

POPULAR FILM

Filmoteca
de Catalunya
11 Pta.
11 Pta.



Peter
LORRE
Edward
ARNOLD
Marian
MARSH

DIRIGIDO POR JOSEF von STERNBERG

CRIMEN Y CASTIGO

LA OBRA INMORTAL DE DOSTOIEWSKY

POPULAR FILM

Gerente: Jaime Olivet Vives

Director técnico y Administrador: S. Torres Benet

Director literario: Lope F. Martínez de Ribera

Redactor-jefe: Enrique Vidal

Delegado en Madrid: Antonio Guzmán Merino
Narváez, 60

Redacción y Administración:

Paris, 134 y Villarroel, 186

Teléfonos 80150 - 80159

BARCELONA

Número Extraordinario

30 de enero de 1936

Núm. corriente: 30 céntimos

Núm. atrasado: 40 céntimos

CONCESIONARIO EXCLUSIVO PARA LA VENTA EN ESPAÑA Y AMÉRICA: Sociedad General Española de Librería, Diarios, Revistas y Publicaciones, S. A., Baró, 16, Barcelona; Ferraz, 21, Madrid; Mártires de Jaca, 20, Irún; Dr. Romagosa, 2, Valencia; Gamazo, 4, Sevilla.

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

ACTO DE CONTRICCIÓN

AÑO NUEVO, VIDA NUEVA

DON CINE es un joven gallardo, apolíneo, de cabellera rizada, de ojos alegres. Amigo de los deportes. Gran amante, pero sin lirismos, que están tan lejos de su manera natural de ser, como de su época. *Don Cine* entra hoy, precisamente hoy, en su mayoría de edad. ¿Cuántos años cumple hoy *Don Cine*? ¿Misterio! *Don Cine* es eterno y aun los más sabios legisladores, los teólogos más eminentes, no han fijado la edad en que pasan a ser mayores en derecho los seres eternos. Los quisquillosos, los sabihondos, amigos de poner motes latinos a las cosas, polillas de infolios, tragacincunables, que se alimentan de letras miniadas, os dirán: ¡Falso! *Don Cine* nació el 28 de diciembre de 1895, en la *rez de Chusé*, del número 14, del boulevard de los Capuchinos de París, y fueron sus padres los hermanos Lumière, y su padrino de pila Mr. Clement Maurice. Posible, pero no les hagáis mucho caso. Si hemos de decir verdad, esto no nos importa gran cosa. Y no añade ni quita nada a nuestra afirmación. De todos modos, *Don Cine* hubiera entrado hoy en su mayoría de edad. Y esto es lo importante. El resto... allá los eruditos.

Esta mañana neblinosa, como diciembreña, propicia al recogimiento y a la meditación, en el hogar, cerca del fuego (perdón: del radiador), *Don Cine*, al saltar de la cama, ha sentido una sensación de libertad, de madurez de juicio, de hombría, de posesión de sí mismo, como si le hubiesen librado de pesadas cadenas (siempre fueron pesadas todas las cadenas que en el mundo han sido), de pesadas cadenas, repetidas, que hasta entonces hubieran dificultado sus movimientos.

Pero sigamos, *topiquetemos* o no. *Don Cine*, al dejar el ultramoderno lecho, ha procedido a su *toilette*. Otro escollo. El galicismo y aun el *neoyorkismo*, que han de empoderar, necesariamente, la pasta melosa de su lenguaje. Pero a este paso... Estábamos en la *toilette*. Gimnasia. Ducha. Fricciones. Masaje. El rasurado lento y metódico. El cuidado de la boca. Las uñas. El peinado, un mucho artificial. La bata. El cigarrillo. El periódico deportivo... que cae al suelo apenas entreabierto. Porque la tarea ha sido larga y el cerebro, el traídor zuelo cerebro, duende del sólido castillo de células, líquidos nobles y músculos firmes, no ha dejado de actuar un segundo.

He aquí lo que, a sí mismo, se ha dicho *Don Cine*: ¡Mayor de edad! ¡Dueño de mí! ¡Libre! ¡Qué responsabilidad cae sobre mis hombros!

Y, sin querer, una lógica asociación de ideas le ha llevado a un retrospectivo examen de conciencia, con miras al camino que debe trazarse para el porvenir. Examen de la lección de hechos que, en la mente, como estela de su paso, trazó el tiempo. Un poco cursi lo de la estela, pero ya nos iremos despetolando. No se ganó Zamora en una hora. Resabios cinematográficos.

Nacimiento físico en Francia. Papá Lumière que, un poco asombrado de aquel su hijo, no sabe qué hacerse con él. Niñez un poco abandonada. ¡Oh, los hijos de los viejos que ya no saben de esas delicadezas a que obliga la paternidad!

El rapto. ¿El rapto? Sí. Pero, ¿ustedes no lo sabían? Pues sí, señor. Un día que una niña descuidada lo perdió de vista, en la plaza del Trocadero, por charlar con un bizarro coracero, que aún los había, unos hombres bruscos, de manos callosas, *aun cuando* de espíritu delicado, se apoderaron de él repentinamente. Y ese *aun cuando* me trae a la memoria un cantar, que se dice a coro en la plaza, en un pueblito de Andalucía, por las chicas y que viene como anillo al dedo:

*En el pueblo de Villa del Río
existía un rico Labrador,
sin embargo tenía una hija
más bonita que un rayo de sol.*

¡Oh maravilloso *sin embargo* que vivías, ingenuo y feliz, en el seno de un cantar, cuántas veces no te habrán hecho pasar por perla, engarzado en las mallas de la literatura al uso, como yo ahora!

Tras el rapto la fuga, siempre en poder de aquellos hombres; el viaje embarcado; la arribada a luengas tierras, a costas donde todo era nuevo, donde todo era violencia, ruido, movimiento, lucha, risotadas, carreras, golpes y tiros.

Don Cine, hoy, desde la altura un poco pedantesca de su reciente madurez, mira con una sonrisita, entre burlona y cariñosa, aquellos sus primeros años. Y se ahinca en aquellos recuerdos. Sus primeros balbuceos, fueron, como todos los tales, de una feliz incoherencia. Siguió las payasadas propias de la edad. Por cierto que uno de aquellos primeros jugetes, un payaso gracioso, maestro de la pirueta, acróbata de lo absurdo, se asombra hoy ante el sentido que, a sus primeras cabriolas, dan los alambicadores de las cosas y de los hechos. Luego pasó a manos de su primera niña, la que lo perdiera para sí y los suyos. Se llamaba *Doña Teatro*. Se trataba de una señora de abolengo, venida a menos, que se prestó a tal menester, quién sabe si con miras interesadas. Un error de Papá Lumière, aquella elección tan desafortunada. Una equivocación de su mamá, la oronda Mariana, una bue-

na mujer del pueblo, sanota, frescachona e ingenua, tocada siempre con un gorro frigio, que no supo ver en el tierno infante el hombrón del mañana.

Luego se amontonan los recuerdos. Del caos de ellos, nebulosa que envuelve y esfuma los trazos más firmes de las cosas pasadas, surgen, en vanguardia, los primeros cuentos que acompañaron el mecer de su cuna. Cuentos absurdos, sin sentido ni traza lógica, de ladrones, de hadas, de *buenos y malos*, de inocentes y traidores, y largos... muy largos. Tanto, que no bastaba una sola espera del sueño para relatarlos. Había que hilarlos, noche tras noche, en muchas de ellas. Y llenos de una gentil incongruencia, de una falta de sentido lógico y de razón, encantadoras por la inocencia que envolvían, pero risibles por lo débil y absurdo de la trama.

Después, la pubertad. Una granja, isla feliz en el mar verdeante de una dilatada llanura. ¡Y el oeste! Cuánta poesía en el nombre, en la escena y cuán mal aprovechada. Y *Don Cine* cierra los ojos para verse con el halduno sombrero de enorme copa; los cueros, los guantes, las pieles, las descomunales espuelas y todos los demás enredijos del traje granjero. ¡Qué felicidad para un joven, casi un niño! Idilios inocentes; persecuciones enconadas; proezas inverosímiles; justicia final absoluta, cierta, extrahumana por lo total. Tiros. Tiros a chorro suelto. Indios. Carretas. Buscadores de oro. Asaltos. Risas francas, dejando al rayo de luz la gloria del reflejo claro de los marfileños dientes de animal feliz, de presa y combate. La humanidad dividida, como por una cadena, justa en su tendido, en buenos y malos, a un lado y otro de la línea ecuatorial de los caracteres.

Nada de psicología. Nada de problemas de gente enferma del vicio de pensar. Aire. Luz. Espacio. ¡Así creció el pollo *Don Cine*, con músculos de acero; estómago de buitre; dientes de lobo; fuerzas de titán; sonrisas de niño y hazañas de héroe legendario e invencible!

Luego... luego la edad de las aventuras que todos hemos soñado, mezclada con el empachoso estudio de la historia, de la geografía, de la física, de las lenguas vivas y muertas, que, profesores empalagosos, se empeñaban en asentar en nuestro caletre. Y, como todos los alumnos que en el mundo fueron, el joven discípulo crea, en su mente, a través de tales ciencias, un concepto de ellas particular y propio. ¡Qué de incongruencias, de anacronismos, de falsedades, de desvarios, en su primera versión de aquellas leyes, de aquellas áridas enseñanzas! El influjo de sus soñadas aventuras aparecía, en ellas, rompiendo el orden natural de las cosas. Pero ¿qué más lógico? ¿Quién no ha hecho el viaje a la Luna? ¿Quién no se sintió protagonista de la odisea de Robinsón? ¿Quién no descubrió lejanas tierras, pobladas de monstruos para acabar, tras vencerlos, gustando del amor de deidades salvajes, bellas como estatuas impúdicas de bronce?

Después... el amor como problema primordial. Como arcano que nos incita con su atraente misterio desconocido. Y en amor, lo más alto, lo más nuevo, lo más extraño. ¡Qué desfile de mujeres fatales! Languideces, aberraciones, extravíos, *snobismos*, lujos desbordados, como soñaciones de hortera romántico. ¡A él, a *Don Cine*, a quien todo se daba y al que tan fácil le fuera tomar la sabrosa fruta, con la mano, naturalmente, en todo su sabor limpio de cosa engendradora en la naturaleza y no contaminada por aliento alguno! Pero, también naturalmente, si se piensa que, sus maestros en la senda del amor, eran pobres gentes que nada supieron de ello a su debida hora. Un peletero que pasó años cortando guantes. Un tocador de trombón, trotamundos, que pasó la juventud siguiendo el camino que trazaba por todas las rutas del planeta su cotidiano pedazo de pan. Un judío que sólo soñó con atesorar monedas y más monedas, sin dar un rayo, de margen a la fantasía, al apetito juvenil, limpio y fuerte.

De allí el salto a los *cabarets*, a las revistas, al *vaudeville*, a las operetas, con bosques de pantorrillas femeninas, mecidas, rítmicamente, al soplo de esas musiquillas desvergonzadas que son como mueca graciosa de gentil *demi-mondaine*. En el plantel de estas efímeras distracciones, creciendo más alta, más señera, aun cuando más cursi, la flor, como gotas de un romanticismo ñoño, de uno de esos amores tristes que acompaña, a su languidez morbosa, un tango de *allá*.

Y ya el pollo viste el frac de las ceremonias solemnes. Y viene la comedia, la clásica comedia, espectáculo analizador de psicologías que se aviene mal con su carácter dinámico, ligero. Es la época en que todos los jóvenes se preocupan un poco de las entrañas de la vida, quizás con la misma curiosidad infantil que les hizo querer ver lo que tenían dentro sus muñecos de trapo. Llegan ahora los libros que plantean serios problemas de moral, de ciencia, que *Don Cine* lee con ese desenfado un poco inconsciente que puso siempre en todas sus obras. ¡Oh ese simpático aire de despreocupación, un tanto cínico, con el que sabe hacerse una corte de adoradores!

Piensa entonces en las gentes que le han acompañado en el camino de su corta, pero asendereada vida. Y empieza a ver claro en el interés que guiará a todos a la meta de su amistad y sus favores. ¡Oh, el desencanto!

Aquellos puritanos que honradamente creyera que lo aco-

gieron en su seno *por él mismo*, no buscaban, en la explotación despiadada de su niñez, más que el oro, sin necesidad de andar en su busca por riesgos y penalidades. Así, sin cuidarse de que, en cada pirueta, se dejara atrás un girón de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en sus caricias más que la celebridad de su prestigio. Y cuando, agotado el tema, cansada la gente, le obligaron a seguir cabalgando, a seguir tirando el lazo, no cuidaron un punto de que en ello se deshacía la mayor parte de la carrera hecha; dilatando, alejando la hora de su madurez como arte. Aquellas mujeres absurdas, muñecas de trapo, que, con fatalismo de ridiculez supina, con modernismos ful y lujo como soñado por cocineras histéricas, se le rendían, no buscaban en

En torno al cine nacional

LOS AUTORES TEATRALES EN EL CINE ESPAÑOL

POR F. HERNÁNDEZ GIRBAL

Si cada aportación de los autores teatrales da el noventa por ciento de las veces un rotundo fracaso para su autor—fracaso más glacial que los de la escena, porque el tedio que invade al espectador le hace mover los pies con desgana—. ¿por qué se empeñan en seguir unos tras otros haciendo cine? ¿Es que no les dice nada el fracaso ajeno?

En la época lejana de nuestro cine mudo hubimos de aguantar, soportar y al fin tragar, con las consiguientes náuseas, toda una larga fila de películas, que no eran sino las zarzuelas, los sainetes y las comedias que ocupaban las carteleras de los teatros. Y así un año, dos, tres, cuatro, hasta que para los espectadores llegó el momento terrible en que no podían precisar si estaban en el cine o en el teatro. Y en la duda hicieron la cruz a los dos. El cine español murió como todos los organismos: por falta de jugo vital.

Cualquiera, por muy lerdo que sea, supondrá que la triste experiencia serviría de lección para orientar y acometer futuras empresas, alejándolas del peligro. El dinero, el tiempo y el prestigio artístico perdido o maltrecho de algunas personas que aún llevan la espina clavada de aquellos fracasos, invitaban a creerlo. Pues—¡oh, clarividencia!—no fué así.

Después de tres—¿tres o cuatro?—años en que comenzaron aquí los primeros pinitos de producción, apenas—desconsoladora palabra—se ha hecho nada que marque un rumbo o una línea artística determinada. Casi todo manido, trillado, y cuando no torpe imitación, vulgar, terriblemente vulgar.

Y demos gracias—nunca serán bastantes—a que no se desencadenó sobre nosotros la tormenta anunciada en forma de películas de Muñoz Seca, Arniches, Benavente, Marquina, etc., con música de Alonso y Guerrero, piedras angulares de nuestra lírica popular.

Nos cuesta trabajo creer que estos autores, a los que tanto admiramos, pero a los que jamás nos cansaremos de combatir en el terreno cinematográfico, pensaran por un momento que podrían crear en nuestro suelo una producción inspirada por ellos. Indudablemente, no lo meditaron. ¿Qué podía esperar el público de su labor? ¿Nuevas formas? No, puesto que nos las llevaban a la escena, oficio que todos dominan y donde podían desarrollarlas con toda libertad y el apoyo sumiso de cómicos y empresas. ¿Nuevos asuntos? Tampoco. En el teatro no los ensayaron. ¿Cómo habían, pues, de hacerlo en el cine, entorpecida, además, su labor por la dificultad de expresarlas en imágenes? ¿Qué harían entonces? Todo lo suponemos. Y apostamos doble contra sencillo a que sería algo parecido a esto: los mocitos pintureros y las chulillas del sainete de Arniches; los frescos de Muñoz Seca revolviéndose en una laguna de retruécanos; la comedia azul y empalagosilla de los Quintero; los personajes engolados y altisonantes de Marquina, disparando octavas reales, y la sutil ironía de Benavente. Es decir, exactamente punto por punto, autor por autor, todo lo que el público no quiere soportarles en el teatro, del que huye al ver que a los autores se les ha parado el reloj en el año 1910. ¿Dónde iría una producción orientada con tal bagaje artístico? Al fracaso. Si no saben dar a la escena buenas comedias, que es su oficio, ¿cómo han de crear buenas películas en un arte al que llegan noveles? ¿Por qué empeñarse, sin conocimiento de la empresa que acometen, en dar cuerda al reloj cinematográfico en la misma hora en que se les paró el teatral?

Pretensión errónea de hacer de la pantalla una continuación de la escena; lamentable equivocación de unos hombres ilustres que con el

solo anuncio de su firma popular pretenden dar vida a un arte de juventud con las mismas ideas y las mismas obras que hacen caminar el teatro—su teatro—hacia la ñoñez y la vulgaridad; deseo quizá de buscar un ingreso en el cine cuando los rendimientos de la escena se les van de entre las manos como justo castigo a su ambición por tratar de anular en sí al artista premeditadamente y atrofiar su sensibilidad, convirtiéndose en fabricantes fríos de comedias a la medida; esto es, sentirse derrotados en el teatro y pasarse al enemigo con armas y bagaje; abandonar con un gesto de ingratitud y desamor a Talía al verla agonizante, cuando ella les dió todo lo que darles podía: dinero y gloria. Alguien nos dirá «¡Es que usted no sabe lo que podrían hacer en el cine! ¡Quizá no fuera lo que usted piensa!» Dicen que para muestra basta un botón. Pues bien: ahí van no uno sino varios.

