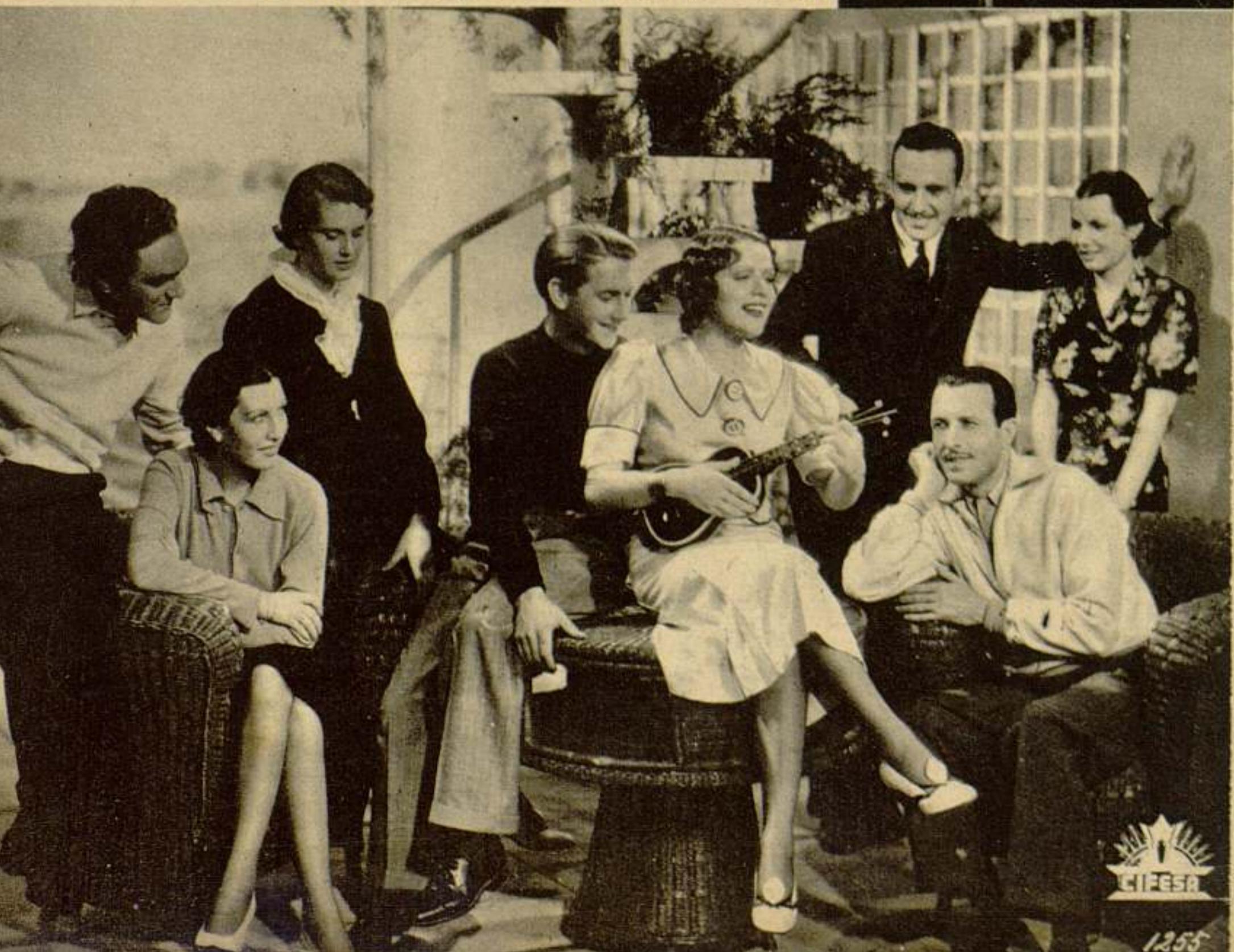
«Nuestra Natacha» pone necesariamente un punto final a las vulgaridades de la vida española; de ahí arranca una sociedad nueva para el mañana; es un film que derroca los prejuicios; es, por decirlo con una expresión justa, la película del momento.

La obra de Casona no debe comentarse, cuando ya es conocida por una mayoría de los lectores; por lo tanto, no son una incógnita ni su tema ni el alcance del mismo. Sobre lo único que queremos hablar e insistir, si preciso fuera, es de las ventajas de la versión cinematográfica sobre la obra original, que permite la más gráfica y viviente plasmación del pensamiento del autor.

Cuando se estrenó la «Natacha» teatral, alguien pudo decir que era una obra para intelectuales. Ahora, «Nuestra Natacha» es la obra para todo el mundo; porque sus expresiones no están forjadas a base de literatura, sino de imágenes.

J. L. M. de A.

Cuatro fotos del film Cifesa, «Nuestra Natacha»



Se ha destacado un interesante programa para la próxima temporada cinematográfica. Según se adelantaba, diez y ocho de los quinientos films que lo componen, serán hechos en tecnicolor. Podemos también contar una serie de reposiciones de películas viejas y populares; una investigación de Shakespeare más intensiva que la intentada hasta ahora por la pantalla; una excursión por los relatos de aventuras de Kipling; una jira romántica con Sabatini, y una adaptación cinematográfica libre de un grupo de obras teatrales de la temporada.

Además de la gran cantidad de películas en tecnicolor que se aprestan a producir todos los grandes estudios europeos y americanos, para presentar en la próxima temporada, se nos prometen también varias, solucionando, o tratando de solucionar, la tercera dimensión, o sea el cine en relieve. Después de los últimos experimentos realizados por Lumière, el padre del cinematógrafo, puede darse ya por solucionado tan difícil problema, aun cuando en la actualidad sea todavía materia de laboratorio. Esta conquista, única al tecnicolor, ya resuelto, hará que la próxima temporada cinematográfica marque un nuevo jalón en la perfección del séptimo arte. Y luego sólo nos quedará esperar, para dentro de muy breve tiempo, tener todas esas maravillas en nuestros hogares mediante la radiotelevisión.

Actividades de la Metro

La Metro-Goldwyn-Mayer es la que ha de presentar uno de los más interesantes programas. Su punto culminante ha de constituirlo probablemente «Romeo y Julieta», con Norma Shearer y Leslie Howard, aunque encontraremos igual interés en «The good Earth» (La buena tierra), con Paul Muni y Luise Rainer; en «Goodbye Mr. Chips», con Charles Laughton; también en las versiones cinematográficas de «Kim», de Kipling, con Freddie Bartholomew; «Capitanes valientes» y «La isla de Pitcairn», continuación de «Rebelión a bordo».

Esta última habrá comenzado hace poco a rodarse, y la M.-G.-M., optimista por el éxito singular que acompaña a la primera parte «Rebelión a bordo», se dispone a invertir en su realización todo lo necesario para superarse en cuanto a magnificencia y espectacularidad.

Algunas otras promesas hechas por la Metro están constituidas por «El prisionero de Zenda», con William Powell y Myrna Loy; la opereta de Sigmund Romberg titulada «Maytime», con Jeanette MacDonald y Nelson Eddy; «Beloved», basada en la novela «Marie Walewskas», con Greta Garbo y Charles Boyer; «Orgullo y prejuicio» y «María Antonietta», de Stefan Zweig, ambas con Norma Shearer; y el espectáculo de canto y danza de Berlin-Harry, titulado «As thousands cheer».

Como es fácil imaginar, el programa que prepara la M.-G.-M. es muy importante, y con él seguirá manteniendo el destacado lugar que ocupa en el plano de la cinematografía mundial.

Las películas de la Warner

La Warner ha sido casi igualmente afortunada en la elección de sus argumentos. Espera alcanzar un gran éxito con la exhibición de «Praderas verdes», ya terminada, y que ha sido considerada como una de las mejores pelícu-

las del año. También «Adversidad» (Anthony adverse) puede ser considerada en un plano igual. Por otra parte, y éstas son sólo promesas, están las versiones cinematográficas de recientes obras teatrales, tales como «Three men on a horses», con Frank MacHugh; «Call it a day», con Dodie Smith, y «A slight case of murder», probablemente con Edward G. Robinson. También la Warner está planeando producir una versión en tecnicolor de «Canción del desierto», y ha adquirido los derechos para filmar el espectáculo musical londinense «La hostería del caballo blanco». Clark Gable ha terminado recientemente su primera película para esta compañía, titulada «Cain y Mabel», basada en la historia de H. C. Witwer y en la que también aparece Marion Davies.

Aventuras y biografías

Se menciona asimismo entre los proyectos de esta compañía, «El halcón del mar», de Sabatini, y «Las aventuras de Robin Hood», ambas protagonizadas por Errol Flynn; «The Prince and the pauper», de Mark Twain; «The green light», de Lloyd C. Douglas, con Leslie Howard, y una serie de films biográficos, entre los cuales se hallan «Danton», dirigido por Reinhardt; «Juana de Arco», con Claudette Colbert; «Canal de Panamá» y «La Vida de Beethoven», con Edward G. Robinson.

Esta serie de biografías cinematográficas, las que han de agregarse con seguridad otros títulos, será sin duda alguna de mucho interés. Y creemos que en la actualidad es el camino mejor y más seguro por el que debe dirigir sus pasos el cine escénico. Y el más beneficioso para las masas de aficionados al cinematógrafo, que, por su mediana cultura, conocen sólo superficialmente, o muy vagamente, la personalidad y obra realizada por las figuras que se evocan. La mejor prueba de esto la tenemos en esa magnífica película que es «La tragedia de Louis Pasteur», que siendo como es una obra de grandes valores de técnica cinematográfica, entretiene, haciendo conocer al gran público quién fué y qué hizo por la humanidad el gran Pasteur.