Benavente dió tres obras al cine: «Para toda la vida», «Más allá de la muerte» y «La Madona de las rosas». ¿Las recuerda alguno? ¿Fueron un éxito, aun apoyadas en un tan firme puntal como el nombre ilustre de su progenitor? ¿No? Pues huelga el comentario.

Eduardo Marquina hizo «Los muertos viven»—¿se llamaba así?—, y fué un fracaso que alcanzó por igual a director, autor e intérpretes, que por cierto lo eran María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Ahora el poeta de «En Flandes se ha puesto el sol» corre como un novel, con un nuevo argumento bajo el brazo, las casas productoras. ¿Logrará verlo plasmado en la pantalla?

Los hermanos Alvarez Quintero hicieron su primera salida asomándose a la pantalla del Cine del Callao con «El agua en el suelo». En unas declaraciones anteriores al estreno confesaron que con miedo, y ¡pardiez si era para tenerlo!

El entusiasta esfuerzo de Eusebio Fernández Ardeván, a quien los Quinteros deben guardar gratitud eterna, contribuyó grandemente al éxito de la cinta. El joven realizador—una de las grandes esperanzas de nuestro cine—consiguió para sí un éxito alentador y justísimo, y para el cine español, la obra más lograda técnicamente.

He aquí algo del mal que han hecho los autores teatrales a nuestro cine.

Convénzanse, señores Muñoz Seca, Alvarez Quintero, Marquina, Arniches, Linares Rivas y todos los que como chicos con zapatos nuevos guardan en el cajón de su mesa un argumento cinematográfico: ustedes, empeñados en hacer cine, no conseguirán sino dificultar su paso. El, en sus manos gloriosas, llenas de laureles, será un viejo con apariencia de falsa juventud, y a través de los afeites con que pretenden cubrirle, el burilazo inexorable del tiempo marcará en su rostro arrugas setentonas. ¡No intenten inyectar sangre caduca en un cuerpo joven! Sigán ustedes con su teatro hasta que, apuñalado por los errores actuales, un buen día se les quede cadáver; pero dejen al cine español. El es joven; quiere saturarse de aire puro, mirar con los ojos en alto, dominar las cumbres, erguirse retador y vencer.

Lo menos que se puede pedir a los que como ustedes consiguieron hacer realidad los días de gloria soñados, es que no impidan su marcha. Dejen al cine—arte joven—en manos jóvenes también, ansiosas de fama, porque cargar sobre hombros débiles el peso enorme de sus nombres es excesivo. La débil fortaleza se rendiría, hundiendo el rostro en la tierra, y es seguro que ustedes no saldrían bien librados empujándole en la caída.

CRIMENES

por BRAULIO SOLSONA



Marian Marsh y Peter Lorre, protagonistas centrales del film, en una de sus escenas de mayor dramatismo.

Peter Lorre, que encarna el "rol" del asesino Raskolnikov. Su primer éxito lo obtuvo en el film "M", afirmando su triunfo, más tarde, en "El hombre que sabía demasiado", realizada en Londres, en "Las 13 maletas del Sr. O. F.", en "El diablo blanco" y en "Bombas en Montecarlo".

Robert Allen, intérprete del "Dmitri", uno de los personajes de más difícil contextualización psicológica del film, que en breve nos presentará Columbia.

¿Qué escritor actual, por poco que sus inquietudes vibren al impulso de los imperativos de la época, habrá dejado de sentir la tentación del arte cinematográfico? El cine, con sus vastos, amplios y distintos medios de expresión, ofrece al escritor perspectivas nuevas, insospechadas. El teatro tiene sobre la novela la enorme ventaja de poder dar sensaciones plásticas y fonéticas, que obran sobre los sentidos visual y auditivo. Pero con la no menos enorme desventaja de la limitación impuesta por la pequeñez del escenario, que obliga a la lentitud en la acción y a que ésta se encierre en una escasa variación del lugar en que se desarrolla. El teatro sigue siendo cuatro paredes, tres corpóreas y una invisible. Y cuando la acción ha de trasladarse a otro lugar hay que bajar el telón, y la imaginación se distrae del conflicto dramático con las conversaciones del entreacto. Y por muy buena voluntad con que uno quiera seguir el curso de los acontecimientos, bruscamente cortado por la guillotina del telón, los martillazos de los tramoyistas que cambian las decoraciones alejan toda sensación de realidad, recordándonos que estamos ante una simple farsa. Sólo el cine es capaz de captar—y de expresar—el sentido dinámico de la vida. Por mucho que corra la imaginación del escritor, el cine la sigue. De un lado para otro, de un confín del mundo al otro confín. De una escena que ocurre en un transatlántico que navega por alta mar se pasa a una choza montañesa, de una calle de Nueva York a una isla de la Polinesia, de un lujoso palacio a una taberna de suburbio. Los lugares de la acción desfilan ante la vista del espectador con la vertiginosidad que el desarrollo de la trama exige. Y lo mismo los personajes que en el conflicto juegan, por distantes que vivan, por lejanos que se encuentren, cuando el autor quiere, los sitúa ante nosotros, sin que se produzca esa solución de continuidad que en el teatro es inevitable.

Esta riqueza de medios expresivos es lo que ha determinado el triunfo esplendoroso del cine y su poder de sugestión sobre las multitudes. Y el escritor de nuestra época acude al cine, lleno de inquietud, tre-

mante de ansiedad, en busca del vehículo que pueda ofrecer a las muchedumbres, con plenitud de formas y con amplitud de medios, que se acercan a la perfección, los frutos de su imaginación. Ahora bien. ¿El progreso que en cuanto a posibilidades de expresión artística representa el cine, debe circunscribirse a las creaciones de nuestra época? ¿Por qué no aplicarlo a creaciones de tiempos pretéritos, cuando la imaginación del escritor no podía contar con otros elementos de expresión que la parquedad de la letra impresa o la modestia de las farsas escénicas? El problema se ha resuelto, de una manera inmediata, sin apenas dudas, ni vacilaciones, en el sentido de que no hay razón que impida que las obras maestras de los escritores de otros tiempos se presenten a las actuales generaciones a través de los progresos que el cine ha traído en cuanto a medios expresivos. Es a través del cine como únicamente se logra esa difusión rápida y vasta que ambiciona el creador para su obra. Son millares, millones de seres los que conocen la existencia de obras maestras de la literatura universal por su versión cinematográfica. Y este otro aspecto tampoco es desdeñable. Recientemente se ha llevado a la pantalla una gran novela de uno de los más grandes novelistas rusos del siglo pasado: «Crimen y castigo», de Fedor Dostoiéwsky. De mis lecturas juveniles—esas lecturas juveniles desordenadas y múltiples que en el transcurso del tiempo dejan una vaga sensación de desconcierto a través de las cuales muy pocas impresiones perduran—recuerdo la emoción que me produjo el caso complejo, patético y obsesionante, que Dostoiéwsky narra en su famosa novela. Raskolnikov fué para mí, en efecto, una obsesión. Leyendo la narración de sus inquietudes, de sus amarguras y de sus rebeldías, yo, más que en una novela pensaba en la existencia de un caso novelesco que se producía con realidad palpante y que me preocupaba de manera profunda. La síntesis de la novela, en cuanto a lo que pudiéramos considerar su trama, cabe encerrarla en muy pocas palabras. Raskolnikov, un estudiante pobre de la Rusia zarista, muy interesado en los estudios de psi-

CRIMEN Y CASTIGO



Josef von Sternberg, director del film.



Tala Birell

su vida. La humildad y el orgullo—sentimientos que se fundían en su alma con absurda y paradójica mescolanza—atormentaron su existencia.

En los comienzos de su vida de escritor hay un episodio que expresa de una manera impresionante estas tormentas espirituales que se forjaban en su conciencia.

Cierta vez sintió un irresistible afán de humillarse, revelando un secreto que le atormentaba, precisamente ante un hombre a quien envidiaba y odiaba, por el que sentía invencible repugnancia. Dostoiéwsky era un estudiante pobre y desconocido. Turguenev era un escritor rico, famoso y colmado de honores. Y aquél sentía por éste tanta envidia como odio.

Y fué a Turguenev a quien sintió la irresistible tentación de revelar su secreto. Andrés Gide, que recoge el episodio en su obra «Dostoiéwsky», cuenta que el estudiante, tras muchas vacilaciones, pudo, armado de valor, llegar hasta el despacho del novelista célebre. Es un despacho lujoso, que impone por su fastuosidad. El novelista acoge a Dostoiéwsky, a quien no ve hace tiempo, en fría indiferencia. Nervioso, vacilante, el corazón latiendo con violencia, Dostoiéwsky comienza su relato. Turguenev le escucha distraído, ajeno a todo aquello que le están contando y que no le importa. Ya acabó la confesión y se produce un silencio mortal. Dostoiéwsky espera en vano

que Turguenev hable. Y como el silencio sigue, Fedor rompe:

—Ha de saber usted que me desprecio profundamente.

Otro silencio sigue a estas palabras. Y Dostoiéwsky, fuera de sí, exclama:

—Pero sepa que aún es más profundo el desprecio que siento por usted.

Y salió del despacho de Turguenev dando un portazo.

Estos sentimientos contrapuestos, humildad y orgullo, valor y miedo, amor y odio, resignación y rebeldía, se confunden en el alma de Raskolnikov a lo largo de las páginas de «Crimen y castigo».

¿Cómo ha resuelto el cine el problema de expresar estos sentimientos íntimos, profundos, recónditos? Nuestra devoción hacia el gran novelista ruso, nuestra admiración por su prosa—densa de profundidad psicológica, magistral en cuanto a la forma—no ha de hacernos incurrir en la injusticia de desconocer que «Crimen y castigo» tiene en la pantalla un insospechado valor de plasticidad, de vida auténtica, de aliento real, para las muchedumbres más sugestivo y más asequible aún que la novela.

Si el empeño no era, en verdad, fácil, lograrlo con la dignidad y el acierto con que se ha llevado a término, marca uno de los hitos memorables del camino triunfal del arte cinematográfico.

BRAULIO SOLSONA



Dos instantáneas bellísimas de Tala Birell, intérprete del personaje "Antonia".



cología criminal, se lanza a luchar por la vida en San Petersburgo. La miseria le acosa con furia terrible en aquella sociedad que no conocía el término medio, y que iba del esplendor fastuoso de la corte imperial a la trágica miseria que incubó en el alma desesperada de los desheredados de la fortuna el impulso revolucionario que en los principios de este siglo asombró al mundo. Una hermana de Raskolnikov va a entregarse en matrimonio a un hombre al que no ama, por salvar la situación de su familia. Y el estudiante, para impedirlo, llega al crimen. Con un furor trágico, de patetismo impresionante, le arranca la vida a una vieja prestamista a cuya casa sórdida acude con reiterada insistencia por apremios de la más angustiosa necesidad. Pero el crimen no salva nada. No salva nada, porque inmediatamente del crimen surge el castigo. El crimen se descubre, pero no se averigua quién lo ha cometido. La justicia investiga con celo acuciador, sin obtener resultado positivo. Pero no hace falta que sea la justicia quien fulmine el castigo por el crimen. Basta con que en la conciencia del estudiante se produzca la catástrofe terrible de saberse culpable para que el castigo—un castigo cruel, aplastante, agobia-

dor, de todas las horas, de todos los minutos—no deje en su espíritu un sólo instante de paz. Esta paz espiritual no llega hasta que por consejo de una desventurada joven llamada Sonia, a la que conociera en casa de la prestamista en trances tan angustiosos como los que a él le llevaban allí, confiesa su crimen, y la justicia al castigarlo libera a su conciencia del deber de castigarlo por sí misma. La estepa siberiana—a la que le sigue Sonia en la deportación—le devuelve al estudiante la paz espiritual que le arrebató su crimen.

Esta es toda la acción de la novela de Dostoiéwsky. Escasa acción en el sentido de dinamismo que a la acción novelesca se suele conceder, pero que tiene en la prosa del gran novelista ruso una amplitud y una profundidad gigantescas. De todas las obras de Dostoiéwsky es acaso ésta la más atormentada, la más patética. «En la estética de Dostoiéwsky—ha escrito un exegeta—, tan compleja y desordenada al parecer, pero tan homogénea y matemática si se la mira detenidamente, va implícito un sentido ético, religioso, patético.» En toda la obra de Dostoiéwsky vibra este sentido patético, místico, de iluminado, que alentó en



Catalina Bárcena estuvo en Hollywood, y retornó a España más bella aún que cuando se fué... Pero... nada más.

Si los norteamericanos tardaron varios años en decidirse a lanzar al mundo el gran invento del cine parlante, fué porque temían perder muchos de sus mercados internacionales al restar, al hasta entonces arte mudo, la esencia de su universalidad. Por esto, su principal preocupación consistió en atraerse la colaboración de todos los elementos artísticos que, en otros países, podían hacerles competencia si creaban un cine nacional. Esta fué la única razón de las versiones extranjeras fabricadas en Hollywood, y el único gran motivo para que, en 1930, se convirtieran los estudios norteamericanos en una verdadera Babel, donde se hablaban—bastante mal, por cierto—las principales lenguas del mundo.

Los temores de los americanos estaban, como es natural, bien fundados. Y primero Francia y Alemania, y más tarde Italia, Checoslovaquia e Inglaterra han ido impulsando, poco a poco, su producción, hasta conseguir desterrar casi por completo de sus fronteras a la norteamericana. Por esto, fueron desapareciendo, también poco a poco, las versiones extranjeras de los films de Hollywood, hasta quedar reducidas solamente a las españolas, por ser los países de habla castellana los únicos que contemplaban con indiferencia el desarrollo artístico y comercial del cine.

Pero esto era ayer. Hoy... Ha bastado que unas cuantas películas realizadas en España, Méjico y Argentina alcanzaran un éxito popular, clamoroso y unánime, para que el cine hablado en español haya experimentado una gran evolución ascendente, que casi puede calificarse de decisiva. El cine español—como el argentino y como el mejicano—está muy lejos de ser una realidad artística, pero, en cambio, lo es ya desde un punto de vista comercial. Por esto, las versiones españolas que se realizaban en Hollywood—que tampoco tenían, en su totalidad, calidades artísticas sino simplemente comerciales—no tienen ya razón de existencia y sólo son el símbolo de una época cinematográfica que pertenece ya al pasado.

He aquí, porque creemos que ha llegado el momento oportuno de hacer el balance de lo que Hollywood ha dado al cine español.

Grandes films frustrados

En los primeros años del cine parlante, todos los films hablados en castellano que nos enviaba Hollywood eran versiones españolas de películas en inglés. Sin duda, los productores pretendían ofrecernos así, en una integridad discutible, sus mejores producciones. La intención, a simple vista, no estaba del mal. Pero la realidad fué muy distinta, porque los elementos artísticos que los españoles e hispanoamericanos podían aportar a esas versiones no admitían comparación, en ningún momento, con los que



Juan de Landa y Virginia Fábregas, en «La fruta amarga».—También estos artistas estuvieron en Hollywood.

Balance

POR: RAFAEL GIL

LO QUE HOLLYWOOD HA DADO AL CINE ESPAÑOL

los norteamericanos aportaban a las versiones originales. Porque, ¿cómo comparar «El código penal» que vieron los yanquis, dirigido por Howard Hawks e interpretado por Walter Huston y Phillips Holmes, con el que vimos—y padecimos—nosotros realizado por David Selman, con Carlos Villarias y Barry Norton de protagonistas?

Grandes films frustrados. Esta es la primera afirmación que se desprende de las versiones españolas de Hollywood. Raoul Walsh hizo con «La gran jornada» una de sus mejores películas. Una epopeya, cruda y desolada, de los conquistadores de las

escena española, tan vieja, tan maltrecha y tan apollillada. Pero como el cine tiene atractivos secretos y seductores, Catalina se vió presa en la red de sus encantos. Y con ella, también quedó prisionero Gregorio Martínez Sierra, otro simple viajero, que visitaba Hollywood para descansar de su labor en la escena española, tan vieja, tan maltrecha y tan apollillada.

Conviene hacer constar que esta visión del viaje a Hollywood de Gregorio y Catalina, es la que llegó a España juntamente con la publicidad de su primer film. Conviene hacerlo constar, porque aunque nosotros creamos a ciencia cierta que la Bárcena y Martínez Sierra fueron a Hollywood como simples turistas, no estamos dispuestos a creer que deseaban verse libres del ambiente, acosador, de nuestro teatro nacional. Y no estamos dispuestos a creerlo, porque toda su labor en Hollywood ha consistido en trasplantar al cine nuestro teatro, tan viejo, tan maltrecho y tan apollillado. «Mamá», «Primavera en otoño», «La viuda romántica», «Yo, tú y ella» y «Julietta compra un hijo», a pesar de que José López Rubio ha hecho como que las adaptaba al cine, siguen siendo las plácidas comedias de don Gregorio, que el buen público del Teatro Eslava, blando y transigente, ha aplaudido muchas noches. Sólo por una vez ha interpretado Catalina un asunto original: «La ciudad de cartón». Pero como éste tuvo que escribirlo don Gregorio a muchos kilómetros de distancia de sus felices y modestos colaboradores habituales, «La ciudad de cartón» es una comedia vulgar y sin espíritu.

El viaje y la labor de Catalina Bárcena en Hollywood, ha sido una nueva salida a escena. Nada más ni nada menos. Y como de costumbre, Catalina Bárcena ha tenido un triunfo ruidoso entre el público: ovaciones, murmullos, elogios... Sólo han faltado unas canastillas de flores delante de la pantalla.

El viaje con retorno de Ernesto Vilches

Cuando Vilches interpretó en Hollywood «Cascarrabias», a las órdenes de Cyril Gardner, parecía que su último viaje a América había sido el definitivo y que jamás tendría retorno artístico. «Cascarrabias» alcanzó un éxito tan rotundo en España y en América, que todo el mundo pensó que Vilches había encontrado su camino, y que en el cine podría desarrollar una labor que en los escenarios sólo había empezado a iniciarse.

Después llegaron «Wuli-chang», «Cheri-Bibi», «Su última noche», «El comediante»... y el retorno al teatro, y a España, de Ernesto Vilches. ¿Por qué? Porque Vilches, buen actor, que ha llegado a crear algunos tipos con una fidelidad psicológica insuperable, tiene el gran defecto de admirar demasiado su trabajo. Nada más que por esto. Por esto, obligó a los directores de sus películas—Nick Grinde, Carlos Borcosque y Chester Franklin—a ofrecerle situaciones en vez de obras. Es posible que, al ver reflejado su error en la pantalla, haya sentido necesidad de rectificarlo. Ojalá sea así, porque Ernesto Vilches, buen actor, está haciendo películas en España...

¡¡José Mojica!!

No hay más remedio que custodiar el nombre de este bello e indolente tenor mejicano con unas cuantas admiraciones, porque nada más que admiración merece su triunfo, por lo que tiene de absurdo e inexplicable. Mojica—una de las aportaciones más populares del cine español en Ho-

(Continúa en Informaciones)



Ernesto Vilches, gran actor español, sin duda... pero sin un éxito que apuntarse en su actuación en Hollywood.

lanuras y de los valles californianos, David Howard, en cambio, al convertirla en un film hablado en castellano, nos ofreció una película del Oeste, discreta, pero nada nueva ni interesante. George Hill se universalizó en el mundo entero, con tres films maestros: «La casa grande», «La fruta amarga» y «Paso al marino». En España, por el contrario, George Hill no alcanzó ninguna popularidad, porque estos films—con los títulos de «El presidio», «La fruta amarga» y «En cada puerto un amor»—llegaron a través de unas adaptaciones de Wing Ward, Arthur Gregor y Manuel de Sano, sin duda aceptables, pero en ningún momento geniales. «Marido y mujer», de E. Serbell, es también un ejemplo rotundo, que sirve para poner fin a esta breve relación. Su versión inglesa, «Bad Girl», le valió a Frank Borzage el primer premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Los Angeles. En cambio, aquí, la española, ha sido proclamada como modelo de comedieta pueril y absurda.

A pesar de todo, casi todos estos films que acabamos de citar, pueden considerarse como las mejores versiones españolas de films norteamericanos. Sin duda eran tan rotundos los valores de las versiones originales, que se dejan traslucir a través de unas traducciones que, en realidad, sólo sirven para perjudicarlas.

Catalina Bárcena en escena

Catalina Bárcena ha sido la gran estrella española de Hollywood. Ella llegó a la ciudad del cine como una simple viajera. Iba solamente a descansar de la monotonía de la

Raul Roulien y Conchita Montenegro, dos actores cuyos éxitos podrían ser contados en muy pocos segundos.

José Mojica, el ídolo de un día, cuya exportación el cine hablado en español ha sido únicamente la de su cabellera rizada.



REFLEJOS

Filmoteca
de Catalunya

POR:

A. DEL AMO
ALGARA



René Clair, el primero de los directores franceses



Alexander Korda, el gran realizador alemán, al servicio del cinema inglés.

Ortega y Gasset y la humana deshumanización del arte en el cinema

HUMANIZAR la vida equivale a estar conforme con ella; a admitir los principios que la rigen con plena satisfacción. La humanización de la vida o de las personas que la integran, nos lleva a la exaltación de todo lo instituido dentro o a su alrededor. Humanizar es embellecer la realidad; es atribuirle una gran virtud. Luego el que halla virtud en un sitio, halla también justicia, ya que virtud es sinónimo de honradez, de hombría de bien, de nivelación y de clarividencia. Por lo tanto, Ortega no ha tenido más remedio que echar una mirada en torno suyo antes de afirmar y demostrar rotundamente su teoría filosófica sobre la deshumanización del arte. Al examinar las cosas tal y como son, habrá dicho: «Sí; en efecto. Todo lo que veo es justo y como es justo es humano. Aquél que no lo reproduzca fielmente puede considerarse como un deshumanizador del arte.»

Estas palabras son pura figuración mía. Ortega y Gasset no puede decir esto, porque sería tanto como negar la evidencia. El fenómeno de la deshumanización del arte lo estudia partiendo, como base, de las obras de unos cuantos artistas jóvenes. No de unos cuantos; de muchos, de todos. Sus frases lo dicen: «Con rapidez vertiginosa, el arte joven se ha disociado en una muchedumbre de direcciones e intentos divergentes.» («La deshumanización del arte». Página 31). Con la denominación de «el arte joven» quiere abarcar a todo el arte que produce la juventud. Ahora bien, ¿por qué se constriñe tanto Ortega al hacer una afirmación tan trascendental? Constreñir llamo yo al hecho de no demostrar bien a las claras lo que nos da a entender con una precisión ontológica tan vigorosa. Ortega escribe unas palabras, que son las que con algún atisbo de certeza nos vienen a comprobar algo: «estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización...». ¡Acabemos! Nuestro genial filósofo sólo se apoya en las formas artísticas, puesto que para él, las corrientes al uso como el dadaísmo y demás preocupaciones juveniles de nuestros artistas, únicamente desean modificar el estilo, las formas ejecutivas, el método de impresión... en cuanto al arte de 1860, y de otras épocas anteriores, se refiere. Realmente, el campo en donde actúa es bien limitado y exige muy pocas demostraciones. Las pruebas son indisolubles. Se necesita profundizar muy poco para enterarse de que el arte está hoy deshumanizado en su forma expresiva. No todo el arte, desde luego, como afirma Ortega y Gasset. Lo difícil es determinar su deshumanización en un sentido ideal. Mejor dicho; difícil no es. Lo que resulta verdaderamente complejo, por no decir imposible, para una mentalidad como la de Ortega, es explicar por qué se llega a esa necesidad de deshumanizar el arte. Inexcusablemente, es una necesidad, no un capricho, ni mucho menos un deseo de hacer insensible la belleza ante espectadores sencillos e incultos. Cabrían otros resultados si al examinar Ortega las cosas que le rodean hubiese deducido: «Si no hay justicia, mal se puede humanizar una vida tan deshumanizada de por sí». De haber pensado así Ortega, la posición del artista joven estaría plenamente justificada. Las nuevas obras de arte deshumanizan la realidad, la deforman, la perforan, rompen su ritmo habitual... porque en su contenido gravita una realidad mejor y más justa. De ningún modo pueden estar identificados los artistas de la nueva generación con esa otra afirmación de Ortega: «El término natural equivale a humano». (Pág. 32.) Es decir: el artista que no reproduce la realidad tal cual es, va contra su aspecto humano. Su obra está deshumanizada (1).

La realidad está intervenida por estados antagónicos a una clase. Y el artista, hijo de esa clase o simpatizante con los principios revolucionarios por los que es movida en detrimento de lo instituido, tiene que producirse forzosamente en contra de ella. Ortega no habla precisamente de artistas revolucionarios. Pero aunque se refiera exclusivamente a elementos como Pablo Picasso, revolucionarios en la forma y no el fondo; revolucionarios también a veces en el fondo y no en el concepto *raiz*, hace extensiva la fórmula, sin proponérselo, a aquellos artistas que producen impulsados por una radicalización total. En ello hay una razón de afinidad incuestionable.

El cinema nos ofrece grandes perspectivas, quizá muchas más que la pintura y tantas como la literatura, para estudiar el fenómeno de la deshumanización del arte. Mejor que para estudiarlo—estudiado ha quedado en la primera parte de este artículo—para diferenciarlo sobre el gran caudal de ejemplos que nos aporta. Lo que en un cuadro de Goya—gran humanizador de verdades y deshumanizador de mentiras (2)—es gesto y actitud, y en una pieza literaria de Oscar Wilde, de Quevedo, de Cervantes, de Voltaire, de Tolstói y Dostoiewsky, deshumanizadores como Goya, es expresión a costa de un esfuerzo imaginativo que el lector tiene que poner de su parte para comprender la idea, en el cinema es acción constante. Los tipos están dibujados con toda minuciosidad psicológica, y no sólo los tipos, sino el ambiente, los detalles, la naturaleza... Todo lo accesorio contribuye a personalizar y recortar más y más la intención muscular del artista. La vida real transcurre íntegra en el cinema. Hay en ello una circunstancia en contra y otra a favor de lo que dice Ortega. En el cuadro del pintor se puede reproducir con exactitud la realidad vivida, con una expresión de tipos falseados. Se puede pintar la calle, los ciudadanos y sus costumbres, pero embellecido todo de tal manera, que resulte humano sin serlo. Es decir, se hace una instantánea del toro, pero en un momento en que el artista lo contempla pacífico. ¿Qué bello y qué bueno es! No en un momento de salvaje acometividad. El objetivo cinematográfico, por el contrario, capta el movimiento y al captarlo espera a que el toro adopte la actitud hiriente de su bravura; capta el hecho en toda su intensidad. Otra de las circunstancias contradictorias que se interponen entre la teoría de Ortega y la práctica es, está visto, el cinema. Hablar de arte y excluir al cinema es igual que relativizar aún más la filosofía y dejarla a la intemperie de quienes la sienten y miran por uno de tantos lados como tiene. El cinema impresiona la vida en todas sus dimensiones. La reproduce fielmente, con toda densidad de detalles, como la pudieron reproducir los pintores del siglo pasado a que se refiere Ortega. Y al mismo tiempo, la deshumaniza... ¿Cabe decir que el séptimo arte deshumaniza la realidad por una cuestión de estilo? Nosotros no nos podemos meter en esa balsa fría, congelada, escurridiza y sin bordes en que se ha metido Ortega. Decir que el arte ha perdido su categoría de arte, porque ha perdido su pictórica realista, su estilo humano, no es decir nada y, por tanto, es aprisionarse en lo inmensurablemente estrecho. La causa de que «una montaña, una casa y un hombre»

(Continúa en Informaciones)

King Vidor, uno de los pocos realizadores norteamericanos auténticos que es digno de un sincero elogio.





Pierre Brasseur

Pierre Brasseur

¿Quién no conoce a este «enfant terrible» en París?...

INDUDABLEMENTE muy pocos parisinos existen en la Villa Luz que no hayan oído hablar de este joven actor. La mayoría le conocen personalmente. Casi todas las mujeres le admiran... Por esta razón hay muchos hombres que le odian. Porque es franco se le tiene por cínico. Porque es alegre se le considera alocado. No se tiene en cuenta su juventud, su vitalidad, la atmósfera en que vivió... y su amor a la vida, con todas sus locuras y sus alegrías.

Cuando conseguí atraparlo para conversar con él en un café del viejo Montmartre, me di pronta cuenta de su carácter, de sus éxitos y del por qué de sus aventuras amorosas.

Ligero de cascos, flexible de imaginación, fino humorista, cómo buen francés, me sedujo rápidamente su garloteo pícaro y su parlanchín gracejo.

—Mire, señor—me dice—. Yo soy así, pese a la crítica que de mí se hace, porque nunca pude cambiar mi carácter, ni mi genio, aunque hice cuanto pude por embutirle en la rigidez del hombre formal que todos querían que fuese. En el colegio, mis travesuras fueron la desesperación de profesores y familiares, que veían con indignación como mis deseos no se acomodaban a sus caprichos, y como eran en balde los castigos con que trataron de reformarme.

Hay gentes que nacen con predisposición para los estudios en serio y en serie. Yo, reconociendo el mérito que les viste, odié siempre la disciplina de las ciencias, y volqué mis actividades primeras en los conocimientos que el vulgo tiene por triviales y menudos, aunque en ninguno puse el calor que estos conocimientos hacen imprescindibles en aquel que con ellos ha de ganarse el sustento y la fama.

Gustaba mejor de organizar y tomar parte en las fiestas del Liceo, en las cuales comencé a aficionarme a las aventuras de la farándula. Mi madre, Nelly Brasseur, por aquella época, actuaba en pleno triunfo en el Palais-Royal. Su vida y el ambiente en que se desenvolvía me interesaba más que la atmósfera rígida del colegio.

Apenas pude obrar por cuenta propia, abandoné los libros de texto y me lancé a la aventura teatral, en la que comencé con la eterna frase en todos los actores que comienzan: «Madame est servie»; frase que dije en todos los tonos y bajo todos los soles de Francia en mi deambular constante por los teatros de provincias, en cada una de las cuales colgué una aventura en el balcón de una linda provinciana, de las que no me traje otra cosa que caricias, halagos, recuerdos y experiencias.

Los años pasaron. De las compañías sin importancia pasé a los teatros de París, en los que seguí divirtiéndome y jugando al amor y al desinterés, sin consentir que ninguna mano de nácar, ni ningún guante de seda, me atrapase de un modo definitivo, aunque a veces estuve a punto de dejarme ganar por lágrimas y lloriqueos, que no pretendían otra cosa que apesarme con lazos matrimoniales. Pero libréme a tiempo, burlos los lazos y por aquí estaba, distraído y alegre, dispuesto a permanecer libre de ataderos, por aquello del buey suelto que canta el refrán español, hasta que tropecé en mi vida con Odette Joyeux, con la que me casé el 16 de agosto del pasado año (R. I. P.).

Su juventud insaciable y fantástica habla más elocuentemente

que él mismo. Todas las locuras y todas las «animaladas» las hizo—según propia confesión—de los veinte a los veinticinco años. Pero a esa edad puso fin—también según él—«a la exuberancia, al intenso frenesí de divertirme y regodearme a capricho, convencido de la inutilidad de mis banalidades y extralimitaciones».

Ahora le ha dado por escribir comedias, de tono áspero casi siempre, pero de delicada y original psicología.

Nada más lejos que su actual momento de aquella vida absurda e inquieta a que se lanzó en los viejos tiempos.

—El cinema—nos dice—me aquietó y me redujo. Mi afición a esta nueva modalidad del arte del actor; las horas de trabajo y de estudio que requiere este arte de los que a él dedicamos nuestra atención más alta, ha hecho callar los cascabeles locos de mi sombrero de farandulero, que no se apartaba de mi cabeza dentro ni fuera del marco escénico.

Empecé en «Por fin... solos!» Seguí luego rodando sin cesar. Todos mis films no fueron excelentes; pero yo procuré ser sincero y gustar.

Sin embargo, mis mayores aficiones descansan en mi labor de autor. Estrené hasta hoy «Encre noire», «Homme du monde», «Coeur a gauche» y «Grisou».

Actualmente rueda en Praga una comedia cuyo título provisional es «Una vida de perro». Luego—según nos dice—, seguirá escribiendo, ganando dinero, haciendo cine y acariciando a Odette.

Ya saben todos en París quien es esta Odette, la bellísima mujercita que consiguió atrapar en las redes del matrimonio a este incorregible conquistador a quien arrancó el título de Madame Brasseur en un momento de debilidad—según él—que aún le dura.

Pero nuestros lectores no conocen a Odette Joyeux, aunque París se precie de tener en ella una de sus mujercitas más bellas. Nosotros haremos su presentación, tal como nos la presentó su esposo en un arranque de buen humor:

—Es linda, muy linda—nos dijo, acariciando su preciosa carita risueña, encendida en rubores ante la broma de su esposo—. Pero—¡Ah!—, es terriblemente celosa. No me deja solo un momento y, además, tiene un geniecito que no se lo deseo a mi peor enemigo.

Suenan a broma las palabras de él y Odette (Madame Brasseur) sonríe ofreciendo al sol de París la alegría de su boca roja, jugosa, fresca y limpia, como coral recién lavado.

—La felicito, señora, por haber conseguido apresar a este «pájaro» en la jaula de sus caricias.

—¿Qué más quisiera yo que haber apesado a esta golondrina viajera! Me costó poco detener su vuelo ante mis balcones; pero con esta clase de «tipos» no se puede asegurar nunca la duración de su estancia en el nido... Ahora que, ocurra lo que ocurra, no me pesará haberle amado un poco, aunque no se lo merecía.

He aquí a Odette Joyeux (Madame Brasseur) tal como yo la conocí, enamorada, alegre, risueña y deseosa de hacer a su esposo la vida agradable.

Se conocieron con motivo del estreno de «Grisou», comedia dramática de Pierre Brasseur. Era necesario contratar a una damita joven para uno de los papeles. La elección recayó sobre Odette, quien antes de llegar al estreno había hecho la conquista definitiva del autor.

LOUIS PARIS



Pierre Brasseur, actor, escritor, hombre joven y alegre, según malas lenguas el más alegre de París, en una época que quiere olvidar, cuenta algo de su vida y de sus trabajos a nuestros lectores.



CARAS
CONOCIDAS

PAUL MUNI

POR
JOE SATOGA



Tres gestos de Paul Muni en el film Warner Bros «El Infierno Negro», película que no veremos en España, por haber sido prohibida por la censura norteamericana, a la que ha espantado la tendencia social del film.

LA Galitzia, a fines del siglo pasado, soportaba dos yugos infamantes: el de Austria, a la cual había sido anexionada, y el todavía más terrible de los cosacos. En los pueblecitos judíos, donde todavía hoy en día se encuentran viejos con el levitón característico de la raza judía y mujeres con la cabeza cubierta por la típica peluca de seda negra, se oía demasiado a menudo el galopar de los caballos cosacos en las noches de espanto...