La Paramount

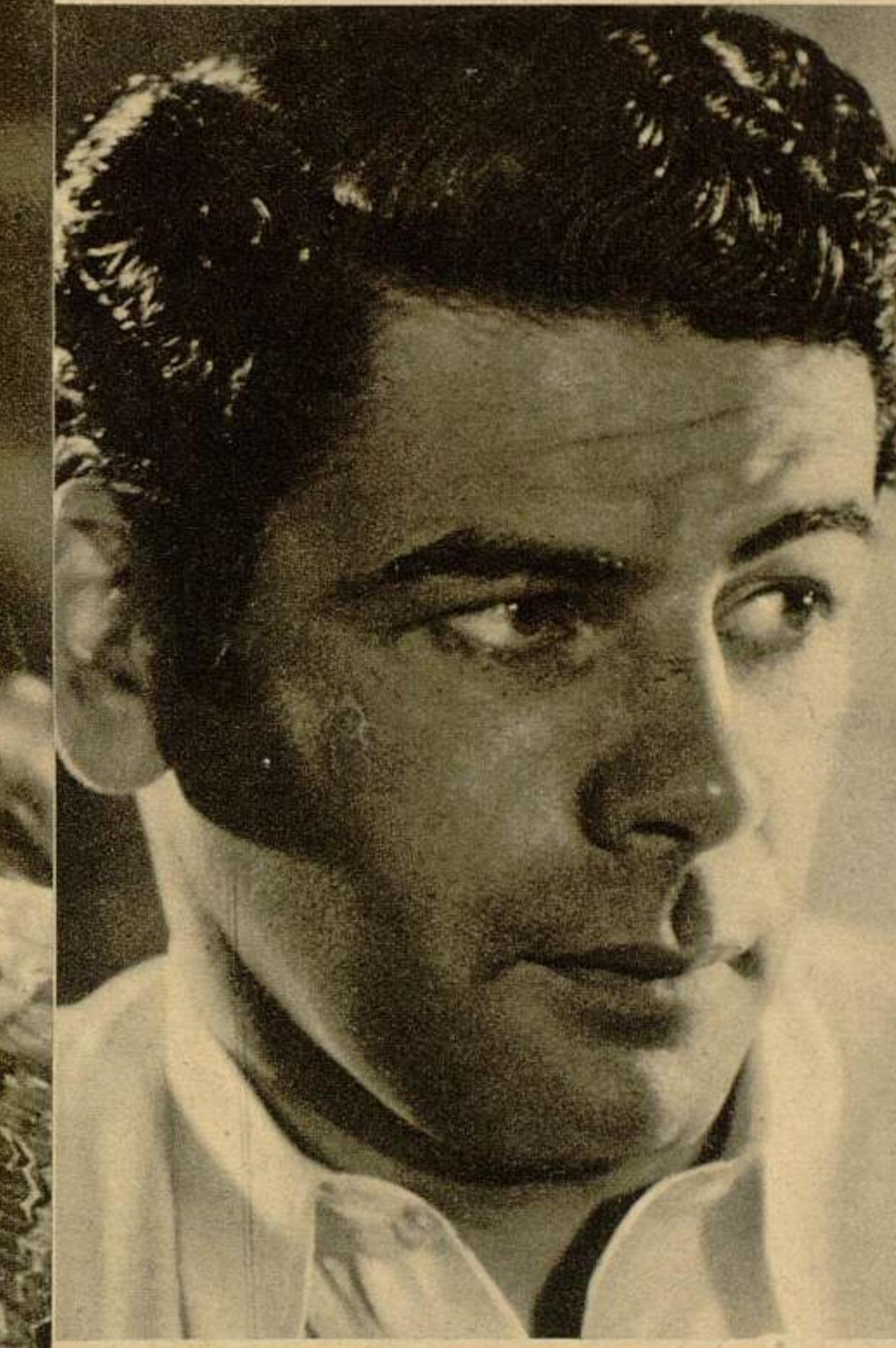
El programa de la Paramount es una mezcla de comedia, melodrama y opereta. Por un lado se verá a Claudette Colbert en una historia de brujas, titulada «La doncella de Salem», y por el otro a Mae West en una versión occidental de «Personal Appearance». El gran W. C. Fields aparecerá en «No mire abajo» y en el «Conde de Luxemburgo», con Irene Dunne; Gary Cooper y Jean Arthur trabajarán en «El llanero», de Cecil B. De Mille.

Harold Lloyd promete una nueva comedia; Marlene Dietrich será dirigida por Lubitsch en «La era dorada», y el tecnicolor estará representado en esta temporada por «Spawn of the birth». Hay que contar también con Gladys Swarthout en «El vals de champagnes».



Novedades para la próxima temporada cinematográfica

PAUL MUNNI



DOROTEA WIECK



ANN SHIRLEY

Estafeta



José Clouet. Murcia. — Pide usted mucho, pero tengo empeño en responderle, aunque haya de tardar dos o tres semanas en reunir los datos que usted solicita, y no estoy seguro de poderlos reunir todos. De todas maneras, se hará lo que se pueda, porque ha picado mi amor propio con tanta pregunta de difícil contestación.

"Aquella". — Estoy seguro de que todavía recibiré un millar de preguntas semejantes. ¿Cómo se logra ser artista de cine? Pues, muy sencillo, trabajando el asunto, con la condición de tener cualidades. Quizá hagan falta influencias, pero es más cierto todavía que quien no tenga disposición ninguna, no llegará nunca. Educando el rostro, la expresión de los sentimientos, cuidando de la dicción (en corrección y en expresión), y aprendiendo una serie de conocimientos secundarios, muy útiles para el actor (como el maquillaje, cuestiones de colores y vestidos), o, por lo menos convenientes (todos los que forman la cultura general de una persona). Y, se me olvidaba, hay que aprender a moverse con facilidad y naturalidad. Andar, sentarse y levantarse, hacer toda suerte de ademanes, sin la preocupación de «que me están mirando». Hecho esto, y conseguido el propio dominio que es preciso, sólo falta que se dedique a llamar a las puertas, en busca de la fortuna. Llame y llame, hasta que la oigan. Cuando la oigan al primer golpe, no se fíe, porque la estaban esperando para proponerla algún cambio indigno. Vuelva a llamar a otra puerta, a mil puertas más, sin cansancio ni desánimo. En alguna parte terminarán por escucharla, aunque sea al cabo de dos años, y consentirán en probarla. Desde entonces, tiene usted la palabra. Mejor dicho, la tienen sus cualidades. No sea muy exigente, por lo menos para empezar. Si llega, sea exigente con los poderosos, pero no se dé importancia ante el público... ni ante los periodistas, que si es usted amable con ellos, le ayudarán, porque también son... bueno, somos, sensibles a las buenas maneras, como todo hijo de vecino. No he podido decirlo más en menos espacio. Le he relatado toda la vida de una actriz que quiere triunfar por sus propios méritos. No sé hasta qué punto mi autoridad podrá respaldar esos consejos, pero de una cosa estoy bien cierto: de su sinceridad.

"Un lancero de Bengala". S. Sadurní de Noya. — Estoy seguro de que tiene usted razón. En vista de eso, vuelva a preguntar. No es molestia, todo lo contrario.

WILLIAM FIRST

FIGURAS DEL MUNDILLO ANÓNIMO DE HOLLYWOOD



Una escena de la producción Warner Bros

• Águilas heroicas • Con JAMES CAGNEY Y PAT O'BRIEN

CINEMA, REALIDAD Y VIDA

I

Hubo un tiempo en que se discutía si el cinema era un arte, si tenía derecho a este título. Unos proclamaban con énfasis que representaba el *non plus ultra* de la expresión estética; otros lo hubieran puesto con gusto al nivel de la calcomanía. Han prevalecido las opiniones más ponderadas.

De que el cinema es un arte, estarán convencidos todos los que hayan definido antes el arte como una expresión de lo *real* a través del espíritu humano. No hay arte sin realidad profunda, como no hay arte sin interpretación espiritual, sin recreación. ¿Aporta el cinema estos dos elementos? Plantear el problema en el plan filosófico en que conviene colocarlo, es indicar, al mismo tiempo el sentido en que se podrá descubrir la verdadera ley del cinema.

* * *

El cinema viene al mundo en un momento en que el espíritu humano sufre lo que se puede llamar "una crisis de realidad". No es que las palabras derivadas de real, es decir, *realistas, realismo*, no sean usadas por nuestros contemporáneos; al revés, lo son con mucha frecuencia. Pero precisamente, su misma abundancia señala el extraño mal uso de que son objeto.

La palabra *realismo* es de las que más pueden abusar los espíritus poco cuidadosos de exactitud. Para muchos, el realismo es una actitud de la conciencia humana frente al hecho, llegando a no reconocer por valedero sino lo que se manifiesta en este hecho. Es poco más o menos lo que se entiende en los sistemas democráticos y productivistas sobre todo, o en el régimen soviético, por una política *realista* una economía *realista*. Equivaldría a decir que es entonces un sinónimo de lo que podría designarse más modestamente como un materialismo, si el más pequeño propósito de explicación filosófica preocupara al cerebro de estos *realistas*. Hay en ello una propensión muy neta del mundo contemporáneo, de aspecto significativo de su evidente degradación espiritual, a ligar la noción de lo real a la del hecho material, a romper esta unión de lo carnal y de lo espiritual en la que se realiza la verdadera realidad.

Esta tendencia es tan singular cuanto que simultáneamente se manifiesta otra que lleva a la destrucción de ese real sobre el que pretende apoyarse. Aunque la psicología moderna, especialmente el sistema freudiano, conduce a una disgregación radical de toda realidad psicológica, la ciencia, en otro terreno (Einstein, Broglie, Bohr), pone en duda la existencia de toda realidad material, en el sentido usual de la palabra. Existe, pues, una contradicción, cuya evidencia no se ha manifestado todavía a los ojos de todos, pero que planteará mañana a la humanidad un arduo problema.

Estas dos breves observaciones nos ponen en el mismo corazón del debate, el cual desborda los límites del cinema y compromete a todas las artes contemporáneas. Es evidente que el arte está hoy en crisis; en la medida en que el arte debe expresar una realidad, es decir, de la concepción que el artista tiene de ella. Y aquí intervienen las dos causas señaladas que introducen al arte por dos caminos sin salida.

Y no reconociendo por valedero, en su visión del mundo, sino lo que se manifiesta en hecho material, el artista se priva de todo medio de acceder a un plan superior de cono-

cimiento. Sea en pintura o en escultura, esta actitud la encontramos en tantas obras modernas en las que tenemos la impresión de errar entre monstruos disecados, carentes de vida porque falta en ellos toda responsabilidad espiritual.

O bien, sensible sobre todo a lo que hay de nuevo, de extraño y hasta de patético, en la desagregación de la realidad psicológica, el artista moderno alimenta su obra de ese mismo espectáculo. Entonces desaparece toda realidad auténtica, la obra de arte no nos da más que fantasmas, y todo lo trágico, todo el interés en el sentido profundo cede, no dejando lugar más que a una vana curiosidad.