Huyendo del terror de los progroms, una familia judía, los Wiesenfreund, huyeron de aquellos lugares trasladándose a Lwow. Allí, el 14 de octubre de 1895, nació un hijo al que pusieron el nombre de Muni.

En aquella ciudad pasaron unos años en la más completa miseria, hasta que al fin Wiesenfreund se decidió, al igual que muchos otros de sus hermanos de raza, a dejar aquellas tierras hostiles de Europa e ir a instalarse en la moderna tierra de promisión: América.

Si bien Muni pasó su infancia en el «ghetto» neoyorkino, su familia guardaba fielmente las tradiciones y los ritos de su tierra natal, y la vida en casa de los Wiesenfreund era patriarcal y modesta.

Paul Wiesenfreund era actor, y a los doce años su hijo Muni fue iniciado en la carrera paterna, nada gloriosa ni lucrativa en aquellos tiempos. El teatrillo del «ghetto» era pobre; cada actor debía desempeñar varios empleos, y el niño, en sus principios, debió aprender a interpretar los más diversos papeles.

Hacia 1926 logró hacer su aparición en Broadway, donde trabajó en una revista titulada «Los otros americanos». Era la primera vez que aparecía en la escena con su verdadera personalidad, sin peluca, sin barbas, ni maquillaje de ninguna clase; tuvo la impresión de que estaba desnudo ante el público. Otra cosa, además, le preocupaba: era su primer papel en el cual hablaba en inglés. En su carrera artística había interpretado más de trescientos papeles, pero todos en su idioma racial. Al estrenarse la obra, Nueva York descubrió un nuevo actor: Muni Wiesenfreund. Su larga carrera de éxitos en el East Side no le había servido de nada, tan sólo Broadway podía darle el espaldarazo.

A pesar del éxito obtenido, Muni proyectaba volver al teatro judío, proyecto que no llegó a realizar, pues Hollywood, que por aquel entonces iba a la caza de actores con que subvenir a las exigencias del parlante, le ofreció un ventajosísimo contrato.

La prodigiosa diversidad de los papeles que hasta entonces había interpretado, su arte de consumado maestro en el maquillaje y sus formidables posibilidades artísticas, indujeron a los desorientados productores a proponerle la interpretación de un film en el cual debía encarnar siete personajes distintos. Wiesenfreund, indignado, declaró que no sentía ninguna predisposición para «hombre orquesta» y se dispuso a volver al «ghetto».

Pero otro papel le fue ofrecido. Y ese papel era el de «Scarface».

Meses de trabajo, meses de lucha con la censura, tras la cual se ve la mano de Al Capone, quien, hombre caprichoso, pretende que el film sea hecho a su gusto, sin que su contratipo sea tratado mal.

Por fin, el estreno. Es un verdadero triunfo, un éxito continuo. Muni se hace popular al mismo tren que el film...

Se le obliga a abandonar su apellido, por considerarlo poco apto para un astro, y en adelante deberá llamarse Paul Muni. Esta es la única concesión que Hollywood consigue arrancarle.

Ya conocéis todos sus papeles, algunos de ellos fueron desiguales, pero todos tuvieron algo

que justificaba su categoría. Su mejor interpretación, sin duda alguna, la llevó a cabo en «Soy un fugitivo».

Tan sólo acostumbra a rodar dos films por año y procura con gran empeño renovarse, presentar distintos aspectos de su arte, y así le vemos como periodista en «¿Qué hay, Nellye?», teniente de navío en «Barreras infranqueables», minero en «El infierno negro», y médico en «Doctor Sócrates». Cada una de sus interpretaciones es cuidada y estudiada con verdadero amor, con una conciencia aplicada y escrupulosa. No empieza a rodar sin que una semana antes no le hayo sido entregado para su estudio el «découpage» del film.

Una vez en su poder el papel, se aísla del mundo, y en su casa automóvil se traslada a cualquier apartado paraje y allí se entrega en la más completa soledad a su trabajo.

Lee el papel, lo interpreta de distintas maneras, y registra las escenas con el dictáfono; más tarde, se escucha, se corrige, pone a punto todas las réplicas, estudia detenidamente el maquillaje, los menores detalles de vestuario, todo es estudiado con una minuciosidad casi de maniático.

Cuando todo considera que se halla ya suficientemente estudiado, guarda cuidadosamente sus notas y observaciones, que más tarde le servirán para simplificar considerablemente su complejo trabajo en el «set».

Nadie es admitido en ese santuario del trabajo, ni aún Bella Funckle, su mujer y su partenaire cuando trabajaba en el teatro, y única persona de la cual acepta sugerencias o críticas sobre su trabajo.

Cuando se halla en plan de confidencias, y esto acontece rara vez, siempre se lamenta de la mediocridad de los asuntos que le son ofrecidos.

Su actual contrato le permite trabajar cada año una temporada en Broadway; a pesar de ello, hace cuatro años que no se le ha visto en la escena. Ninguno de los papeles que le han sido ofrecidos le ha tentado, y Muni jamás interpretará un papel que no le guste. Cuando era todavía un desconocido ya tenía esta costumbre. Es considerado uno de los hombres más ricos de Hollywood, y a este efecto declara:

—Podría sin ninguna dificultad vivir tan sólo con 25 dólares semanales y ser perfectamente dichoso. Me gustan los buenos libros, la música y las bellas artes. Todo esto lo puedo obtener en las bibliotecas públicas, en los museos y en los conciertos radiofónicos o públicos. La sola ventaja que me ha proporcionado la fortuna, es la independencia para mí y para mis seres queridos. Mis padres han conocido durante toda su vida las privaciones y las inquietudes, han vivido en el perpetuo terror de la visita del propietario, de los proveedores, del invierno y de la enfermedad; ahora están ya para toda su vida al abrigo de estas angustias.

Lo que Muni no ha dicho jamás es que él es el Mecenas inagotable y generoso del pequeño teatro del «ghetto» en el cual hiciera su debut. En el café Royal, sitio habitual de reunión de los artistas sin empleo, hay siempre una mesa dispuesta para los necesitados...

Muni tiene una sola ambición: quiere tener «su» cinema y «su» firma productora para poder, a sus expensas, hacer sus películas sin ningún afán mercantil; para su propia satisfacción, por una serie de artistas escogidos por él. Los films así producidos serían explotados comercialmente, pero el interés mercantil se vería siempre sacrificado al valor artístico, y todos los que en ellos trabajasen deberían aportar a los mismos todo su entusiasmo, toda su fe y todo su desinterés...

Esta idea germinó en la mente de Muni a raíz de su reciente viaje a Moscú, en compañía de su esposa. Cosa difícil en Hollywood llevar a la realidad este proyecto. Allí todo el mundo va a hacer dinero, el desinterés es moneda desconocida y de nula circulación, pero quizá es por esto que Muni habita en un rancho a treinta kilómetros de la capital, a la que ha puesto en cuarentena.

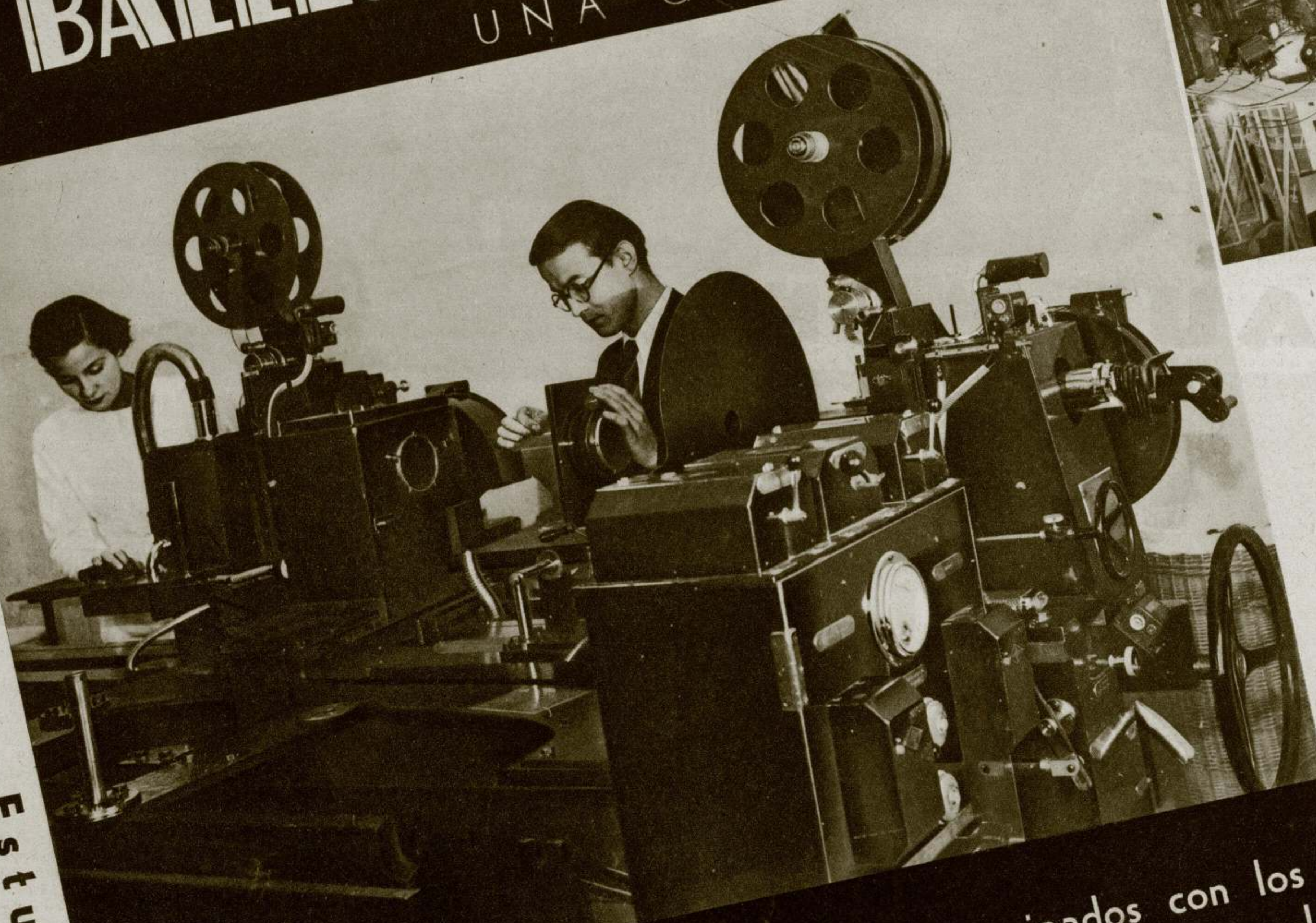


LOS ESTUDIOS BALLESTEROS TONA FILM

UNA GRAN EMPRESA NACIONAL



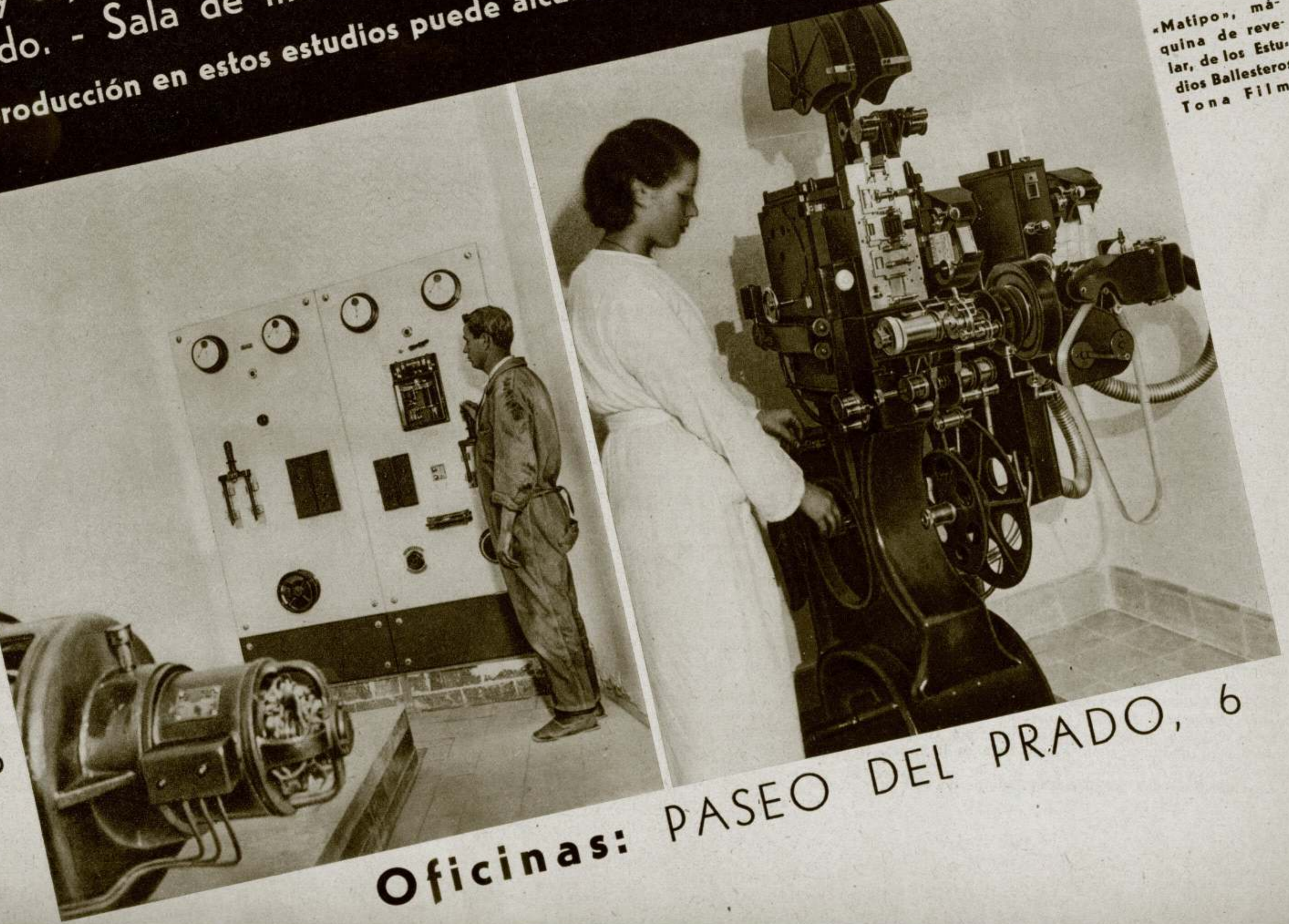
Vista parcial del «plateau» de los Estudios Ballesteros.



La «truca» Debré, concedida en exclusiva para España a los Estudios Ballesteros Tona Film.

Estudios: GARCIA DE PAREDES, 53 MADRID

Los Estudios Ballesteros Tona Film están equipados con los aparatos más modernos de cuantos la ciencia ha puesto al servicio de esta industria. - Toma directa de sonido (equipo fijo y equipo móvil). - Sincronización. - Doblajes. - Mezcla de sonido. - Sala de montaje. - Trucaje. - Laboratorios, etc., etc. La producción en estos estudios puede alcanzar la máxima perfección técnica.



«Matipo», máquina de revelar, de los Estudios Ballesteros Tona Film.

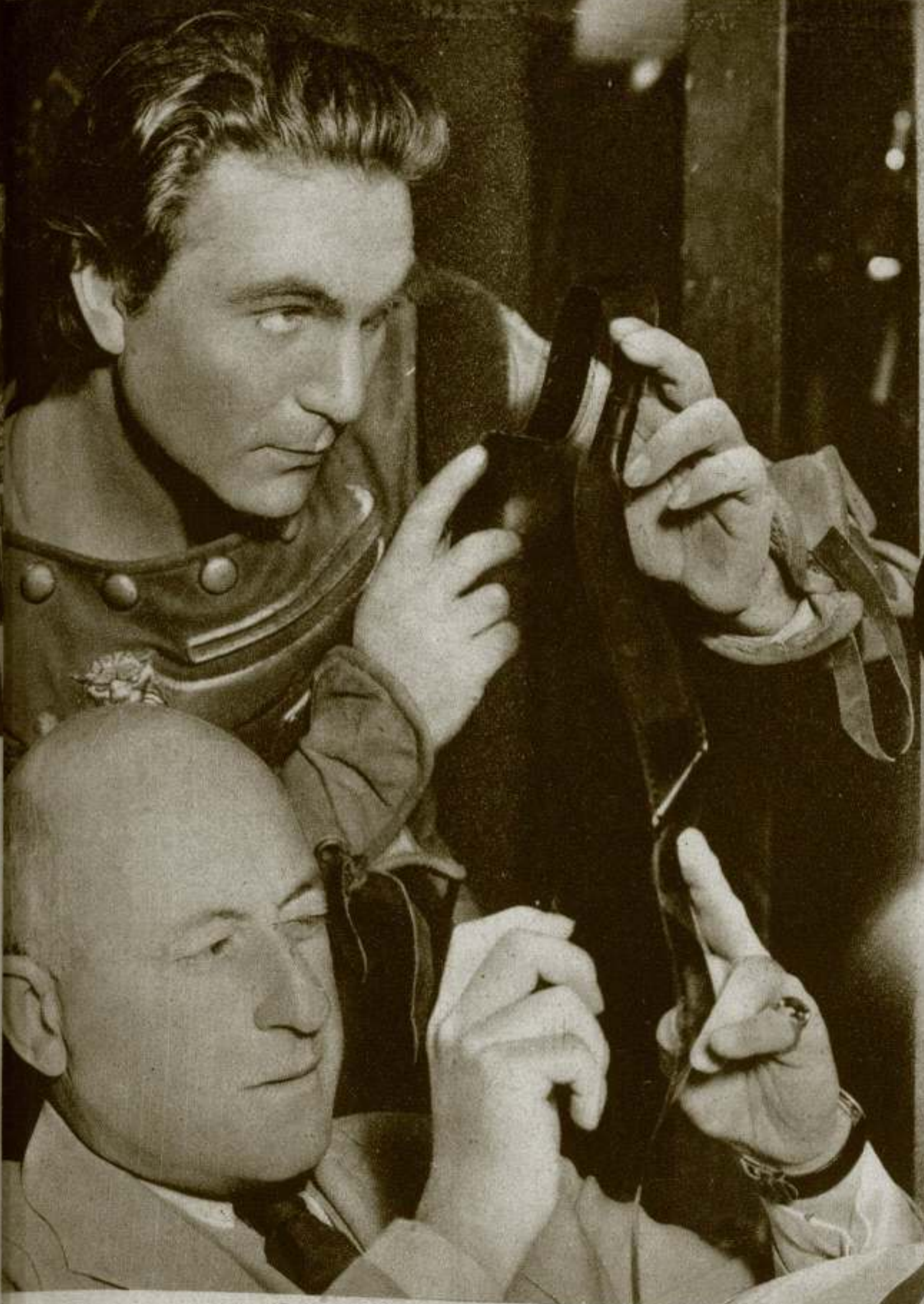
Cuadro de mandos de corriente estabilizada.

Oficinas: PASEO DEL PRADO, 6

curiosidades de artistas

a Henry y Wilcoxon le sucedió.....

no murga lovers



HENRY WILCOXON, llamado familiarmente Harry, el Marco Antonio de «Cleopatra», y el Ricardo, Corazón de León de «Las Cruzadas», las dos películas de De Mille, es un actor que era muy popular en la escena inglesa. Aparte un físico y un rostro muy de acuerdo con ambos papeles, posee una de las mejor timbradas voces, muy apta para expresar todos los matices de la emoción. Gracias a su voz, y sin que interviniera en la decisión ninguna otra cualidad de las muchas que le adornan, ingresó en una compañía teatral de Londres. La misma voz fue lo que primero llamó la atención a los agentes de la Paramount que, en Londres, como en otras capitales de Inglaterra y de Estados Unidos, buscaban al actor que había de encarnar el papel de Marco Antonio en la película que preparaba Cecil B. de Mille.



había de salir peor, prefiero que él mismo nos cuente el chocante caso, para lo cual me bastará con traducir el trozo de dicha carta que a él se refiere. Comienza así:

«...es bastante aburrida. Aunque no hace mucho me encontré ante un hecho que para un cualquiera, sin dotes de observación, hubiese sido un suceso indignante, sino se hubiese creído que el peligro era real, para mí, sin duda por la costumbre que me ha dado el manejo de los pinceles en el estudio de la psicología humana, ha resultado curioso y divertido, como no se podía exigir más.

Me gustaría poder escribir bien para relatarte el hecho con todo el minucioso pormenor que se merece, pero mucho me temo que, aunque recuerdo perfectamente el caso, sucedido hace un mes, me deje algo en el tintero por no saber disponer las cosas como se debe, y falsee un tanto la escena al no saber dar en mi redacción el verdadero valor de los hechos.

A pesar de todo, escucha, digo, lee: Te decía en la otra carta que te escribí desde que estoy en América, que suelo darme vueltas por la ciudad, siempre que tengo tiempo, para conocerla a fondo. En esas correrías hallo motivos para mis cuadros, que luego vuelvo al mismo sitio a pintar. Tengo ya una magnífica colección que se podría titular algo así como «Rincones desconocidos de la ciudad del cine», que cualquier día expondré en el hall del Teatro Chino, o en algún sitio semejante, y que tengo la seguridad de que conseguirá un gran éxito.

Me gusta adentrarme en el alma de las ciudades y para eso no sirven ninguno de los métodos en uso. Desde luego queda rechazado sin apelación el plan turístico, Baedeker en mano; lo mismo digo del procedimiento que usan otros de ir durante mucho tiempo, con los conocedores, a tres o cuatro sitios más o menos típicos, donde creen que se les va a manifestar por inspiración divina, quiero decir por inspiración alcohólica, el alma que quieren cazar. Esta alma se da a cualquiera, pero no tiene escondrijos, sino que se manifiesta igualmente en todas partes, sean típicos o estandarizados. Lo mismo en un rincón reliquia de tiempos antiguos (Hollywood no tiene reliquias viejas, pero sí hay algunas muy interesantes en el resto de Los Angeles) que en el más moderno de los paseos, basta escuchar, sabiendo oír, para sentir el paso de la sangre a través de las arterias de la población, y el tic-tac de su motor cardíaco. Y vemos sucederse ininterrumpidamente los hechos que la caracterizan.

Pero veo que te voy a cansar con estas disquisiciones, impropias de un actor de la más frívolo (muchas veces) de las artes. Vamos al nudo de la cuestión.

Harry o Henry Wilcoxon, nació en Dominica (en las Antillas inglesas) y probó fortuna en varios empleos antes de decidirse a elegir la carrera del arte dramático. Después de muchas de esas probaturas se descubrió a sí mismo cualidades de actor teatral, y, desde aquel momento, decidió su suerte y su fortuna.

Cuando tomó esa decisión se hallaba ya en Londres, adonde se había trasladado con su familia. A esa determinación siguió otra para abrirse camino, que puede parecer harto extraña a simple vista; buscarse camino en una de las principales sastrerías de la capital británica.

Antes de extrañarnos, cojamos el telescopio y examinemos de cerca la cuestión. Se trataba de buscar un empleo gracias al cual pudiera ganar lo suficiente para comer y para ahorrar algo, porque de buenas a primeras no iba a ser posible hallar trabajo en un teatro. Además, en una sastrería tendría buena ocasión para hacerse con un buen guardarropa, cuestión que consideró muy importante para un actor.

Tomó posesión de su empleo y preparó su plan de ataque, para tomar la fortaleza teatral. Nada de precipitaciones; teniendo asegurado el manjar, podía esperar con la suficiente calma a prepararse bien para el triunfo y para no aceptar ninguna proposición que no fuera en suficientemente buenas condiciones.

Ante todo hizo el balance de sus malas y buenas cualidades para desechar aquéllas y aprovechar las mejores de entre éstas. Se fijó pronto en su voz. Es decir, no se fijó en su voz, porque como bien se sabe no nos oímos tal como hablamos; nuestra propia voz es uno de nuestros elementos que más autodesconocemos. Pero si no se fijó en su voz, se fijó en que muchos amigos y parientes se la habían elogiado repetidas veces.

Buscó entonces un medio para que al pedir trabajo luciese la voz todo lo posible. ¿Cómo? He aquí la cuestión... ¡Ya está! Si al hablar no se le ve la cara, el que le escuche prestará atención a la voz: ¡el teléfono!

Así, una vez dispuesto a dar comienzo a su carrera de actor, en vez de presentarse personalmente en las agencias teatrales de Londres, llamó sucesivamente por teléfono a varias de ellas, hasta que en una de ellas se encontró con un agente que, sin necesidad de otra prueba que haberle oído, le ofreció un regular contrato. Aceptó y, después de debutar en Londres con buen éxito, hizo una jira artística por toda la Gran Bretaña, cosechando abundantes laureles en casi todas las ciudades que pisaron. De regreso a la capital se presentó en no menos de veinticinco obras durante varias temporadas seguidas.

Del éxito conseguido en todas ellas, basta decir que las empresas procuraban que sus contratos fuesen lo más ventajosos posible, y dando al mismo tiempo cuantas facilidades solicitaba este actor para sus asuntos particulares.

A Henry Wilcoxon, apenas si le conocían sus íntimos. Cuando hacían «Cleopatra» en los estudios Paramount, ninguno quiso darle importancia. Fue preciso el estreno de este film para que Henry pasase del anónimo al estrellato en brusca transición no presentada. Hoy está considerado como uno de los primeros actores de Los Angeles. Vedle en la parte superior estudiando su papel en «Las Cruzadas», con Cecil B. de Mille; y en dos momentos de su vida íntima.



De las cualidades y aficiones que es costumbre dar cuando se habla de algún artista del cine, me limitaré a decir unas palabras sobre el entusiasmo con que cultiva el dibujo y la pintura, en los cuales ha llegado a sobresalir, como lo acredita sobradamente el hecho de que desde un año antes de ir a Hollywood hiciera varias exposiciones de sus cuadros en Londres, consiguiendo bastantes palabras elogiosas de la crítica, aunque no tantas como en su actuación cinematográfica.

De episodios y anécdotas de su vida he leído y oído bastantes, aunque, en general, ninguno de ellos supere demasiado a lo normal, pues es Wilcoxon un sér tranquilo que no se dedica a meterse en peligros.

Prefiero relatar un suceso que le acaeció hace unos meses, y que conozco por una carta de él mismo, que me ha sido proporcionada por un amigo, teniendo así la garantía de la veracidad del hecho, sin tener que acudir a fuentes legendarias y siempre dudosas. Como si yo me metiese a corregirlo

Buscaba yo el alma de la ciudad y me hallé con un poco de miseria que, si bien dió origen a un episodio regocijante, no dejó de hacerme sentir un poco de compasión hacia los seres que en Hollywood, en la luminosa ciudad del celuloide, andan cerca de morir de hambre y han de recurrir a los más extraños y absurdos métodos para tratar de conquistar el pan nuestro de cada día.

Paseaba, hace cosa de un mes, como ya te dije líneas antes, por uno de los barrios extremos, junto al ferrocarril de Santa Mónica, saliéndome insensiblemente de la población. Dejé atrás las últimas casas, muy diferentes de las que forman el «boulevard» Hollywood, la más preciada alhaja de esta población californiana, y me encontré en pleno campo, aunque fuera todavía un campo lleno de los residuos urbanos, en el cual se veían algunas barracas, probable habitación de algunos desgraciados seres. Se me olvidó decirte antes que, en estos paseos míos, procuré guardar siempre el más completo de los incógnitos, para poder observar a mi gusto sin que mi personalidad (ya sabrás que tengo aquí, como ahí, una personalidad bien definida) me sirviera de estorbo.

Decía, pues, que estaba paseando por las afueras y contemplaba el hermoso atardecer, sintiéndome tentado de pintar una puesta de sol como aquella, a pesar de lo manoseado que está ya el tema por los pintores y pintorcillos del

EL EMBRUVAMIENTO DE EDWINA BOOTH



ras de fabulosos contratos, las citas urgentes, nada de eso llegó hasta ella.

La que un año antes se embarcara llena de entusiasmos y esperanzas en un vapor italiano, el «Vulcania», volvía a su patria, enferma, desfallecida, devorada por una fiebre misteriosa.

Durante la travesía, el médico de a bordo no se atrevió a abandonar la cabecera de su lecho, temiendo un fatal desenlace.

Una vez en Hollywood, rodeada de doctores y nurses, sometida a los más variados procedimientos de la medicina moderna, todavía tuvo fuerzas para rodar las últimas escenas del film y para posar para esas fotos publicitarias que nos la muestran en toda su dulce languidez de enferma.

Quiso comenzar otro film, pero durante una toma de vistas en el «set», sofocada por el calor de los «soles», sufrió un desvanecimiento...

Y ya no retornó jamás al estudio

La carrera de Edwina Booth había terminado...

Su vida también.

La que soñó glorias, éxitos, fortuna y luz, debió vivir en el silencio, en la penumbra, tendida en una cama, en larga, en interminable agonía...

Los más famosos doctores lucharon encarnizadamente para combatir el extraño mal que se la llevaba. Todos debieron renunciar a la lucha; todos fueron vencidos. Unos atribuyeron su dolencia a la picadura de la mosca tsé-tsé, que

(Continúa en Informaciones)

BLANCA, rubia, plasmada en nieve y oro, se la veía sonreír en la cubierta de la mayor parte de los magazines ilustrados de 1931. Quizá sea ya demasiado tarde para hablar de ella ahora...

Pero, no; no debemos lanzar el manto del olvido sobre esta bella mujer que vimos correr por la jungla, cubierta por una piel de leopardo, con la larga cabellera rubia flotando al viento, cual una Eva después del pecado. La diosa blanca de «Trader Horn»! ¿Os acordáis de ella? Edwina era en el film una especie de sedante, con sus brusquedades de reina salvaje y sus encantos de mujer...

Tan blanca entre el infinito de negros; tan *estrella* entre los indígenas nativos, que por el mismo precio servían de maquinistas, acarreadores y figurantes. «Trader Horn» obtuvo enorme éxito. Este film abrió nuevos horizontes a la estragada mente de los productores. La serie de historias de la jungla, los Tarzán, los hombres leones, etc., empezó. A pesar de ello, el film de Van Dike, con todos sus trucos, ha sido el más sincero y valiente de todos ellos. Para realizarle, una pequeña «troupe» de blancos vivió durante nueve meses en plena selva africana, en una de las regiones más inhospitalarias del Congo belga. Partieron un día del mes de febrero de 1930; sin ningún bombo publicitario, sin que casi nadie se enterase de ello. No llevaban ninguna estrella femenina. ¿Cuál de ellas hubiese aceptado tal viaje? Tan sólo componían la expedición Van Dike, viejo habituado a los trópicos; sus colaboradores, también escogidos; un rudo cow-boy, Harry Carey; un atlético muchacho, deportista y alegre, elevado al rango de primer actor, Duncan Renaldo. Y, en fin, una jovencita americana, de veinte años, bella, fresca, ambiciosa, atrevida, segura de sí misma... quizá demasiado segura y dichosa: Edwina Booth.

Edwina era dichosa, muy dichosa. Por fin había conseguido «su» oportunidad; la oportunidad que cada americano espera y que tan sólo se presenta una vez. La muchacha había sido una de esas innumerables mujercitas que asedian noche y día las puertas de los estudios, que distribuyen sonrisas y fotografías en las oficinas

de repartos, para, al fin, después de haber esperado semanas y hasta meses, ver recompensada su espera con un modesto empleo de extra.

Pero un día, oh, milagro!, Van Dike, el gran Van Dike se fijó en ella a causa de su blancura, de su palidez, de su aire frágil y luminoso. Enamorado de los contrastes, de los juegos de luces y reflejos, veía ya «in mente» el efecto extraño, el exotismo que obtendría colocando la estallante belleza blanca de la joven entre los guerreros negros.

Si; Edwina sería la diosa blanca de «Trader Horn».

Al ofrecerle la oportunidad, se la previno: será una ruda aventura... Hay mil obstáculos que vencer y mil fatigas y mil peligros...

Pero ella no dudó un instante. Ser la sola «vedette» femenina de un film de la envergadura de «Trader Horn», de un film para el que se habían presupuestado más de diez millones. Aquello era un salto a la celebridad para ella. ¡Nueve meses en la jungla! Eso pasa pronto. Después, la gloria; el estrellato... Y aceptó.

Cuando en marzo del año siguiente «Trader Horn» fue presentado en sesión de Gran Gala ante el todo Hollywood, fué un triunfo. Tal como ella lo había previsto, el nombre de Edwina Booth estaba en todos los labios. Y todos los productores la requerían con tentadores contratos.

Pero las cartas de admiradores, las críticas elogiosas, las llamadas telefónicas, portado-



George Arliss

por Toche

GEORGE ARLISS nació el 10 de abril de 1868. Tiene, por lo tanto, actualmente sesenta y siete años. Como quien dice un jovencito, para representar papeles a lo Baby Leroy. El lugar de su nacimiento fue Bloomsbury, en el distrito de Londres. Su padre era impresor y publicista, y George trabajó durante algún tiempo, sin ningún entusiasmo, en la oficina de la imprenta paterna.

Era muy aficionado al teatro y, niño aún, intervino como actor en funciones organizadas por sus amigos. Mientras trabajaba en la oficina por el día, aprovechaba las noches para ensayar y representar. Profesionalmente debutó a los diez y ocho años en las tablas, como meritorio suplente de una compañía de escasos vuelos: la compañía del «Elephant and Castle Theatre», de Londres.

Algún tiempo después probaba suerte en la comedia musical, pero no sabía cantar, y ello fue causa de que tuviera que desistir de tal empeño inútil. Volvió entonces a las comedias y dramas, trabajando con compañías de segundo orden en varios teatros del West End. Por fin llegó el día en que pudo entrar en una buena compañía, como deseaba hacía mucho tiempo; fue dicha compañía la de Mrs. Patrick Campbell. En esta compañía conoció a Florence Montgomery, aceptable actriz y mujer atractiva e inteligente, a quien admiraba, según propia confesión, porque tenía «bonitos brazos». Una vez que habían salido juntos, fueron sorprendidos por una tormenta, y entre agua, relámpagos y truenos, aprovechó él la ocasión para declararse, casándose poco tiempo después.

Arliss concede a su esposa gran parte del mérito y éxitos alcanzados en su carrera teatral y cinematográfica.

En su libro «Up the Year from Bloomsbury», confiesa George Arliss que su esposa fue realmente quien tomó todas las decisiones de más importancia en su carrera como estrella.