Esta es una noción muy olvidada: un arte solamente nace de una necesidad y su solo valor reside en el conflicto creador. El mundo contemporáneo tiende a aniquilar este conflicto, a hacerlo ineficaz en dos formas diferentes. De ahí la incapacidad de nuestras artes para interesarnos; es decir, para afectarnos en otra cosa que en nuestras superficies. A veces con genio, como es el caso de Marcel Proust, el artista contemporáneo no pone en la obra más que una conciencia que se deshace y se niega y para quien la lucidez no puede ser una absolución.

La misma inteligencia no puede justificar tal actitud; al contrario, en cierto grado, una inteligencia a la que se ha vaciado de todo lo irracional, alejada cada vez más del conocimiento intuitivo de toda spontaneidad, constituye un peligro. Desecha, esquematiza; no reconoce lo real sino en forma de piezas anatómicas, conservadas en alcohol. Y las técnicas perfeccionadas de que nos colma la civilización moderna, lejos de facilitar esta labor primera del arte que es la comunicación de la conciencia con lo real, la hacen cada vez más difícil. El arte moderno cree haberlo hecho todo por cuanto ha desmontado las ruedas, perfeccionado sus métodos, mejorando su técnica; muchas veces ha dejado perder lo más puro de su esencia, su sola razón de ser, lo que captaba con menos "inteligencia" y una técnica rudimentaria el escultor anónimo de Chartres.

Poniéndolo todo contra nosotros, aislando cada vez más nuestra creación de la realidad esencial, llegamos forzosamente a un arte deshumanizado, en el que la aplicación para comprender algo real definido al revés, ilusorio, trae al alma, al espíritu y en fin de cuentas a lo auténtico, real.

* * *

Estas reflexiones se aplican de la manera más legítima al cinema. Este arte nuevo tiende al hombre el engaño de una técnica admirable, en perpetuo perfeccionamiento. Y lo tiene más porque parece reconocer una concepción evidente de lo real, una concepción materialista. La intervención del hombre se limita a esta noción frágil, la elección, y le es fácil creer que la elaboración técnica, por deberse únicamente a la máquina, el hombre sólo tiene que someterse al hecho tangible, a la pura y simple "realidad".

A esta concepción radicalmente falsa se deben tantos films desoladores, y también, lo que es más grave, muchos ensayos inteligentes de una frialdad y de un aburrimiento sin límites. El cinema no ha comprendido todavía, salvo raras excepciones, que su destino no reside únicamente en la copia fiel de una realidad, sino en una *re-creación* de la verdadera realidad.

Mucho se habla del poder evocador del cinema, pero casi siempre ha quedado convencido de la pobreza de esta evocación.

(Continuará)

HISTORIAS DE "EL PREGONERO"

Cómo se ven las películas

En el cine se está con recogimiento y atención religiosa. El recogimiento es mucho más efectivo en invierno, cuando el salón no tiene ningún procedimiento para templar el frío. Entonces te encoges, te arrugas y te envuelves en el abrigo, y te aproximas a lo más cálido que encuentras cerca, generalmente, tu vecina. No te confundas y agarres el brazo de la muchacha del otro lado, porque

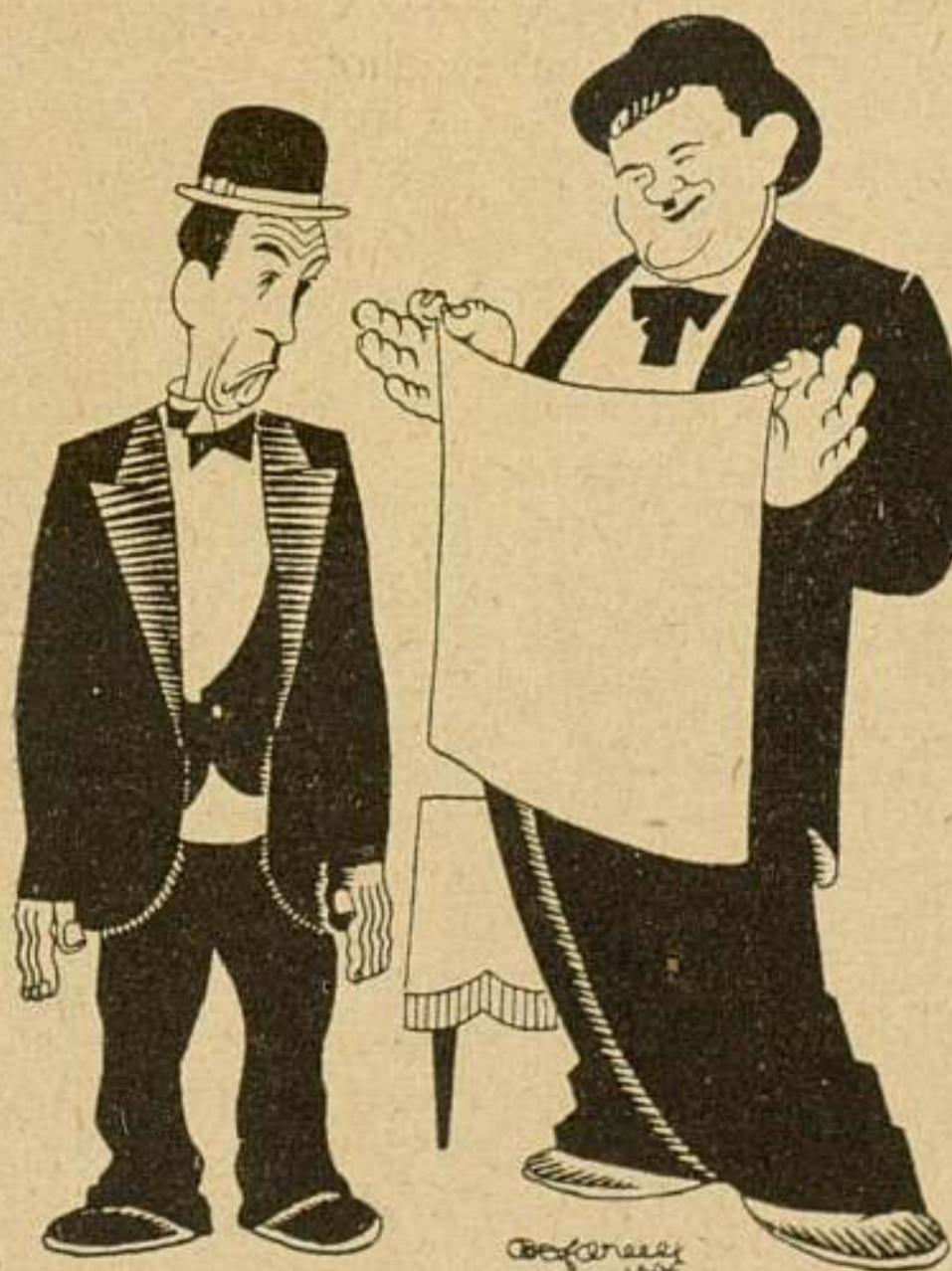


te expondrás a ganarte algo, aunque no sea de su misma mano.

Guárdese la compostura en el cine. No te quites la chaqueta, aunque haga calor. No te quites los zapatos, por mucho que te aprieten. No te dejes la corbata en casa. Nunca están de más las buenas formas. Este capítulo deben aprendérselo bien las muchachas que son invitadas.

No te sientes cerca del pasillo, pues, cuando pase el vendedor de porquerías semicomestibles que hay en todos los cines, te verás obligado a comprar pastillas de café con leche a tu pareja. Si te ves en el compromiso, afirma que sólo son buenas las auténticas de Logroño. Si el paquete indica que son de allí, jura que se trata de una vergonzosa falsificación.

En todos los cines, y para guía del espectador, suelen



dar unos prospectos de la película... de la película que se proyecta en otro salón, o se proyectará la semana próxima. Consérvalos cuidadosamente, como preciosa documentación. Así, cada año podrás dedicar un día a limpiar tu habitación de papeles inútiles, y sentirás la inmensa alegría de aligerarte de una pesada carga.

Murmura de los vecinos, a la oreja de la muchachita: "¡Fíjate en aquel tipo! Parece como si los ojos se le fuesen a caer al suelo."

Le darás la satisfacción de poderte replicar: "Pues mira que aquella vieja... ¡lo que presume! ¡Qué vestido más horroroso!" Y te soltarás treinta y ocho ¡horroroso! en menos de veinticinco minutos. Criticando estarás en sus glorias y tendrás tema de conversación para toda la tarde.

Aprenderás de esta forma a conocer a las mujeres.

Sabrás que la mujer miente por necesidad. No porque se vea obligada a ello por las circunstancias, sino porque así se lo manda su sangre.

Te mentirás cuando te diga que, debido a tal o cual enfermedad u ocupación, no puede ir al cine contigo. A la

media hora la encontrarás con otro en cualquier salón.

Las mujeres murmurán sin malicia de ninguna clase. Al contrario, cree que sus críticas son ciertas y sinceras, y que está cumpliendo una sagrada misión. Encontrará como completamente disculpables las aberraciones más atroces. En cambio, soltará el consabido ¡Horroroso! ante un peinado descuidado. La mujer no tiene el sentido de lo grande, sea el Universo, la Tierra o un Ideal. Como compensación, percibe perfectamente las armonías y desquiciamientos de lo pequeño y de lo nimio. Esto lo explica todo.

Lo que no explica bien es por qué las mujeres del cinema son discretas, honradamente elocuentes, inteligentes, idealistas, etc. Generalmente, las mujeres del cine son enemigas de la guerra, por causa de algún ideal, cuando la mujer de carne y hueso (más hueso que carne) llora



con ella al hijo, al padre o al novio. (Al hermano, no; estaba reñida con él y oculta su satisfacción con un melodramático: "Da tu vida por la Patria..., o por la libertad.")

Otros muchos casos podrás estudiar, comparando la realidad que tienes a tu lado con la ficción que se desarrolla ante tus ojos. Comenzarás a desconfiar del cinema. O de la mujer. Terminarás por disgustarte de las películas y atender sólo a la compañía (sobre todo si eres capitán). O, a la inversa, irás sólo al cine a cogerte unos terribles berrijones por culpa de lo malísimas que son todas las películas.

Es claro que no todas las películas se han de ver de igual forma. Como no se come de la misma manera la sopa que la carne.

Doy seguidamente unas breves instrucciones para dife-



rentes casos, que sirven para doptar la disposición de ánimo conveniente para caso, la postura adecuada, etc.:

Noticiarios. — Mientras se proyectan, calcular cuánto tiempo hace que los hechos transcurrieron. Si eres capaz, obtendrás, a veces, cifras astronómicas.