Fue ella quien le indujo a trasladarse a Norteamérica con la compañía de Mrs. Pat Campbell, decisión que dio por resultado la ascensión de su marido a una de las más envidiables situaciones en el mundo teatral y en el cinematográfico. Se proponía permanecer cuatro meses en los Estados Unidos, pero, en lugar de esto, se quedó allí, y lleva ya veintidós años de residencia en la gran república estadounidense, haciendo sólo algún viaje a la tierra natal de vez en cuando, cuando sus ocupaciones de actor



El George Arliss de «La Casa de Rothschild» y el George Arliss de «Richelieu», su última gran producción.

se lo permiten y ello sea factible, sin restar tiempo a su trabajo.

Cuando llegó el momento del regreso a Europa de la compañía de Mrs. Campbell, Florence dijo a su marido: «No te vayas. Quédate en América, donde debes llegar muy pronto a ser estrella.»

Y se quedaron en la Unión, alcanzando el estrellato hace veintisiete años, en agosto de 1908, interpretando «El diablo», de Franz Molnar.

La señora Arliss apareció con su esposo en varias de sus obras escénicas, y aparece también en la mayoría de sus films. No obstante, estipula en sus contratos que sólo debe interpretar en las películas el papel que tiene en la vida real: el de una feliz casada. Así, en la primera película que filmaron para la 20th Century,

Florence Arliss no es tan sólo la mujer adorada de su esposo, sino también la consejera de éste.

George Arliss es un hombre tranquilo y bondadoso, un suave «gentleman» inglés, pero hay una cosa que no tolera a los periodistas, y es toda pregunta referente a su vida doméstica. Tales preguntas son realmente superfluas. Llevan más de treinta años de casados y están enamorados como aquel lejano día lluvioso en que él uno se declaró a la otra.

Sus éxitos en América fueron aún mayores que en Londres. Actuó en la «Second Mrs. Tanqueray», de Pinero, y en «The Notorious Mrs. Ebbamith». Contratado por Velasco para interpretar «El predilecto de los dioses» con Blanche Bates, fue después el principal miembro de la compañía de la señora Piaké durante varias temporadas. Adquirió por vez primera la categoría de estrella en «El Diabolo», como ya queda dicho. Su primer gran éxito fue «Disraeli», seguido por «Paganini», «Alexandre Hamilton» y «Old English». Pero su mayor éxito fue «The Green Goddess», de William Archer, representada durante dos años seguidos en Nueva York y cerca de otro tanto tiempo en el St. James Theatre de Londres.

Apareció por primera vez en la pantalla en el film de la Warner, «Disraeli», adaptación cinematográfica del drama de Parker, que había sido uno de sus éxitos teatrales. Continuó luego rodando películas siendo muchas las que ha filmado de entonces acá: «The Green Goddess» (La diosa verde); «Old English», «The man Who played God» (La oculta Providencia); «A successful calamity» (Calamidad con suerte); «Adopted father», «The King's Vacation», «Se necesita un rival», «Voltaire»...

Llegó luego el contrato con la «20th Century», para la que ha filmado, hasta la fecha, tres películas: «La casa de Rothschild», «El último caballero» y «Wellington, duque de hierro».

Hablando de su debut en la radio, cuando junto con otras celebridades del cinema tomó parte en las festividades con que la 20th Century celebró su primer aniversario, George Arliss manifestó haberle sido sumamente grata su primera aparición en la radio, más opinaba que la pantalla ofrece mucho más campo de acción y mayor flexibilidad para expresar su arte.

Arliss reveló que, cuando regresase a Hollywood (estas declaraciones fueron hechas en Nueva York de paso para Inglaterra), filmaría una película cuyo tema se desenvuelve alrededor de otro famoso personaje histórico, el cardenal Richelieu, obra que ya está en curso de filmación, como ya sabrán todos.

—No puedo negar que es para mí una gran satisfacción interpretar semejante clase de papeles — contestó a la pregunta de un periodista de Sudamérica —. Se siente mucho mayor entusiasmo cuando se encarna un carácter verídico. Un hombre real pasa toda su vida creando su carácter. Y cuando tal hombre es uno de los que han hecho historia, el actor encuentra inmenso material de estudio en la observación de los rasgos y peculiaridades que formaron su personalidad. Caracteres ficticios, por otro lado, tienen sólo una dimensión. Únicamente poseen la profundidad que el autor sacó de su propia imaginación en el corto plazo de unas semanas, o unos meses como máximo.

Hablando de «La casa de Rothschild», convino que hacía mucho tiempo que tenía pensado filmar una obra desarrollada alrededor del carácter monumental del célebre banquero Nathan Rothschild.

—Mas sería difícil determinar si tal idea fue realmente mía — confesó —. No puedo decir exactamente cómo vino a mi mente. Hacía mucho tiempo que pensaba en ello, mas nunca llegué a considerarlo seriamente hasta que recibí el bosquejo del argumento en que está basada la película. Posiblemente necesitaba un aliciente, y el señor Westley, el autor, me lo suministró.

Arliss hizo justicia a Nathan Rothschild, sin agrandar en nada, según dice el propio actor, la gigantesca figura del fundador de la gran casa bancaria europea.

—El nombre de Rothschild — recaló — es conocido de todo el mundo. Empero, no creo que sea generalmente reconocida la grandiosidad de su poder. Tan enorme era, que a veces a mí mismo se me hizo difícil comprenderla. ¿Ustedes creen que lo puse de relieve en la película? ¿Sí? Pues me alegro. Puse en ello cuanto estaba en mi poder.

Uno de los papeles que también ha filmado con mucho gusto, ha sido el de Wellington, el duque de hierro («The Iron Duke»), en la película que para la 20th Century ha filmado Victor Saville.

Ya le tenía afición al personaje, desde que en «La casa de Rothschild» apareció incidentalmente. Ahí es nada, encarnar el personaje que derrotó a ese genio militar que fue Napoleón, al que tuvo en jaque a todos los ejércitos europeos coaligados contra él, durante muchos años; al que pasó sus victoriosas banderas, desde Andalucía hasta Moscú.

Y piensa Arliss seguir, hasta su muerte, interpretando papeles históricos, por las razones

(Continúa en Informaciones)





RONALD COLMAN

EL "GENTLEMAN" DEL CINEMA

POR SYLVIA MISTRAL

Se olvida a los grandes actores del celuloide americano. A los prestigiosos, graves e intelectuales. Y en su lugar, contagiados por la frivolidad de las crónicas publicitarias de Hollywood, se llenan cuartillas y más cuartillas sobre el cubano César Romero o se habla de la gracia rubia—de cocktail—de Bing Crosby. Estamos en el siglo de las aparatósidades, de los ruidos musicales, de los primeros planos, de las cabelleras rubio platino. Los aficionados al cine claman actualidad. Y nosotros, en justa respuesta, les hablamos con propios comentarios frívolos y hasta paganos sobre las curvadas líneas de Mae West, los divorcios de Lupe Vélez o los escándalos amorosos de Jean Harlow.

Todo esto nos lo ha hecho recordar una carta de mujer, firmada por «Ella», una de nuestras más asiduas lectoras. «Ella» se queja de que en las páginas de las revistas cinematográficas solamente se presenten artistas atildados, ex danzarines o cantores de radio. Caras bonitas y bocas sonrientes. Y mientras los actores elegantes, educados y caballescicos como Clive Brook, Conrad Nagel, Herbert Marshall y Ronald Colman, permanecen sumidos en el brumoso país de la indiferencia.

«Ella» tiene muchísima razón. Es acaso doloroso reconocerlo así, pero ninguno de estos artistas intelectuales, prototipos de las buenas costumbres, tienen la publicidad de un Nelson Eddy. No se habla ya de Clive Brook, el perfecto hidalgo; ni de Conrad Nagel, el distinguido, que posee aún, pese a tal olvido, la admira-



Ronald Colman y Loretta Young, en una de las escenas más emotivas de "Clive of India".

ción de la fémica culta, porque su arte no ha dependido de las sonrisas o las «poses» estudiadas de tanto nuevo galán modernista. Ahora asaltan el gris lienzo los amantes irrespetuosos que dan bofetadas a las mujeres y las explotan.

Mas así y todo, subsisten todavía mujeres que como «Ella» prefieren a los actores pertenecientes a la vieja escuela de caballerosidad e hidalguía. Por eso hoy nuestra crónica estará basada en Ronald Colman, al que nuestra culta y entusiasta lectora denomina acertadamente «el gentleman del cinema».

Colman es el actor perfecto, cuya pureza de arte no ha estado, afortunadamente, en manos de esos éxitos fantásticos de un día. Actúa con naturalidad, es el héroe, el amante perfecto, el hombre «valiente en la pelea y gallardo en el amor». En Londres, su país natal, Ronald Colman fué un prestigioso actor teatral junto con su esposa, también perteneciente a las tablas. Fué contratado para interpretar en el cine un film que ha dejado en nosotros un inolvidable recuerdo: «La hermana blanca». Tenía por compañera a Lilian Gish, la estrella más humana de todos los tiempos. Serena, dulce, romántica. Ella fué nuevamente escogida por Ronald Colman para protagonizar «Rómulo», un poema traspasado al lienzo. Después del éxito artístico y comercial de estas dos creaciones del cine silente, nuestro héroe fué ventajosamente contratado por la productora Metro. Para esta compañía realizó «Calumniado», «La

Ronald Colman en "Raffles"



Ronald Colman, a quien la 20th Century-Fox ha encomendado el primer papel de "The Man Who broke the bank at Monte Carlo", recientemente terminado por Darryl F. Zanuck.

Ronald Colman, héroe de cien films, vió palidecer la estrella de su fama en pleno triunfo. Nadie supo a que achacar la "condena" que pesaba sobre su nombre, al que el olvido había comenzado a cubrir con su oscura tela... ¡Malquerencias, renuncia, venganzas alias?... De todo se habló; sin embargo tuvo fuerza su arte para romper las brumas, y vuelve otra vez su nombre a sonar en los primeros planos publicitarios yanquis. La sobriedad de su arte se lo merecía. Ronald en "Clive of India", ha conseguido ver reverdecidos sus laureles.

hora suprema» y «Mi hermana de París». Y luego, con la húngara bellísima, exquisita, Vilma Banky, la «star» aristocrática, hace «Venganza gitana», el film que cautivó a los públicos. ¿Quién no recuerda a Colman interpretando al gitano impulsivo y vengativo, y a Vilma a través de su inocente papel de prometida del rey feudal? Luego de esta película se convirtió en el ídolo popular, el galán preterido de las damas y admirado por los hombres. Ya reconocido como un valor artístico, hace el papel principal de «Lady Windermere», de Wilde, y poco después «Beau Geste», el romance del honor, el sacrificio y la bondad de corazón. Lo mismo zingaro que legionario, Ronald se muestra aristocrático, con verdadera sangre azul en su arte. Hace luego, reunido nuevamente con la rubia Vilma, «Bárbara Worth», «La noche del amor» y «La llama mágica». Y entonces protagoniza «El rescate», el film maravillosamente técnico que puso de relieve las extraordinarias dotes artísticas del héroe de la pantalla.

Con la llegada del vithapon, Ronald Colman acrecentó aún más —si esto podía ser—su fama reconocida. Comenzó con una cinta policíaca: «Drumond, detective». Más tarde hace «Condenado», un drama del penal solitario de la Isla del Diablo, y luego «Raffles», el ladrón de levita. Colman demostró que aún siendo un ladrón se puede ser caballero. Kay Francis fué la heroína de aquel film perfecto.

Le sigue «El doctor Arrowsmith», la obra llena de emoción que conmovió a los fanáticos del cine. Más tarde realiza «La máscara del otro», con Elissa Landi como «partenaire»; «Molino rojo», con la Bennet, y «Princesa por un mes», con Sylvia Sydney. Hace poco hemos visto «Un aventurero audaz», cinta que continúa las peripecias de Drumond, el aventurero. Y en la actualidad se ha estrenado en nuestros coliseos «Clive de la India», el drama comovedor desgranado en el legendario territorio hindú.

Ronald Colman, en catorce años de actuación cinematográfica sigue siendo el actor excepcional que posee múltiples facetas artísticas. En su vida personal es el mismo hombre caballeresco de sus films, el que forma el eterno ideal masculino de la mujer. El que hace sentir el respeto y la admiración a través de sus gestos de hidalgo. No lo unen lazos matrimoniales, ni jamás ha sido protagonista de esos escándalos amorosos tan dados en la ciudad del cine. «Ella» tiene razón. Ronald Colman es el perfecto «gentleman» del cinema.

Las personas que creen que las muchachas de hoy, aficionadas a imitar en sus gestos a las «estrellas» famosas, a decorar sus dormitorios con las fotografías de sus galanes preferidos, son vanas y frívolas, amantes del tipo dominador y agresivo que hace el amor de una forma autoritaria, están equivocados. Podrá, acaso, existir en demasía la fanática cinematográfica que admira la postura dominadora, el gesto recio, la expresión agresiva, de cualquier amante del cinema, que exagera la llamada «naturalidad» americana, mas también hay entre la legión de fémicas concurrentes a las salas cinematográficas quien prefiere el hombre normal, glorificador de la mujer, que a veces—como en la vida—suele ser injusto con ella, pero que al fin eleva dentro de su corazón.

Las jóvenes quinceañeras gustan más de cualquier nuevo galán que tenga la voz melodiosa, (Continúa en "Informaciones")



UN DIA EN EL ESTUDIO CON KATE de NAGY

por Eric Ginter



El portero de un gran estudio cercano a Berlín, abre las puertas de par en par, a fin de dejar paso a un inacabable automóvil. Después del paso del vehículo pone ceremoniosamente su reloj en hora. Kate de Nagy acaba de llegar. Son por lo tanto, sin lugar a dudas, las ocho en punto.

En su camerino, perpetuamente florido gracias a la constancia de anónimos admiradores, Kate se ha entregado a los cuidados del peluquero y de su doncella, que se encarga de vestirla. Parece un poco malhumorada, porque tan solo ha podido dormir ocho horas y media, lo cual, teniendo en cuenta que su sueño habitual es de nueve horas diarias, la tiene un poquito soliviantada...

Silenciosamente vigila su maquillaje, rectifica la línea de una ceja, arregla un rizo rebelde, depila algunos cabellos cortos que forman antiestético penacho en la cima de su frente, hace desaparecer un pequeño punto rojo que ha descubierto con la ayuda de un espejo de aumento..., y a las 8'27, exactamente, le sirven su habitual café con leche, acompañado de un panecillo con mantequilla; diez minutos más tarde absorbe un pequeño yogohurt, y seguidamente dedica un cuarto de hora a repasar los papeles de las escenas que debe interpretar durante el día. Cuando al dar las nueve el regisseur llama a la puerta de su camerino para saber si está ya dispuesta, ella se halla ya en el «plateau».

Esta muchacha, húngara de nacimiento, que a los diez y seis años tan sólo sabía expresarse en su lengua natal, rueda hoy en día versiones en francés, inglés y alemán, con corrección exquisita.

En el estudio, en gracia a su puntualidad, se le perdonan pequeñas excentricidades que, dada la disciplina germánica, no serían toleradas a nadie; por ejemplo, el fumar en el «set». Hoy mismo he asistido a uno de esos casos... Al terminar una escena Kate enciende un cigarrillo; la habitación está llena de letreros recordando la prohibición de fumar, bajo las más severas penas. Cuatro bomberos se hallan en la pieza para velar por la estricta observancia de esta disposición. Desde que Kate ha dejado oír el chasquido del fósforo, los cuatro han marchado a la parte más distante del «plateau», pues saben que toda tentativa para impedir que ella fume sería vana. Una sonrisa a este, una mirada suplicante al otro, una frase implorante al tercero, etc., y los ha desarmado ya para mucho tiempo.

Apenas ha terminado su cigarrillo, cuando se oye la voz del «regisseur» que la llama de nuevo para rodar.

Allí en el «plateau» la vemos escuchar modosita las explicaciones del director sin replicar; después las cámaras ruedan incansablemente, interminablemente; ella actúa también incansablemente. Cinco repeticiones en un idioma, cinco tomas de vistas; otras tantas para la otra versión, todo lo cual hace veinte veces seguidas el mismo plano. Trabajo abrumador que pocos artistas resistirían...

* * * *

Al terminar la comida, que casi siempre efectúa en su casa, vuelve al estudio, para lo cual tiene que sortear una pléyade de admiradores que solicitan de ella autógrafos, fotografías, invitaciones,...



En el decorado enciende su cigarrillo número diez y ocho, y se la puede ver en cualquier rincón aspirando el humo con verdadero deleite, abstraída, muy lejos de todos y de todo, hasta que de nuevo la voz del «regisseur» la devuelve inexorablemente a la realidad: «Fraulein on Nagy, vamos a rodar...».

* * * *

Algunas veces, muy raramente, cuando tiene un cuarto de hora libre, y tan sólo con determinadas personas, deja su aire abstraído para hablar de algo que la apasiona; los deportes de invierno por ejemplo. Ferviente admiradora del ski, puede conversar horas enteras hablando de las pendientes de Sestrières, de Saint Moritz, de las ventajas del sistema Christiania, de los méritos de tal o cual profesor. Sus bellísimos ojos se hacen más bellos todavía

y de ellos desaparece el velo de ensueño y tristezas, cuando habla de la blancura de la nieve, de esa blancura tan rara en este gris universo. Otra distracción la electriza: la boxe. Cuántas veces ha rehusado invitaciones que hubieran podido representar algo en su carrera artística, para asistir a cualquier pequeña sala de barrio, donde los combates son para ella símbolo viviente de la lucha por la vida, con sus golpes, sus lasitudes, sus sobresaltos.