Después, meditar sobre esta cuestión:

¿Por qué habrán fotografiado todo lo que me importa un bledo? Y, en cambio, han dejado de tomar las noticias más interesantes, o las partes más atrayentes de otras.

Y, por último, discutes contigo mismo si debe decir "noticiario" o "noticiero". Terminarás asegurando que se dice: "actualidades cinematográficas".

Dibujos animados. — Añorarás plañideramente los primeros dibujos del autor del "cartón" que están proyectando.

Cómicas. — Si el ruido te deja, duerme con el sueño de los justos. Se entiende de los justos sin preocupaciones de pesadilla, ni insomnio.

Documentales. — Pregunta al vecino: "¿Dónde halla ese país?" Alaba mucho los bellos paisajes presentados y los efectos fotográficos. No te recomiendo te llegues a dormir, porque lo harás sin recomendación alguna. Al final, es obligatorio afirmar: "Realmente, muy interesante. Pero algo pesado."

Películas policiales. — Las instrucciones se refieren a lo que ha de hacerse después de verlas. Cómprate el argumento de la película, o la novela original, y entérate de lo que ha pasado allí, que no hay quien lo entienda.

Películas soviéticas. — Lee antes algunos párrafos de "El Capital". Ahora que, si la película se empeña en ser buena, como ocurre alguna vez, ya te puedes olvidar de "El capital" y de Marx, que lo fundó. Pero, aunque sea terriblemente mala, no debes olvidarte de decir: "Realmente, los rusos saben hacer cosas extraordinarias." Pero resérvalo el sentido de tu frase.

Películas musicales. — Sin instrucciones especiales, porque ya dan ellas mismas la pauta para dormirse al compás de sus acordes.

Comedias. — Busca otro programa.

"No apta para señoritas". — ¿Te apuestas algo a que el salón está lleno? Y a que hay más señoritas que nunca? ¡Ah! No aceptas la apuesta.

Comedia cuartelera. — Saldrás del salón marcando el paso. Y terriblemente aburrido.

Y, como esto se alarga, en un próximo y tercer artículo terminaremos con el tema, enseñando al mismo tiempo a salir del salón con dignidad profesional.

EMILIO MURGA LOWERS

Un argumento cada semana

"El asesino invisible"

DIRECCIÓN: Ben Stoloff. Reparto: Walter Abel (Adams); Margot Grahame (Marie Smith); Eric Blore (Edmund Fish); Wallace Ford (El repórter); Erik Rhodes (El violinista); Gail Patrick (Irene Lassiter); Alan Hale (Inspector Florio); Eric O'Brien (Olga Konar); Addison Randal (El chofer Duke Reed); Leslie Fenton (Stuart Eldredge). Marca: RKO - Radio. Ocho partes, 2.087 metros. Una hora y catorce minutos de duración. Doblada en castellano.

Una humilde muchacha llamada Marie Smith, se convierte, inesperadamente, en espectadora de un extraño drama mientras se encuentra reposando de su trabajo diario en la oscuridad de un parque de Boston, sentada en un banco. Un hombre, vestido con un traje a listas, llega vacilante a la luz de un farol, con una horrible herida en la cabeza. Al hablar con él, Marie comprende que el muchacho sufre de amnesia, pues no puede recordar quién es ni de dónde viene. Unidos por el nexo común de la desgracia, leen el asesinato de Richard Denning, afamado productor teatral, que ha sido, además, víctima de un robo. El desconocido halla en el bolsillo de su chaqueta 500 dólares, sin poder recordar cómo los ha adquirido. La policía tiene la pista del asesino, Duke Reed, a quien supone autor del crimen, pero el amigo de Marie, forzado por lo extraño de las circunstancias en que se halla, adquiere el convencimiento de que el asesino es él mismo. Por fin es detenido, sin oponer la menor resistencia, para ser nuevamente puesto en libertad cuando el mayordomo del productor asesinado pone en claro su identidad.

Al ser interrogado el desconocido, parece recordar que el manuscrito de una obra teatral, así como el envoltorio, en el cual hay el anuncio de un hotel, pueden dar alguna luz a la policía. Al llegar al hotel se encuentra con Irene Lassiter, la que complica nuevamente el asunto, asegurando que fué su compañera en el teatro la noche del asesinato, revelándole su nombre, que es Ford Adams. Cuando él ya está seguro de que no es el asesino, es capturado el verdadero, un tal Duke Reed, pero Olga Konar, una actriz que está enamorada de él, acusa abiertamente a Adams para libertar a su amigo. Entretanto, Adams, que se ha dirigido a casa de Denning para retirar el manuscrito que supone es la pista del descubrimiento, cae herido de un balazo. Al volver en sí ha recobrado la memoria, recordando entonces haber discutido con Denning sobre el manuscrito, cuando un tiro misterioso lo mató ante sus propios ojos, recibiendo él el tremendo golpe que lo dejó sin sentido. Al buscar la policía a otro supuesto cómplice, es hallado también misteriosamente muerto. Al fin se descubre que la asesina fué Olga Konar, quien mató a Denning por despecho y para recuperar unas cartas comprometedoras. Adams, libre al fin de sus dudas, se casa con la bellísima Marie Smith, que tanto le ayudó en su desgracia.

RETROSPECTIVAS

1930 — La fantasía técnica

Fritz Lang, el realizador de «Los Nibelungos», de «Metrópolis» y de «Spione», acaba de rodar un film que parece llamado a tener tanta resonancia como los anteriores. Tiene por título: «La mujer en la Luna», y por tema un fantástico viaje por el espacio, hasta la superficie del satélite terrestre.

El escenario, sacado de una novela de Thea von Harbou (esposa de Lang), tiene por intérpretes a algunos de los mejores actores del cinema alemán: Willy Fritsch y Gerta Maurus, Klaus Pohl, Fritz Rasp, Wangenheim i el joven Gusti Stark. Producida por la Ufa, nos transporta fantásticamente a un mundo irreal y redoblan su interés novelesco las más audaces hipótesis científicas.

1931 — Frederick W. Murnau

En julio, los restos mortales del que fué magnífico director alemán F. W. Murnau —que murió el 18 de marzo, a consecuencia de un accidente de automóvil, cuando acompañaba a un amigo suyo a San Francisco para embarcar hacia Alemania—han sido trasladados a su país natal.

La desgraciada muerte le acaeció a los pocos días de haber regresado de los mares del Sur, en donde había permanecido diez y ocho meses, para realizar su grandioso film documental «Tabú», que la Paramount ha adquirido en propiedad por la cantidad de 180.000 dólares.

1932 — El diálogo, cuestión numérica

La eliminación del 25 % de diálogo, cuando menos, en todos los argumentos que están siendo preparados ahora por los escritores de la Universal, se debe a una orden expedida por Carl Laemmle, jr., vicepresidente, encargado de la producción en los estudios californianos, como una forma de solucionar el problema más importante que ofrecen las películas habladas, y que reclama menos diálogo y más acción dramática. El señor Laemmle dió instrucciones para que se hicieran estos trascendentales cambios inmediatamente, al preparar y filmar toda la siguiente producción.

También dió órdenes el señor Laemmle, jr., para que en lo sucesivo solamente se utilicen argumentos que sean capa-

ces de atraer al público, tanto en los países extranjeros, como en los Estados Unidos, ponderando nuevamente la necesidad inmediata de atender la acción natural y dramática, pues el diálogo, en todas las producciones Universal, será limitado a lo estrictamente necesario.

1933 — La nueva silueta femenina

Mae West—escribe Cecilia A. Mántua—es la nueva revelación de la temporada, es la mujer de carnes sonrosadas, de caderas ondulantes, de sonrisa bobalicona y de ojos pícarescos...

Mae West—continúa—crea un nuevo tipo de belleza femenina, convierte a la «flapper» de cuerpo esbelto y cintura grácil, en una matrona de carnes ondulantes, de andar cansino, que tiene que ceñir sus morbideces en una apretado, antipático y embalado corsé.

...dejemos a Mae West—termina—que pasee por el lienzo de plata sus suaves redondeces, y preparémonos en la próxima temporada a admirarla o censurárla, ya que no son de censura estas líneas, sino simplemente para decir que hoy la vida de la mujer es muy rápida, se vive velozmente, y no hay quien siga esa velocidad llevando encima el peso de unos 80 kilos, ¿no es así?...

1934 — El cine del futuro

Londres, junio de 1934. — Los productores ingleses y alemanes están experimentando un nuevo tipo de producción, en el que el elemento actor queda enteramente descartado. Esto, qué parece imposible y en ocasiones locura, está a punto de convertirse en realidad, con miras a substituir las películas actuales y crear una nueva forma de diversión.

En Berlín tres teatros están dedicados a la presentación de las nuevas tendencias, con películas a base de sonido y luces, sin figuras. Recientemente se exhibió en esta capital una película que consistía en flashes y luces de colores, moviéndose al ritmo de una melodía. En Elstree, un productor está haciendo una película de los recientes disturbios de París, que consistirá enteramente de ruidos y títulos.

Los iniciadores de esta innovación aseguran que el público debiera interesararse por películas en las cuales no se sigue una «estrella», ni una personalidad, sino una idea. Este es

el decir de Edward Blattner, que es quien está haciendo la película antes mencionada. Y agrega: «No habrá las escenas de las películas que vemos en la actualidad. Los títulos expresarán la historia de los ruidos que los preceden, y creo que podremos producir «visión-audición» extremadamente realística de los sucesos captados.»

Las películas del futuro, dicen estos iniciadores, dependerán más del sonido que de la visión.

En Berlín, actualmente, se está usando un sistema especial para suprimir las orquestas. La música, tocada por el proyector, todavía no es muy clara; está producida por una banda de cartón, con dibujos similares a los que se miran al margen de las películas del sistema «movietone». Estos se retratan en la película y son auditivas cuando se pasan por el proyector.

Hablando de la innovación, los iniciadores dicen que las películas dramáticas del futuro serán dramas de actualidad. Los temas estarán fundados en los problemas con que a diario se tropieza en la vida real. El «héroe» podrá ser un campo de maíz; la «heroína», un transatlántico; el «villano», un indicador automático de cotizaciones, un reloj despertador, etc., pero tendrán idea.

Nuevas y pujantes ideas ayudan al mundo en su camino, y es por ello que estos productores pretenden encontrar nuevos derroteros al arte supremo del espectáculo popular. El cinema algún día tendrá que llegar a planos superiores, de alcances más elevados que los simples de mostrar a dos o más personajes interpretando obras basadas en temas de novela.

1935 — Cuadragésimo aniversario

El principio del cinematógrafo, conocido desde la antigüedad, está establecido sobre el fenómeno de la persistencia de las imágenes sobre la retina. ¿Quién habría podido suponer que algún día serviría de base a una invención comparable por su importancia a la de la imprenta?

Se supone que las tres etapas decisivas de la invención del cinematógrafo son: el fusil fotográfico de Etienne Marey (1882), el teatro óptico de Emile Reynaud (1892), y el cronofotógrafo de Demeny (1893). Coordinando los trabajos de sus predecesores, Luis y Augusto Lumière patentaron el 13 de febrero de 1895 el primer aparato de proyección, gracias al cual, el 22 de marzo de mismo año, pudo efectuarse en la Sociedad de aliento a la industria nacional, en París, la proyección de la «Salida de las fábricas Lumière», de Lyon-Montplaisir, que es auténticamente la primera película cinematográfica.

Las proyecciones públicas y pagadas empezaron en París, en los subsuelos del Grand Café, bulevar de los Capuchinos, el 28 de diciembre del mismo año. El programa, que duró veinte minutos, comprendía algunas películas de contados metros.

He aquí, explicada por el inventor, la génesis del cinematógrafo:

«Concebí la idea estudiando el Kinetoscopio de Edison, pequeño aparato que intentaba la reproducción fotográfica del movimiento, tan ingeniosamente analizado por Mercier. Yo me decía: »¿Por qué no podemos agrandar esas pequeñas fotografías animadas y proyectarlas a lo lejos, sobre una pantalla?» No dejé de buscar la solución, y al fin de un año de trabajo obtuve los primeros resultados. Dí mi primer film a continuación de una conferencia en la Sociedad de Fomento de la Industria Nacional. Este acto tuvo efecto en la calle de Rennes, en París, el 22 de marzo de 1895. El público se mostraba entusiasmado, a pesar de que la película sólo representaba la salida de los obreros de una fábrica. Ciertamente, la película bailaba algo sobre la pantalla, pero hasta aquel momento nadie había visto fotografías animadas... Decidido, continué preparando cintas en mi casa. El 10 de junio del mismo año, hice proyectar en Lyon diez films de algunos metros solamente.»

A raíz de estas primeras presentaciones, un diario de la época decía: «Es un juguete capaz, a lo sumo, de asegurar durante una temporada la diversión de los niños y la tranquilidad de los padres.»

En la historia del film, destácanse nítidamente seis producciones que le dieron personalidad ante el público, las que demostraron poseer un poder de atracción tan grande, que su exhibición se extendió a todos los países, y que se mantuvieron en los programas durante meses y aún años. Esas películas pueden considerarse como las piedras milenarias de la producción cinematográfica. La primera de ellas fué «El nacimiento de una nación», cuya exhibición se inició en 1915, en el Liberty Theatre de Nueva York, y que permaneció en el cartel durante 44 semanas consecutivas, a pesar de todos los vaticinios pesimistas de los pusilánimes, que no creían que el público pudiera pagar una entrada de dos dólares para ver una película.

En 1919, se produjo el film «Allá en el Este» (Way Down West), de D. W. Griffith, igual que el anterior, que fué exhibido durante 43 semanas en el Teatro de la Calle 44. A partir de entonces, el progreso se iniciaba a saltos. Siguieron otras grandes películas, «El vagón cubierto» (The Covered Wagon) y «Los diez mandamientos». La primera de ellas corrió de 1922 a 1923 durante 59 semanas por la pantalla del Teatro Criterion, y la segunda durante 61 semanas por las de los teatros George M. Cohen y Criterion. Otra película de gran éxito, fué «Intolerancia», también de Griffith.

1936 — Internacionismo del film

Mientras que los artistas franceses Charles Boyer, Simone Simon, Annabella, ruedan en Hollywood, Francia llama a su vez a algunos artistas extranjeros de renombre.

Así, se anuncia la llegada próxima de Eric von Stroheim, que tomará parte en el film de espionaje «Marthe Richard»; Sessue Hayakawa, que lo hará en «Yoshikawa», según un escenario de Maurice Dekobra, cuya acción transcurre en Tokio, en el barrio de las «Geishas». Por último, se anuncia igualmente la llegada del prestigioso John Barrymore y de Adolphe Menjou, que serán ambos compañeros de Edwige Feuillère en «Maxime», de Henri Duvernois.



Frank Capra

Uno de los directores más prestigiosos de Hollywood, que esta temporada ha llevado a la pantalla varias producciones «Columbia», entre las que se destacan como obras maestras «Horizontes perdidos» y «Lanceros de hierro».



EL CINE Y LA GUERRA

PELÍCULAS RUSAS EN LA GRAN VÍA

Ha hecho falta una guerra, y una guerra de tan profundas raíces renovadoras como la que estamos sufriendo los españoles, para que hasta las pantallas de los cines de la Gran Vía hayan podido llegar las primeras películas rusas.

Los aficionados al cine—simplemente como tales aficionados al cine, sin complicaciones políticas ni ideológicas—, echábamos muy de menos en nuestros cinematógrafos las obras de la cinematografía soviética, de la que ya teníamos magníficas referencias por las noticias y comentarios de la prensa profesional de otros países, más afortunados que el nuestro, y de la que en algunas ocasiones—contadas ocasiones—habíamos tenido oportunidad de admirar algunas muestras en sesiones privadas de «Cine Club», ciertamente ni muy frecuentes ni muy completas, pues, aun tratándose de sesiones privadas, llegaban las películas al público después de pasar por el estrecho tamiz de una censura rigurosa y excesiva.

A este propósito, recuerdo que precisamente el día en que se iniciaba el movimiento subversivo que ha dado origen a la tremenda guerra que ensangrienta a España, se exhibió en Madrid, en sesión privada, una película que sin ser rusa—pero hecha por un ruso—tenía el carácter de lo que entonces podíamos llamar «films prohibidos». Me refiero a «Tempestad sobre Méjico». Quienes conocían la película, se lamentaron de que había sido considerablemente mutilada por la censura. Después, ya en el fragor de la lucha, ha vuelto a presentarse esta obra en diversos cines de Madrid. Ignoramos si completa, porque después de su presentación en la sesión privada no la hemos visto, pero tenemos motivos para pensar que sí, puesto que las causas que la mutilaron—temor—ya no existían.

El capitalismo, en cuyas manos se hallaban los cines de la Gran Vía—en realidad, todos los cines de Madrid, todos los cines de España—, no tenía interés, naturalmente, en que las películas soviéticas fuesen conocidas por el público. Su interés—muy natural, por supuesto—estaba en todo lo contrario. Por otra parte, las autoridades no hubieran permitido la exhibición de estos films.

Ha hecho falta una guerra, y una guerra de tan profundas raíces renovadoras como la que estamos sufriendo los españoles, para que la cinematografía rusa haya podido llegar hasta nosotros. Y hemos de reconocer—y ahora no hablamos ya como aficionados al cine, sino como antifascistas—, que tenemos mucho que agradecer al cine ruso.

Indudablemente, el capitalismo opresor sabía muy bien lo que se hacía al alejar de sus pantallas las producciones soviéticas. Indudablemente también, lo supo el Ministerio de Instrucción Pública al iniciar desde la tribuna del cine Capitol su campaña de propaganda cinematográfica con «Los marinos de Cronstadt». No creemos que pueda haber en el mundo un ejemplo mejor y más convincente de la eficacia del cine como elemento propagandista. Los «cazadores de tanques», son un producto de él. Y en la defensa de Madrid, los «cazadores de tanques» han jugado un papel principalísimo que algún día, cuando la epopeya que estamos viviendo pueda apreciarse con relativa perspectiva histórica, podremos juzgar en toda su abrumadora importancia. Y creemos que habrá de ser el cine, más aún que la novela y el libro y el reportaje, el que ha de difundir por el mundo los gestos heroicos de este pueblo invencible.

«Los marinos de Cronstadt» enseñaron a nuestros dinamiteros a luchar contra los tanques. Y fué un marino precisamente—Antonio Coll—quien primero abatió uno de aquellos monstruos, aprovechando las enseñanzas de la película soviética. Después vinieron otros; hoy son legión, y los tanques, tan temidos en los primeros momentos, son considerados por nuestro ejército como elementos casi inofensivos.

A esta película siguieron otras, y su influencia en la lucha, aunque menos espectacular, no será menos eficiente. La intervención de la mujer en la guerra—«Las tres amigas»—, y la misión trascendental de los comisarios políticos—«Tchepaieff, el guerrillero rojo»—, tienen buenos ejemplos a seguir e imitar en estos films, igualmente presentados por el Ministerio de Instrucción Pública.

Las películas soviéticas han conquistado la Gran Vía. Los salones elegantes, inaccesibles al cine del pueblo y al pueblo mismo, están ahora dedicados a exhibiciones esencialmente populares. Sin embargo, no quiere esto decir que el cine ruso tenga un exclusivo carácter de propaganda política.

Olvizando otra vez nuestra condición de antifascistas, y remitiéndonos a nuestra cualidad de simples aficionados al cine, hemos de reconocernos igualmente agradecidos a la cinematografía soviética, que tan bellas muestras de su técnica y de su arte nos ha ofrecido últimamente.

Pero los juicios acerca de esto no caben en los sencillos comentarios que nos ha inspirado el hecho de que los cines de la Gran Vía—representación genuina de lo que la cinematografía era en manos de los capitalistas, y orientada e inspirada en su criterio—hayan sido conquistados por las películas rusas. Un análisis, aunque somero, de la importancia cinematográfica, técnica, artística e ideológica de estos films, habría de merecer una crónica aparte, de carácter crítico.

Por hoy, baste consignar el triunfo que para el cine español representa la llegada a la Gran Vía del cine ruso.