* * * *

Las siete de la tarde. Quinceava toma de vistas de la jornada. Cigarrillo número veinte, y por fin termina el trabajo. Kate rehusa ir a ver pasar las escenas rodadas la víspera. Su espíritu, ávido de perfección, teme demasiado ser decepcionado. Prefiere ir directamente a su casa, para sumergirse en un baño tibio, cenar ligeramente y entregarse al sueño. ¿Quién sabe qué encadenamiento de imágenes fantásticas poblará el reposo de esta cabecita tan loca, y a la vez tan calculadora?

Kate de Nagy es la actriz de moda en la Alemania de Hitler. He aquí a la graciosa morena en varias de sus interpretaciones.





REPORTAJES SENSACIONALES

Cómo se hace un documental de fieras

SE muy bien que al contar lo que vi en los maravillosos estudios cinematográficos «Korila Film», de la felicísima Hollywood, mientras filmaban el gran documental «Contigo a Java y al Congo», provocará la ira de los productores que durante mucho tiempo llenaron las pantallas de todo el mundo, con documentales filmados en las selvas africanas o en las lejanas y exuberantes islas de la exótica Australia. Y clamarán contra mí, porque después de haber leído este reportaje auténtico de la filmación de un documental, nadie temblará de espanto ante el gigantesco primer plano de una cabeza de melenudo león, o la terrible boca de una pantera con sus hileras de blanquísimos dientes y afilados colmillos.

Todos los espectadores sin excepción, habrán estado más cerca de las fieras que los heroicos «cameramen» que toman escenas de la «selva virgen». Ahora os contaré lo que vi en «Korila Film» y veréis cómo no es tan bravo el león como lo retratan los «cameramen» de Hollywood.

Bien sabéis todos (lo han dicho miles de veces los periódicos cinematográficos) que los cineastas son gente madrugadora; así es que el día que comenzó la filmación del film de marras, tuve que dejar el lecho casi a la media noche y emprender el camino de los estudios sin desayunar, sin ponerme la corbata y hasta sin lavarme.

Desde mucho antes de llegar se oían los rugidos de los leones mezclados con los mugidos de los toros, el cacarear de las gallinas y el enorme griterío de un ejército de monos, coreados por los mayidos de un batallón de gatos. Por el camino nos encontramos varios grupos de negros que marchaban hacia los estudios para «dar ambiente» al film. Cuando entramos, comenzaban los preparativos para el rodaje de las primeras escenas.

Un verdadero ejército de carpinteros, pintores y peones, terminaban el montaje de un gran trozo de bosque que ocupaba el enorme «set». A pesar de que por todas partes suenan timbres roncós y aparecen letreros luminosos aconsejando el silencio, nadie calla y da la sensación que antes de salir de allí, se le habrán reventado a uno los oídos.

El director del film sale a nuestro encuentro y después de saludarnos cortesmente nos hace pasar a la sección de maquillaje para que conozcamos a cuantos figuran en los principales papeles de la obra. Primero conocemos a un joven afinado y enleque al que un maquillador le coloca unos «biceps» postizos en las piernas y en los brazos mientras que otro le da una capa de color moreno. Vemos también a la principal figura femenina que está cantando «María de la O.» mientras una masajista la fricciona suavemente. En tanto los obreros arreglan el decorado, los periodistas pasamos al jardín zoológico de los estudios, y visitamos algunos camerinos especiales para el maquillaje de los fieros animales que intervienen en las escenas de emoción de todo documental auténtico. Allí están sentados el viejo y melnudo león Manolo, y la pantera Cirila, que pronto aparecerán en primer plano en lucha feroz por la posesión de un cuarto trasero de cebra. La dentadura de Manolo está sobre una silla junto con las afiladísimas uñas de Cirila, que se halla leyendo atentamente las últimas noticias del conflicto italo-abisinio. Esos ferozes jabales que vemos atacar a los viajeros en Africa, son unos inofensivos cerdos jóvenes, a los que se les coloca un par de colmillos de pasta y unas cuantas docenas de cerdas sobre el lomo. Los tigres son unos gatos vulgarísimos, pero que al ser ampliados en la pantalla adquieren una feroz apariencia. Los caimanes no son otra cosa que unos infelices lagartos y que la lente multiplica su tamaño. Un agudo y prolongado repiqueteo pone en conmoción a todo el estudio. Va a comenzar el rodaje de las primeras escenas. Así es que abandonamos precipitadamente el camerino de las fieras y vamos a ver lo que se filma en el «plateau».

Los proyectores vuelcan sus enormes chorros de luz sobre el escenario. En el centro, el director le explica al león cómo debe de entrar en escena. Las cámaras comienzan a rodar. La platinada «star», al atravesar el claro del bosque, ha pisado una lata de conservas (en el Congo no hay más que latas vacías) y ha caído; este momento lo aprovecha el león para aparecer en escena y echarse sobre la bella rubia con ánimo de devorarla; pero, ¡ay! la magnífica dentadura del terrible león, ha rodado por el suelo en el preciso momento en que la cámara tomaba un primer plano de la enorme boca; después causaría asombro a los espectadores del mundo entero. Como es natural, al director no le ha hecho mucha gracia el accidente, y le ha impuesto una multa al cuidador del animalito. Y como el león ha quedado

averiado, sale la pantera Cirila a hacer una exhibición con una yegua enana que, a fuerza de rayas negras, ha quedado convertida en una cebra de segunda mano. Vuelven a funcionar las cámaras. La cebra postiza hace unas cabriolas muy graciosas y emprende la huida hacia el fondo del «plateau» con dirección al jardín; pero lo hace tan torpemente que, en vez de torcer a la derecha, como el director le había indicado, lo hizo por el centro, abriendo un enorme agujero en el horizonte del fondo y llevándose tras sí la mitad del frondoso bosque. El director está que trina. El león bosteza y termina durmiéndose. La actriz platinada saca del bolso un huevo de madera y se pone a coger los puntos de las medias. El galán está furioso porque uno de los «biceps» está mal pegado y le hace cosquillas. La pantera Cirila lee el T. B. O., y los negros han formado un corro y están jugando a los dados.

Suenan nuevamente los timbres y cada uno ocupa su puesto. El director alecciona brevemente a la «estrella» rubia y al atlético galán, y al mismo tiempo que los proyectores dejan caer su lluvia de luz, las cámaras comienzan a rodar. Hay unos instantes de emoción. Sobre las cabezas de los protagonistas se bambolea amenazadora una boa gigantesca y frente a ellos, aparece más serio que de costumbre el león Manolo, porque le han pegado la dentadura con goma laca. El galán coge el «rifle» con ánimo de matar al «rey de la selva», pero el «bíceps» del brazo le hace tantas cosquillas que no puede menos que soltar una carcajada, acabando por bailar la «carioca» en pleno escenario. Los monos acuden al ruido que producen los negros, jaleando al galán y el viejo canguro Raphael, aparece cantando «guajiras». El león enciende un puro y se sienta en la butaca del director, mientras que los periodistas salimos a la calle convencidos de que cualquiera de nuestras suegras nos recordaría las selvas africanas con más propiedad que los estudios «Korila Film».

CARRASCO DE LA RUBIA

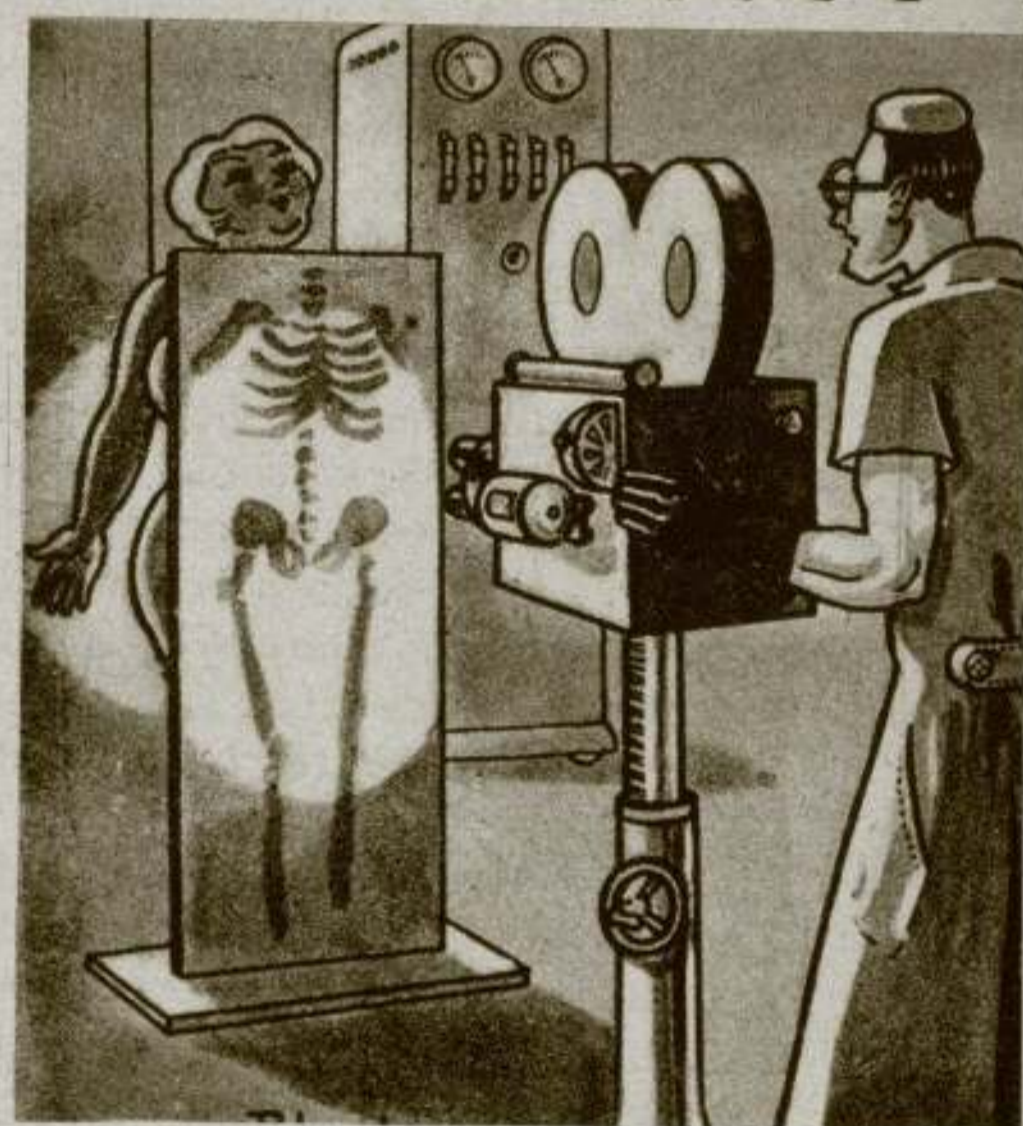


ACTOR DE CINE
—Lo lamento mucho, pero tan sólo puedo ofrecerle un contrato para un film de corto metraje.
(Dibujo de Henry)

El humorismo y el cine



REPORTAJE FÍLMICO
—Nada; ni la más mínima cosa pintoresca que rodar.
(Dibujo de Henry)



ESPERANZA SATISFECHA
—¡Oh, que dichosa soy, doctor! ¡Yo que siempre había soñado con verme en la pantalla!
(Dibujo de Blondeau)



LA ESTRELLA DE TEATRO EN EL CINE
—...y al terminar el film, quiero salir a saludar al público.
(Dibujo de Blondeau)

FILM POLAR
—¿Vienes al bar? Vamos a tomar un helado.
(Dibujo de Henry)

De «POUR VOUS»



BELA LUGOSI

Bela Lugosi, algunos de cuyos momentos cinematográficos damos como ilustración a esta página, ha sido elegido por los ingleses para interpretar el personaje central de «El misterio del María Celeste».—El conde de «Drácula»; el médico de «El Cuervo»; y la bestia de «La isla de las almas perdidas», encarnará el ente misterioso de este film inglés cuyo título es todo un poema para los amantes de esta clase de emociones.

«El misterio del María Celeste»

mento o base primitiva las desapariciones de buques o los siniestros marítimos. La lente ha captado en films históricos o de piratería los hundimientos de aquellos go'ceones españoles que en medio del Atlántico desaparecían, sin que nadie supiera su destino. El lienzo trazó también a los mares indiferentes que fueron testigos de las catástrofes que las armas mortíferas de la guerra ocasionaron en los barcos enemigos. En el cine hemos visto más de una vez como el «Lusitane», el buque-hospital, desaparecía bajo las aguas, víctima inocente de los torpedos alemanes. Vías de agua, incendios o temporal, fueron también la causa de centenares de siniestros marítimos. Mas nosotros no nos referimos a éstos, sino a los buques desaparecidos, a los que cubrió una nube de misterio, que el tiempo convirtió en leyenda. Se pueden citar muchos ejemplos de buques desaparecidos. La fragata «Atlanta», que partió desde unas islas con muchísimos guardias marinas y nunca más se supo de ella. Como el barco mercante «Hércules», que desapareció en el mar de las Antillas, sin que nunca la civilización supiera la causa de aquella pérdida. Asimismo se perdió en el olvido de los mares el yate americano «Royal», que dejó la bahía maravillosa de Río de Janeiro una noche estrellada de junio, rumbo a la Tierra de Fuego. El barco rompehielos ruso «Tania», que acaso desapareció entre los hielos del Norte, pero que a ciencia cierta nadie lo sabe. O como el velero panameño «Trópicos», que atravesó el canal en los primeros días de agosto del año 1930 para hacer un viaje recreativo por los mares del Sur y que el misterio lo cubrió con su velo gris... El mar ha sido el único testigo de esas misteriosas desapariciones, de esas tragedias horribles que tuvieron por lecho la arenosa profundidad marítima.

El argumento de «El misterio del María Celeste» es la historia o leyenda del buque misterioso que, desplegadas las velas, navega en alta mar acariciado por las olas inquietas de la inmensidad azulada. Es el buque desaparecido al que el tiempo hundió en el olvido... Es el velero desierto, sin tripulación, al que encuentran los otros buques en las rutas marítimas, le hacen las señales de rigor,

El actor húngaro-rumano Bela Lugosi es bien conocido entre nosotros por sus papeles impresionantes y trágicos. Personifica en la cinematografía actual al tipo más acabado y perfecto de traidor, monstruo, inhumano, devorador de vidas y de honras. Son papeles antipáticos, que requieren un alto sentimiento dramático y un talento nada común. Pero así como Boris Karloff ha sido rodeado desde su éxito en «El doctor Frankenstein» con una aparatosa publicidad, un reclamo insistente y acaso algo excesivo, Bela Lugosi ha permanecido envuelto en una indiferencia publicitaria, que en la actualidad lo favorece, pues el público sabe de sobras que no está muchas veces bajo el primer plano refulgente del mejor actor, el que más se lo merece... Boris Karloff, aparte de su maquillaje original y misterioso exhibido en cada una de sus producciones, actúa secamente, ásperamente, sin expresar con el gesto la hondura de la actuación dramática. Al natural, sin maquillaje, sin fondos oscuros y sin música extraña, el protagonista de «La momia» es completamente insípido, muy al contrario de Bela Lugosi, que a pesar de la acritud natural de sus roles, muestra su talento, su estilo artístico, perteneciente a la vieja escuela dramática que obliga al actor a «vivir» su caracterización, dándole matices de realismo y veracidad.

Bela Lugosi desde su juventud se dedicó al teatro, llegando a ser uno de los actores más destacados del Teatro Nacional de Budapest. Después de la guerra europea marchó de su país en busca de otros horizontes más amplios. Norteamérica fué su meta. En los Estados Unidos formó parte de una agrupación teatral húngara que recorría las ciudades del interior con un repertorio nativo.

Luego se dedicó al estudio del idioma inglés, porque su trabajo en la compañía húngara era escasamente retribuido. Al poco tiempo debutaba en las tablas estadounidenses desde el escenario modesto de un teatro de barrio. Más tarde se le dió un papel de importancia en un teatro importante de New York, siendo un fracaso rotundo, obedecido acaso a su defectuosa pronunciación o a su completo desconocimiento de la técnica teatral norteamericana, muy distinta de la europea. No volvió a trabajar hasta que dominó por completo la lengua inglesa, y luego no tardó en convertirse por su fuerza dramática y su personalidad artística en uno de los actores más apreciados por el público newyorquino. Ya famoso, fué contratado por las empresas cinematográficas, destacándose siempre por sus papeles siniestros y misteriosos. ¿Quién no recuerda a Bela Lugosi encarnando en «Drácula» al vampiro espeluznante y fantástico?... Mas, sin embargo, como ha sucedido a muchísimos artistas de gran sentimiento artístico, Norteamérica no apoyó cinematográficamente a nuestro protagonista, relegándolo a un segundo plano. Hollywood no comprende muchas veces a los actores más prestigiosos, mientras apoya a otros que no se lo merecen. Tenemos el caso cercano de Lillian Harvey, la linda estrella europea, que, dotada de un sentido frívolamente ingenuo, gracioso y deliciosamente sugestivo, se le desprestigió su arte y su belleza en films mediocres. Londres acogió con palmas a la pequeña actriz fracasada, y Londres también contrata ventajosamente a Bela Lugosi, encomendándole un papel original en la producción «El misterio del velero María Celeste».