MARIO LEÓN



SISTEMA PREVENTIVO Y REPRESIVO EN EL RÉGIMEN LEGAL CINEMATOGRÁFICO

Entre los múltiples problemas que se estudian en la llamada parte dogmática del Derecho constitucional, y cuya inclusión en el mismo no están muy justificados, uno de los más discutidos y que ha constituido la manzana de muchas discordias políticas, ha sido el régimen legal de la prensa. Las discusiones han hecho tomar dos posiciones antagónicas, que aunque parezcan absolutamente incompatibles, no lo son tanto, como para que, bien miradas, no se pueda admitir entre ellas algún término medio que sea como la síntesis de ambas. Los dos sistemas se denominan generalmente: sistema preventivo y sistema represivo. Se admite, por todos, tios y troyanos, que la prensa puede delinuir, que no puede decir todo lo que quiera, porque sus palabras pueden ser consideradas como ofensivas a determinadas instituciones, personas, costumbres, etc., y si el estado quiere mantener esta prohibición, tiene que apelar a un arma coercitiva. Cuál sea ésta, es el problema a discutir. Los dos sistemas en pugna dicen: que el estado debe prevenir los delitos que se puedan cometer con la pluma y la prensa, haciendo que todos los escritos que hayan de ser publicados pasen por una oficina de censura, que determinará si es publicable o no el escrito en cuestión; o que se debe dejar publicar toda clase de escritos, pero amenazando con determinadas penas a los que, en los escritos publicados, hayan incurrido en delito, penas que no serán otras sino las que las mismas leyes admiten, según el principio tan conocido por todo penalista (que ahora se empieza a poner en solfa en Rusia y en Alemania) de *Nullum crimen, nulla punere sine lege*.

En general, se puede decir que tiene más defensores el sistema represivo que el sistema preventivo, bien que las razones que se alegan para combatir éste, no siempre estén bien fundamentadas, ya que se basan, a veces, en detalles que no constituyen la esencia de este sistema, y por otra parte, los argumentos con que directamente defienden el sistema represivo, también empiezan a perder algo de su actualidad.

En efecto, para combatir el primer sistema, o para defender su contrario argumentando, como diría un escolástico, *ad absurdum*, se suele alegar el carácter gubernativo, es decir, administrativo o ejecutivo (recuérdese la clásica distinción de poderes) que tiene la censura, y por lo tanto las escasas o nulas probabilidades de imparcialidad que tiene la censura; sin tener en cuenta, que, la censura puede ser judicial sin dejar de ser preventiva, que puede conceder recursos (como existen en algún país), lo mismo si es gubernativa que judicial. Además, la clásica distinción de poderes está en crisis y de hecho, los tribunales de justicia están considerados por muchos como un órgano más de la administración. Igualmente, está en crisis la doctrina de la legalidad de los delitos y las penas, y en el código penal ruso, a pesar de la enumeración de delitos y de penas, tienen los jueces un arbitrio mucho mayor del que tienen en los códigos inspirados en el sentimentalismo beccariano.

Sin embargo, hoy por hoy, el régimen represivo nos ofrece mayores ventajas y garantías que el preventivo, y

tan sólo cuando haya cambiado el sistema represivo general, habrá que ir pensando si no será mejor el sistema preventivo que el represivo. Mientras tanto, el sistema de censura debe dejarse para casos excepcionales en que no debe dejarse ninguna probabilidad de que se cometa el delito, convirtiéndose así en una especie de represión anticipada. Es aleccionador en este punto el hecho de que coincidan en sus censuras contra el sistema preventivo, autores pertenecientes a lo que se llama extrema derecha y extrema izquierda. Y no es nada extraño, que así sea, porque de lo que tratan unos y otros es de encontrar un procedimiento eficaz, y tiene más importancia saber que ha de ser prohibido que el medio para hacer cumplir la prohibición, siempre que éste no les repugne en absoluto.

Ahora bien, si en el régimen de prensa, la censura está en minoría en el pensamiento científico de los juristas, en el cinema parece que pasa todo lo contrario. Digo, parece, porque en realidad, los juristas todavía no han tenido tiempo de ocuparse apenas de él. Por eso, los no juristas, que se ocupan del cine no hacen más que clamar porque la censura sea más fuerte de lo que es, aunque se proteste de la censura de algún film. Y no es posible quejarse. Si la censura tiene parcialismos, que no deben existir tratándose de un régimen jurídico verdadero, no cabe más que suprimirla, lo que siempre será mejor que lamentar los cortes o prohibiciones de ciertas películas. Lo que procede, en cambio, es una verdadera represión penal, que no tenga para nada en cuenta las simpatías ni las influencias penales.

Uno de los argumentos que emplea la Dra. Matz, para defender la censura (siempre sobre la base de que, frente a la censura, no existe ningún otro régimen jurídico. Dicha doctora lo es en Filosofía y no en Derecho), es el temor que ha de mover al productor a no producir obras que puedan estar incluidas dentro de la censura. Pero ¿cómo sabrá el productor si está comprendido o no en la censura si ésta actúa siempre arbitrariamente, y eso, sin salirse de la ley? Por otra parte, el temor sería mayor, si además de perder el dinero que le ha costado la producción, recibía una sanción adecuada. Además, ¿es que las demás personas que han intervenido en la obra, no pueden haber contribuido, o incluso, no pueden ser los únicos causantes de lo censurable de la obra? Y ¿parece justo, entonces, que el productor pague por todos? La responsabilidad civil, por otros, se puede asumir perfectamente, pero la penal de sobre saben los juristas que no, y pocas veces se verá que los tribunales, hagan caso de las manifestaciones de un procesado que se hace el único responsable de lo sucedido. Y eso, sin tener en cuenta, que en la producción cinematográfica no consta (o al menos no es lo corriente que conste) que el productor asuma tal responsabilidad.

Por eso, nos seguimos preguntando: ¿Qué razón hay para creer superior el sistema preventivo sobre el represivo tratándose del cinema, mientras se resuelve diferentemente la cuestión tratándose de la prensa? ¿Tan especial es el cinema?

T. G. ARENAL





EL FILM EN LA PRIMERA ENSEÑANZA

No sería prudente exagerar la utilidad que tiene el cinema, cuando se trata de educar a niños. Como tampoco el subvalorizarlo.

Hay materias a los que se presta maravillosamente, y otras en las que no tiene nada que hacer.

Por hoy, me propongo pasar una rápida revista a todas las asignaturas que componen el programa escolar, y sacar las consecuencias más visibles.

Matemáticas.—Utilidad nula.

Gramática.—En la enseñanza del propio lenguaje, afirman los autores de la materia que se presta mucho el film para los ejercicios de redacción: se proyecta una película sobre un tema cualquiera, y se hace, luego, que los alumnos relaten lo que han visto durante la proyección. Indudablemente, no son precisas películas especiales para cumplir este cometido, pues cualquiera sirve, debiéndose únicamente estar provisto de temas variados. Como, por otra parte, y para ejercicios de composición, se deben utilizar también temas que se hallan en la misma escuela o en la vida cotidiana del estudiante, la acción de la película queda muy restringida. Es nula en el resto de la materia.

Geografía.—Menos utilidad de lo que aparenta. Como es imposible de todo punto proyectar en un curso películas de todos los importantes países del globo (y, aunque fuera posible, lo haría inútil la imposibilidad de retención), en éste, que sería su mejor y más amplio campo de acción, sólo cabe el que se den algunas películas sueltas, en las que se vean los principales países que se estudien, y, combinándose en las diferentes clases, dar una idea total. De todas maneras, hay que contar con que las diapositivas, y las fotografías dadas como ilustración de los textos, pueden cumplir el mismo fin casi tan completamente. En cambio, el film puede tener otras dos utilidades en la enseñanza geográfica: dar una idea al alumno un poco torpe de lo que representan los mapas y planos, por una parte; aclararle la disposición astronómica del Universo, y los fenómenos geológicos, por la otra.

Historia.—Podríamos decir lo mismo que anteriormente: no es tanta la utilidad que tiene el film, como se pudiera creer a primera vista. Por una parte, lo complejo que sería el tratar de dar, por medio del film, una idea completa de la historia. Por la otra, la falta de buen material. Recientemente se ha empezado a realizar películas de dibujos animados, que, si tendiesen a dar en extracto los más importantes pasajes históricos, podrían cumplir muy bien la misión requerida. Primero, porque no sería necesaria una cantidad excesiva de ellas. Segundo, porque no tendrían un grave inconveniente de la "película representada", al ver un niño una película, representando un hecho histórico cualquiera, e interpretada por determinados actores, por muy capaces que sean éstos en el arte de la caracterización, el niño pensará durante toda su vida en los diferentes personajes históricos, como teniendo la misma apariencia que los actores que vió. Y, tercero, se diría muy del agrado de los "peques", estando hechas con cierta habilidad.

Física y química.—En principio, utilidad nula. El niño debe aprender prácticamente los primeros rudimentos de estas ciencias, por medio de sencillos experimentos, al alcance de las escuelas más modestas. Para los niños de las clases superiores, y aunque en un plan muy restringido, tendrá la utilidad de darles a conocer algunas experiencias difíciles de reproducir en la clase, por falta de material, y enseñarles algunos aspectos de las más corrientes industrias: vidrio, electricidad, siderurgia, etc.

Geología y mineralogía.—Como dijimos antes (Geo-

grafía), para algunos fenómenos geológicos. Además, para enseñar la manera de realizar la explotación de minas.

Zoología.—Aquí tiene abierto el film uno de sus campos más extensos: tanto en la *Anatomía y Fisiología* (siempre por medio de dibujos animados), como en la *Microbiología*, como en la *Metazoología*.

Botánica.—Utilización mucho más restringida que en la enseñanza de su gemela, la Zoología. Las primeras nociones sobre las plantas se adquirirán trabajando sobre ellas mismas. Y, casi podríamos afirmarlo rotundamente, también las últimas.

Higiene.—La higiene, en el grado escolar, se puede enseñar toda por medio del film. Y con pocas películas bastan.

Agricultura.—Otra materia escolar más que puede enseñarse por completo, o poco menos, por medio de la película.

Puericultura.—Las futuras madres podrán también seguir esta materia en la pantalla, y también les bastará con tres o cuatrocientos metros de film de 16 mm.

Trabajos manuales.—Prácticamente, como es natural. Puede completarse con alguna cinta sobre trabajos curiosos.

Educación moral.—De hecho, y al considerar esta materia como disciplina escolar, el film es inútil. La educación moral, fuera de la escuela, se consigue por medio de películas cuidadosamente elegidas para que no tengan una influencia morbosa sobre el niño.

Historia de las Bellas Artes.—Utilidad muy dudosa, bastando la diapositiva, que se presta más a explicaciones detalladas del maestro.

Si resumimos, nos encontraremos con que no es excesivo el número de casos en que el film puede prestar una utilidad indiscutible. Por lo menos, en los que no puedan conseguirse los mismos fines con medios más simples (diapositivas, ilustraciones de los textos, trabajos prácticos), con la ventaja en estos casos de su mayor sencillez (al no requerir la movilización del proyector y de los alumnos) y su mayor economía, también.

Queda también limitado el uso del film por la consideración de que no puede ni debe darse al alumno una ración excesiva de proyección, perjudicial para su facultad asimiladora, y para sus ojos. Todo programa que compone más de una decena de rollos (de diez minutos a quince de duración) por mes, será siempre contraproducente. Y esta cifra debe tomarse como límite superior, pues hay que contar que debe repetirse la proyección un par de veces, si se quiere que el muchacho retenga algo. Más, no, porque sería hacer odioso el film. Por consiguiente, los programas (que deben ser ajustados al principio de cada curso, y, a ser posible, de una vez para siempre) deben limitarse todo lo posible, combinándolos para que, habiéndose adoptado las cifras mínimas, se consiga todo lo deseable, al pasar el estudiante por las clases de diferentes grados.

Aparte de esto es conveniente que el aparato funcione lo más perfectamente posible, y que las películas sean modernas, claras y en buen estado. Lo primero, para atenuar el "parpadeo", siempre molesto y perjudicial. Modernas las películas, porque su calidad didáctica y técnica será, evidentemente, mejor. Claras, para que el alumno no tenga que hacer demasiados esfuerzos de atención, y en buen estado, porque, aparte del mismo motivo, los cortes inesperados distraen la atención del estudiante, concentrada ya en el asunto, con la consiguiente inercia a volver al mismo estado.

ALBERTO M. DENIA

Notas y noticias de cinema educativo

Película médica

En Buenos Aires ha sido estrenado "Salvando a la humanidad" (Nuestros métodos), de divulgación científica. Ha sido producida por la empresa Garibotto y Cia., con el auspicio y la colaboración de las autoridades y del cuerpo de profesores de la Facultad de Ciencias Médicas de La Plata.

Es la primera película argentina de dicho carácter y

largo metraje que conocerá el público de allí, pues anteriores muestras cortas del género, hechas en el país, solamente fueron vistas por auditórios de profesionales y estudiantes. En ella se ve actuar a calificados cirujanos de la ciencia argentina, ante casos difíciles.

Grecia compra proyectores

El Gobierno griego se propone comprar cierto número

de proyectores de 16 mm. para su despacho de Cinematografía Educativa del Ministerio de Instrucción Pública, creado el año antepasado.

La India desea películas educativas

Bombay.—El presidente de la Motion Picture Society of India incita a las compañías productoras para emprender la realización de películas educativas, con temas indios. Pide también que la legislación imponga la proyección de esas películas en escuelas y colegios.

Se mantiene la película de 17'5 milímetros

París.—Pathé-Cinéma no abandonará la película de 17'5 mm. para acogerse al standard americano de 16 milímetros, como fué acordado por la mayoría de los países europeos en el reciente congreso de Budapest.

La película educativa en el Japón

Tokio.—Durante el pasado mes de octubre cada sala de cine fué requerida a proyectar un film educativo en cada uno de sus programas, bajo el patronato del ministro de Educación Pública y la Sociedad de Radiodifusión del Estado. Los films proyectados incluyan "La recolección del arroz", "Sal", "Tabaco" y "Electricidad".

Maestros productores

Edimburgo.—Los maestros de las escuelas de esta ciudad han formado una compañía productora para hacer sus propios films educativos. El Comité Educativo de Edimburgo les ha garantizado el uso de un estudio en una de las escuelas de la ciudad.

PARA EL ARCHIVO

INFLUENCIA DE LA PANTALLA SOBRE LA JUVENTUD

VIII

Según un informe de la Escuela Normal Ortofrénica de Roma, que reúne 375 niños de ambos sexos, desde los seis a los catorce años, según dicho informe, titulado «El cinema y los niños anormales», se extraen varias consideraciones de sus observaciones. a) La menesterosa condición económica de las familias de los alumnos no permite que éstos vayan a menudo al cinematógrafo por su cuenta. b) Los varones prefieren los films de aventuras, policíacos; aprecian los cómicos, y a los del tercer grado gustan también los históricos. Las niñas prefieren el género sentimental. c) Los actores que los niños imitan, son Charlot y Tom Mix; las niñas manifiestan una menor tendencia a la imitación, y rara vez tratan de imitar la postura de alguna estrella. d) Las respuestas son contradictorias: algunas maestras excluyen toda influencia benéfica; otras admiten, sin precisar, que los alumnos hayan sacado del cinema elementos morales; otras se refieren claramente al sentido del heroísmo, patriotismo, etc. («Revista Internacional de Cinema Educativo», enero de 1934.)

«Nosotros consideramos que un film que no lucha contra la guerra, no puede ser más que un film para la guerra», dice J. P. Dreyfus. («Nuestro Cinema», núm. 1, París, junio de 1932.)

Marcel Lapierre, en «El Cinema y la paz»: «El cinema es una verdadera fuerza. Su clientela, es una clientela inmensa y amanerada por la publicidad. Lo que él muestra a las multitudes tiene una ventaja sobre lo que el orador más hábil pueda dejar caer desde lo alto de una tribuna al auditorio más atento. Yo sería capaz de firmar que una idea expresa e interpretada por el film encuentra mayor receptividad que una idea difundida por ese medio también formidable de la T. S. H.» (El mismo número citado de N. C.).

Alfredo Cabello: «...me parece el cinema un arte de inmensas posibilidades. Un medio de expresión de enorme capacidad expositivo-persuasiva. Es decir, un formidable medio de propaganda. No anunciante, sino propagador, propagador de la belleza, de la fiereza, de la energía, o de la disolución; de cualquier idea artística, política, moral, etc.» («N. C.», núm. 4, septiembre de 1932.)

Anfurso: «Creo que él influye mucho más que el teatro en nuestras costumbres, ya que al cine se va más frecuentemente, por estrenarse más a menudo, por ser más económico, y en él nos fijamos más por la circunstancia de que la oscuridad de la sala impide el que nos distraigamos.» (Del mismo lugar citado.)

René Clair en «Le Temps»: «Pero si el cinema detenta una influencia tan grande sobre sus millones de espectadores, ¿se puede permitir que esta fuerza se abandone a algunos grupos financieros que tienen el derecho de embrutecer el espíritu público, si esta operación les proporciona un beneficio material?» (Del mismo.)

(Continuará)

INFORMACIONES

Vera Korène y Víctor Francen serán los principales intérpretes de «Double crime sur la ligne Maginot» (Doble crimen en la línea Maginot), que será realizada a fin de marzo por Félix Gandlera. Este último y su colaborador Robert Bibal, han partido para Vichy, donde trabajan activamente en la adaptación y «découpage» de este film, sacado de la novela de Pierre Nord.

* * * *

Recientemente han aparecido en la pantalla una multitud de caras nuevas. Hollywood se ha dedicado a lanzar nuevos artistas, con el resultado de que, dentro de poco, nuestros lectores empezarán a preguntarse quién es o era Helen Burgess, Dorothy Lamour, John Trent, Ra Hould y otros artistas hasta hoy desconocidos. La primera debutó en «El llanero», la segunda en «La doncella de la selva», el tercero en «El diario de un médico», igualmente que el último.

* * * *

La próxima película de W. C. Fields lleva como título provisional «Murder in the Hospital» (El crimen del hospital). W. C. Fields pasó varias semanas en un hospital recientemente, aunque no por voluntad propia. De todos modos, podrá interpretar su papel con conocimiento de causa...

Greta Garbo hace su última película

(Conclusión)

(Véase del número anterior)

«La tierra de todos». Fué una tragedia. Stiller no pudo adaptar Hollywood a sus ideas, ni adaptarse él a las de Hollywood. Se vió mezclando en una discusión tonta con Antonio Moreno, la estrella masculina del film. Hubo agrias enemistades, y al fin, Fred Niblo terminó la ya empezada película.

La Paramount quiso aprovecharse del lio y le dió al famoso sueco la oportunidad de dirigir a Pola Negri. Fué también un fracaso. Sólo tenía dos caminos: las pequeñas compañías sin dinero o Suecia. Hombre digno, escogió la segunda alternativa. ¿Y qué era de Greta Gustafsson entonces? Iba caminando hacia la gloria. Dominó a los públicos con «La tierra de todos», pese a las risas de Antonio Moreno, que solía burlarse de sus pies grandes y de su cuerpo recto. John Gilbert y «El demonio y la carne» la esperaban...

— Olvidó a Maurice Stiller?

Hollywood ha preferido creer que no. Su disgusto durante el incidente de «La tierra de todos» ha servido de base a esa teoría. Sin embargo, es posible que la noticia de la muerte temprana de su hermana Alva tuviera algo que ver con su pena; eso y su soledad. Arnold Genthe, el hombre que hizo las fotografías de la Garbo, dice que cuando visitó a Stiller en Hollywood y le preguntó por ella, el director replicó:

— Fué un éxito inmediato. Y... ¿a qué hablar de eso? ¡Ya sabe usted cómo son las mujeres!

Lo cierto es que cuando Maurice Stiller volvió las espaldas a Hollywood, Greta Garbo estaba ya enamorada de John Gilbert. Por aquel entonces, los amores de la Garbo y Gilbert eran silenciados por la prensa, rigurosamente censurada. Pero ahora puede reconocerse que aquellos fueron unos amores al rojo vivo entre un hombre muy hombre y una mujer muy femenina.

Cuando Greta Garbo comenzó a trabajar con John Gilbert era todavía una extraña de ojos abiertos ante Hollywood. Podía ya hablar algo el inglés con la lengua y todo un diccionario de idioma universal con la mirada. Con esto devoró a John Gilbert desde el principio, y aquél, que no era difícil para corresponder, correspondió con el amor más cálido que se recuerda en la historia del cine. No había escenarios cerrados para Greta en aquellos días. No había llegado aún a esa categoría, en la que resulta imposible trabajar con alguien viéndola. De manera que cada vez que se iba a filmar una escena de amor, las gentes del estudio solían reunirse, en busca de emociones profundas que nunca han olvidado. Nunca fué necesario repetir las escenas. ¡Les salían insuperables a la primera vez!...

Greta y John se amaron y ésto nadie lo ignoraba. Si ella lo declaró a su compatriota, permanece en misterio. El siguió siendo su consejero y su admirador. Pero llegó un momento en que la combinación del descuido profesional y personal se hizo imposible de soportar, aún para él. Entonces Maurice Stiller se volvió a su tierra, a morir del corazón. La Garbo estaba haciendo «Orquídeas silvestres» cuando llegó a América la noticia de la muerte del famoso director sueco. Artista como es, quiso continuar la escena, pero no pudo hacerlo: se desmayó. Y cuando concluyó la película embarcó para Suecia. Todo lo que dijo, fué:

— Quiero colocar una corona en la tumba de Maurice Stiller. El ha significado mucho en mi vida.

Sus amores con Gilbert terminaron tan súbitamente como empezaron. Vivo, el sueco del pelo gris no había podido tenerla. Muerto, la arrancó de los brazos de su joven amante. El choque con la muerte de Stiller le hizo ver lo que le había costado su interludio con el galán más apasionado del cinema.

Pero acaso lo había sabido siempre. Ella no había decidido nunca el casamiento. Una vez llegó a una ciudad mejicana para hacerlo y al llegar al juzgado, se volvió atrás. Puede ser que la figura silenciosa de Stiller estuviera entre los dos. El mismo Gilbert insistió reiteradamente en que era a Stiller a quien Greta quería. Puede ser así. Seguramente lo era, en el bello y alto sentido de la palabra.

Pero concediendo que ambas emociones fueron genuinas, queda el hecho de que ambos amores llegaron a un fin trágico en Hollywood. Separada por la muerte de un amor y del otro por los remordimientos, su vida en Hollywood fué una carga y una burla. Así se convirtió en la mujer alta y misteriosa que todos conocen.

Hubo, desde luego, factores contribuyentes a su completo retiro. Se acostumbró a la correspondencia, pero siguió odiando a los magazines de la pantalla. Sí, hubo causas contribuyentes. Pero la causa principal fué, sin duda, la doble tragedia de esos dos amores. Como la Duse, después de su separación

Dublín, 24. — Anoche se produjo un incendio en un cinematógrafo de esta capital. El pánico hizo presa en los espectadores, que se atropellaron entre sí, resultando gran número de heridos, once de ellos gravísimos.

* * * *

Vicisitudes de los artistas: Tanto Gary Cooper como George Raft, que interpretan los principales papeles de «Almas en el mar», se marean en cuanto ponen los pies en un barco.

* * * *

Claudette Colbert está ya restablecida de las contusiones que recibió no hace mucho en un accidente de automóvil.

* * * *

Recientemente, Edward Arnold explicaba con evidente satisfacción que, por espacio de dos años, había podido librarse de la fatiga de firmar autógrafos y asistir a ciertos estrenos, mandando en su lugar a su doble, William H. Hoover. Pero, cuál no sería su consternación cuando, al salir hace poco del estudio, después de haber terminado una de las escenas de «El nuevo rico y su mujer» (John Meade's Woman), se le acercó un muchacho que, mirándolo con asombro, exclamó: «¡Se parece usted tanto a Edward Arnold, que podría pasar por su hermano!...»

de D'Annunzio, Greta Garbo ya no sabía qué hacer con el mundo.

Se dice que la vida de la condesa enamorada de Napoleón será su último film. Por decisión netamente propia, Greta Garbo desaparecerá del marco cinematográfico. El amor nos la trajo y el amor nos la lleva...

FREDERICK L. COLLINS

PANTALLAS

Cataluña: «Hogueras en la noche»

UNA producción nacional de Exclusivas Balart, basada en un libro de Villasiul, e interpretada por este mismo actor, por Carmen Rodríguez, Carmencita Elios, Lado, Telmo, Enriqueta Villasiul y la danzarina Elba Roy. Director, Porchet (padre). Operador, Porchet (hijo).

Cuando salga este juicio crítico a la luz, el film llevará en programa cerca de dos semanas. Quiere esto decir que ha sido recibido con agrado por el público. Con esto debiéramos cerrar la noticia de este estreno, pues lo esencial para un film es una franca acogida por parte de los espectadores. Despues de ésto, los juicios críticos y los conceptos más o menos sinceros, carecen de importancia.

Pero se trata de una producción nacional y merece que nosotros le dediquemos la atención que hace imprescindible el esfuerzo de nuestros productores.

Fémina: «El último pagano»

UN admirable film M.-G.-M. que tiene como fondo lírico el folklore del archipiélago malayo, y como atavío plástico toda la belleza de aquellas islas salvajes, de costumbres primitivas, encerradas en el marco de una naturaleza espléndida y cálida. Un sencillo argumento sirve para poner de relieve las prácticas de aquellos pueblos de costumbres exóticas, llenas de simplicidad y supeditadas a los impulsos primitivos de una raza atada a la Naturaleza por instintos y apetitos alejados del razonamiento y de la conciencia.

Hombres en plena Naturaleza y pasiones casi instintivas... La eterna lucha de los sexos, sirviendo de fundamento a una pugna de amor y de odio, en la que el amor se impone en lucha brutal contra la civilización y contra la misma Naturaleza.

En algunos instantes el film adquiere categoría de poema épico, tanto por las imágenes que le decoran, como por la fuerza interpretativa con que los actores indígenas exponen sus pasiones y el drama de sus vidas.

Urquinaona: «El barón de Villamente»

UNA astracanada ridícula interpretada por Jimmy Durante, sin ninguna gracia. Un tema viejo y sobado, digno de figurar entre los primeros films cómicos de los comienzos del cinema. Cada día es más difícil buscar intérpretes para las películas cómicas, si estos intérpretes se emplean en hacernos reír con un defecto orgánico. Se ve que este actor necesita para no fracasar muchas más narices de las que tiene.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

GRAN SEMANA UNIVERSAL

A partir del lunes, día 8, en

ASTORIA

la suprema creación de la insigne actriz MARGARET SULLAVAN

“AMOR Y SACRIFICIO”

En

MARYLAND

EDWARD ARNOLD, CONSTANCE CUMMINGS, SALLY EILERS y ROBERT YOUNG, en

“¿RECUERDAS LO DE ANOCHE?”

y en

CAPITOL

JACK HOLT, ROBERT ARMSTRONG y GRACE BRADY, en

“MARES TURBULENTOS”

y la grandiosa epopeya histórica

“ORO EN EL PACÍFICO”

la magna realización de JAMES CRUZE que marca una fecha inolvidable en la historia del cine



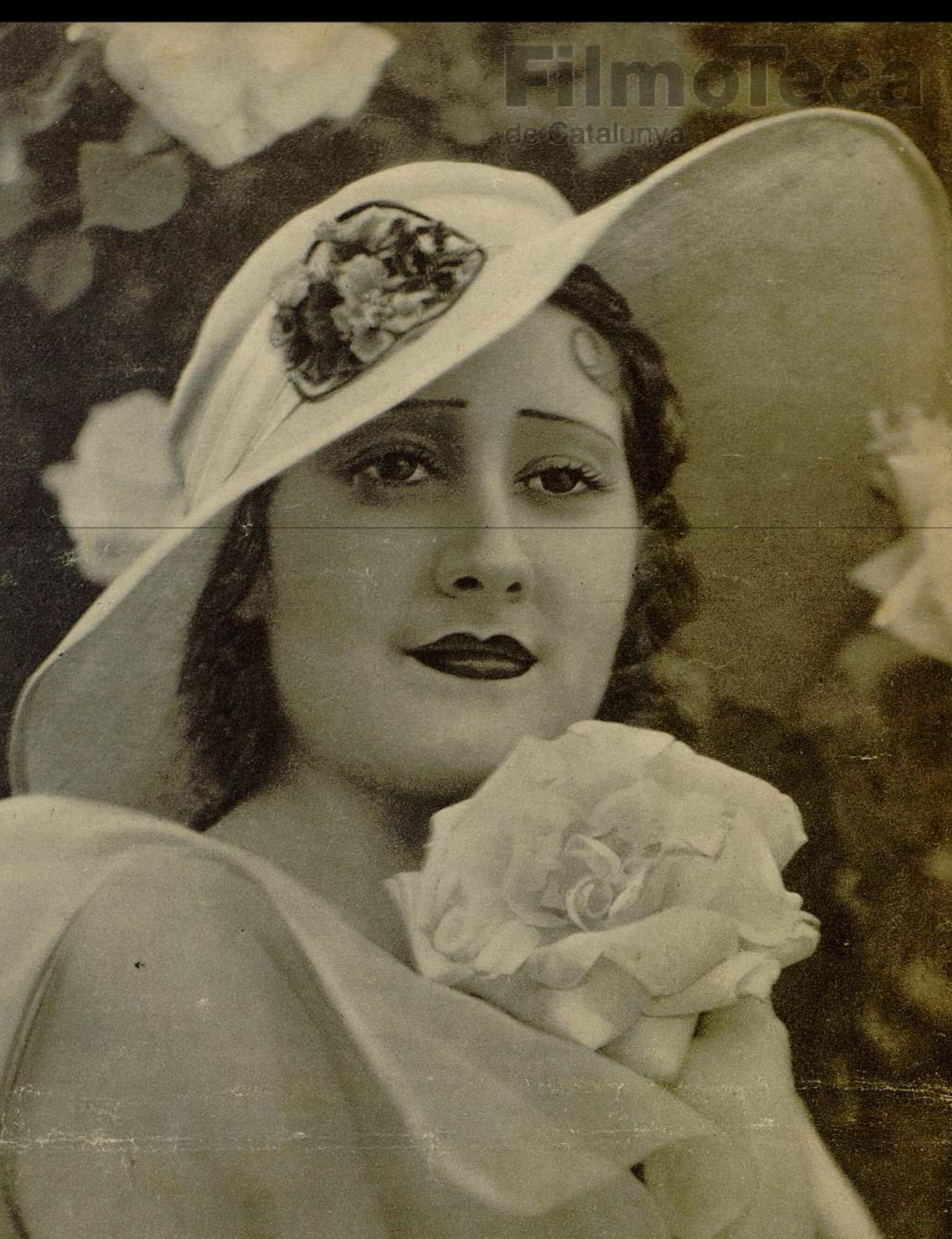
BINNIE BARNES y EDWARD ARNOLD, Intérpretes centrales del film

ANA MARIA CUSTODIO



JULIO PEÑA

CATALINA BÁRCENA



ROSTROS

LINA YEGROS • HILDA MORENO