Todos sabemos lo impresionantes que son las películas que tienen por argu-

sin que conteste otra cosa que un eco profundo y grandioso, tan grande y solemne como el desierto salado. ¿Qué misterio se encierra en el buque solitario?... ¿Qué mano invisible hace conservar la estabilidad al velero?... ¿Quién dirige el barco en rutas alejadas de los puertos civilizados?... Sólo la leyenda sabe de aquel tenebroso drama del mar. En verdad, nadie sabe la realidad de lo sucedido al «María Celeste», el velero airoso, orgullo de los mares tranquilos. Su historia permanece en el incógnito, en el más profundo de los misterios. El cinema llevará a las multitudes la leyenda maravillosa y misteriosa que cubre al «María Celeste», y en el papel de marino loco estará Bela Lugosi, el actor rumano. Cubierto por la máscara triste, la expresión indefinida del orate, Bela Lugosi nos dará una interpretación genial y talentosa. Su caracterización extraña nos dará una muestra de su íntimo sentimiento artístico, tan echado a perder por el oro yanke. No son frases líricas, expresadas por mero afán publicitario, falsos reclamos o bluff solamente. El público español tendrá ocasión de juzgarle cuando la leyenda tenebrosa del velero desaparecido, llevada al lienzo bajo ese título sonoro de «El misterio del María Celeste», llegue a nosotros, interpretada (Continúa en Informaciones)

ESTUDIOS
CINEMATOGRAFICOS

ROPTENCE

PRINCIPE DE VERGARA, 84
TELÉFONO 60500
MADRID

Filmoteca
de Catalunya



Vista general de los Estudios Roptence.

Características de estos Estudios

Dimensiones del Estudio

Largo, 38 ms.; ancho, 20 ms.; alto, 15 ms.

Situada en el centro del Estudio se halla una piscina de las siguientes dimensiones: Largo, 16 ms.; ancho, 12 ms.; profundidad, 6 ms.

Sistema de iluminación

Es el más perfecto y completo que se conoce hasta la fecha. De la casa Weinert, de Berlín.

Sistema de sonido

Breusing - Roptence.

Laboratorio

Equipado totalmente con los aparatos y maquinaria de la casa Unión, de Berlín.

Sala de montaje

Estos aparatos, como los anteriores, son de suma precisión y de la casa Unión, de Berlín.

Sala de proyección

Decorada y amueblada por el Sr. Pierpa.

Cabina de proyección

Equipada con dobles aparatos Roptence.

Sala de sincronización

Equipada con el tomasonido Breusing-Roptence.

Cámaras de tomavistas

Cinephone, último modelo, Super-Parvo y Parvo.

Camión para exteriores

Breusing - Roptence.

Arquitectos de los Estudios

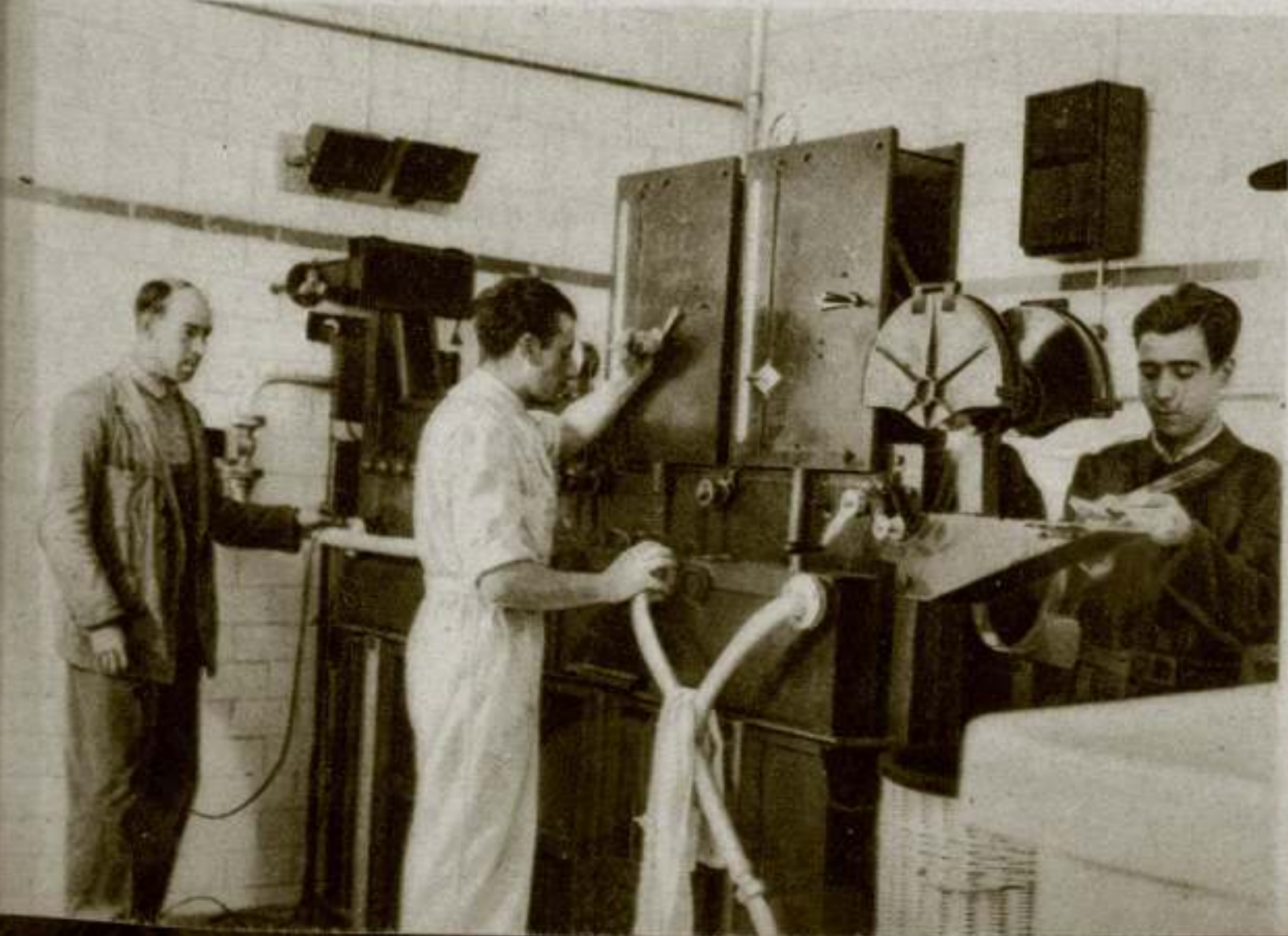
Sres. Sanz y Fonseca.

Las películas realizadas en estos Estudios están avaladas por la más perfecta asistencia técnica.



Magnífico «hall» del edificio donde están instaladas las oficinas y algunas dependencias técnicas del estudio. La suntuosidad de estos nuevos estudios queda bien patentizada en la presente fotografía.

De izquierda a derecha:
Laboratorios para el revelado; un aspecto de la sala de montaje; cabina de sonido.



VIAJE ALREDEDOR DE LOS ESTUDIOS



Don José Santugini, director de «Una mujer en peligro», y don Pedro Nerviere, director de producción de Atlántic Films, acompañados de algunos colaboradores de los Estudios Ballesteros Tona Film.



Don Serafín Ballesteros, director propietario de los estudios Ballesteros Tona Film.

Mi amigo, el cineasta de provincias, ha venido a Madrid. Quiere conocer nuestros Estudios, «talleres misteriosos—dice—donde se fabrican películas». Ha leído en la prensa muchas informaciones referentes a ellos, y tiene bien clasificadas en su archivo ininidad de fotos de «plateaux», salas de montaje, laboratorios, etc., etc. Pero toda esa documentación se le figura letra muerta; algo así como estudiar la circulación de la sangre en un tratado de fisiología, y desea ver «el organismo funcionando».

¿Cómo se hace un film? ¿De qué modo se las ingenian los hombres para convertir un rollo de película virgen en un mundo de imágenes sonoras? Y, en resumen, ¿cómo son en realidad, en la realidad de su trabajo artístico, los Estudios cinematográficos, que «yo me represento como cerebros enormes en función creadora?» —ha concluido mi amigo el cineasta.

—Pues verá usted—empiezo a decirle—: son unos edificios muy grandes, llenos de aparatos muy raros y tal, donde acuden actrices muy guapas y actores que no lo son tanto. Luego, en una especie de salón enguataado como el interior de los coches de lujo, y que llaman «plateau» aunque no tiene nada de plato, los actores se ponen a hacer jerigonzas y a charlar delante de una cámara portátil y de un micrófono colgado en cualquier parte. El celuloide se va enrollando, enrollando a vueltas de manivela y, cuando ya no hay más, descansan los artistas. Unos hombres con «mono» y guantes blancos, cogen después la película enrollada en la cámara, hacen con ella una porción de diabluras: cortan, pegan, vuelven a cortar y a pegar, y un día, fatigados de tanto ajeteo, envían todos aquellos retazos unidos a la cabina de un cine, se proyectan, y resulta una película. Es asombroso, ¿verdad?

No le satisface mi luminosa y documentada explicación al cineasta de provincias. Desconfiado como buen isidro, quiere ver con sus propios ojos las maravillas que acabo de revelar y, viendo que no hay escapatoria, me pongo a su disposición para visitar los Estudios madrileños.

—¿Por dónde empezamos?—pregunta.
—Por tomar el metro, si he de invitar yo, o un taxi, en el caso de que sea usted quien...
—Tomaremos un taxi—decide mi amigo.
¡Oh generoso Mecenaz, digno de codearse con el patriarca de nuestra cinematografía, el pródigo don Ernesto González!
—Pues vamos, andando.
—¿Cómo andando?
—Digo que vamos en seguida.
—¡Ah!
—¿Qué Estudios visitamos primero?
—No sé. Procedamos por orden alfabético; así no se molestará nadie: Ballesteros, C. E. A., Chamartín, Roptence.
—¿Y los de Aranjuez?
—Magníficos, pero en Aranjuez. Hablamos de Estudios madrileños.
—Es verdad.
Y Castellana adelante, llegamos a la calle García de Paredes. Tuerce el taxi a la izquierda y se detiene frente al número 53.

ESTUDIOS BALLESTEROS TONA-FILM

Buen aspecto. Obra reciente.

—Pero si están en el centro de Madrid!—me dice asombrado

el cineasta. Deben haber costado una fortuna. ¿A cómo está aquí el pie de terreno?

—¿El pie? No tengo idea. Supongo que eso dependerá del tamaño del pie.

El cineasta me mira furibundo y, sin más comentarios, entra en los Estudios. Yo le sigo preocupado. ¿En qué le habré ofendido?

Nos presentamos a don Federico Gomis, director técnico, ingeniero de sonido y hombre que ha puesto en los Estudios Ballesteros, no una colaboración pasiva y mecánica, sino el entusiasmo, y estoy por decir que el ideal de su vida.

Pronto se nos une el director de producción, José Luis Sáenz de Heredia, joven con la doble juventud: la de los años y la del ingenio.

Y mi amigo el cineasta, acompañado de tan excelentes guías, recorre los Estudios.

Le admira tanta maquinaria.

—¿Pero todo esto es necesario para producir una película?—exclama.

En el laboratorio, instalación ejemplar en su género, hallamos al capitán del barco; es decir, al señor Ballesteros, hombre extraordinario que parece gozar del don de la ubicuidad: todo lo ve, todo lo entiende y todo lo dirige, en definitiva. El que tiene tienda, que la atiende... y que la atiende. Un saludo rápido. El señor Ballesteros desaparece. Le llaman a conferencia con una empresa productora.

Otra novedad de los Estudios es la «Truca» Debríe. Máquina para hacer milagros. Sí, señor, como usted lo oye: milagros en celuloide. Cuantas fantasmías se le ocurren a un director las convierte la «truca» en realidad cinematográfica. ¿Qué quiere usted, un león paseándose tranquilamente por la calle de Alcalá, sin morder a nadie y hasta llevando su derecha para que no digan los guardias de la porra? Pues acuda a la «Truca». ¿Que, en vez del león, quiere usted soltar una portera, a ver qué pasa? Pues lo mismo digo. Acuda a la «Truca», y la portera se paseará inofensiva entre la gente, como si, en realidad, fuera una mujer.

(Explicación de la «Truca» y sus maravillas debida a Sáenz de Heredia).

El cineasta no vuelve de su asombro. Pero ya lo ha tomado por su cuenta el señor Gomis, y... ¡Dios nos asista! Descripción técnica de todo: términos raros a granel, que el cineasta escucha con los ojos un poco entornados y asintiendo con la cabeza, como si de verán los entendiese. Yo cogí algunos al vuelo, y ahí van escritos con el supersticioso terror de las palabras cabalísticas: sensimetría, amperesmatipo, corriente alterna, insonorización, pancromática, coeficiente de absorción, distorsión acústica, micrófono electromagnético, célula fotoemisora y relieve estereoscópico o binocular. Precioso, ¿verdad?

¡Dios mío, las cosas que tienen que aprender los hombres para que luego el tendero de la esquina vaya el domingo al cine, se sienten en la butaca y eche un sueñecito confortable al arrullo amoroso de la pareja de al lado!

Salimos de los Estudios Ballesteros. Mi amigo el cineasta se muestra deslumbrado. Yo estoy preocupadísimo. Quisiera describir en unas cuartillas lo que acabo de ver. Pero la explicación del señor Gomis me acobarda. ¿Cómo ordeno yo tanto término científico para que no resulte un galimatías?

Simplificaré: los Estudios Ballesteros Tona-Film están muy bien, eso es. Tienen «plateau», laboratorio, «truca», salas de montaje, de proyección, cabinas y camiones de sonido, máquinas muy raras con niquelados preciosos, y, en fin, ¿qué les voy a decir a ustedes?, todo lo que hace falta para que Busch, o Florián, o



Un grupo de fundadores, directores y colaboradores de los nuevos Estudios de Chamartín.

Perojo, se luzcan transformando un sainete de Arniches, pongo por caso, en una moderna y briosa y original superproducción cinematográfica.

Y por si el lector no tiene bastante con mi profunda y detallada explicación, ahí van unas fotos que la completan e ilustran.

C. E. A.

¿Quién no conoce estos veteranos Estudios? Acaba de rodarse en ellos «La Verbena de la Paloma», y en el momento de hacer esta información, Lepe y Alady intervienen como protagonistas en la filmación de «El viudo de Rodríguez», película corta a la que seguirá «Morena Clara».

—Esto da la impresión de cosa terminada, definitiva—comenta mi acompañante.

—Sí, señor; pero en constante superación. Ahora se está terminando de construir, según mis informes, una tercera sala de montaje. Y hay dos «plateaux» funcionando. Entremos. Si estuviera aquí el señor Rodriño, hallaríamos en él un guía incomparable. Pero, no; el señor Rodriño, nos dicen, está en Alemania.

—¿Y el señor Pereira?

Don Bernardo de la Torre, director-gerente de los Estudios de Chamartín, habla a nuestro delegado en Madrid, señor Guzmán Merino, del estado y desarrollo de dichos estudios.



MADRILEÑOS

—Indispuesto. Guarda cama hace unos días. Afortunadamente, acude en nuestro auxilio don Luis Marquina, y todo se arregla. Visitamos los Estudios, dependencia por dependencia. El curioso provinciano no vuelve de su asombro.

—¿Es posible? ¿Tantos Estudios en Madrid y tan bien montados?

—Ahí verá usted. Los españoles somos amigos de la concurrencia comercial. Aunque no se preocupe. En esto del cine hay vida para todos.

—Ya lo veo. Se trabaja febrilmente.

—¿Y quiénes son los que mueven este complicado organismo de la C. E. A.?

En las oficinas nos dan la relación: Presidente del Consejo de Administración, don Rafael Salgado; consejero delegado, don Enrique D. Rodriño; director técnico, don Miguel Pereira; subdirector de los Estudios, don Leon Lucas de la Peña; director de producción e ingeniero de sonido, don Luis Marquina; otro director de producción y de doblaje, don Jerónimo Mihura; decorador, don José María Torres; jefe de montaje, don Angel Río; operador, don Ricardo Torres; jefe de proyección y ayudante de sonido, don Custodio Fernández; jefe técnico, don Esteban Muñoz; fotógrafo, don Manuel Novoa; ayudantes de sonido, Antonio Alonso y Enrique Domínguez; jefe de electricistas, Fernando Guerrero.

Por no repetirnos, renuncio a enumerar las diversas dependencias y servicios de los Estudios C. E. A. Baste decir que con sus dos «plateaux», sus dos salas de montaje y otra en construcción, sus sistemas de sonido, uno fijo en los Estudios y otro montado sobre camión; su central para producir corriente y su perfecta dotación técnica, los Estudios de la Ciudad Lineal responden perfectamente a las necesidades de nuestra cinematografía y merecen la fama que han conquistado en varios años de producción ininterrumpida.

Lo que más le llama la atención a mi amigo—ya curado de espanto en lo que a técnica se refiere—es la capacidad y excelente situación de estos Estudios rodeados de jardines.

—Son una ciudad completa. ¿Y aquel pueblecito que se ve allí?

—Es un decorado de «La Verbena de la Paloma».

—¿Un decorado? ¡Pero si en él puede vivir una colonia!

—Sí, señor. Es que las cosas empiezan a hacerse en serio.

—Yo creí que esos alardes quedaban para Hollywood. ¡Un pueblo de mentira que parece de verdad!

—Y tan de verdad. Ande, ande y toque los ladrillos, si quiere.

—¡Asombroso! ¡Asombroso! Yo suponía...

—Que todo eran gacetillas de Prensa, ¿no es cierto?

—Algo así. Compruebo con orgullo que nuestra producción es una realidad espléndida.

—Al menos, va por buen camino.

Con esta impresión optimista, nos encaminamos a Chamartín de la Rosa.

ESTUDIOS CHAMARTÍN

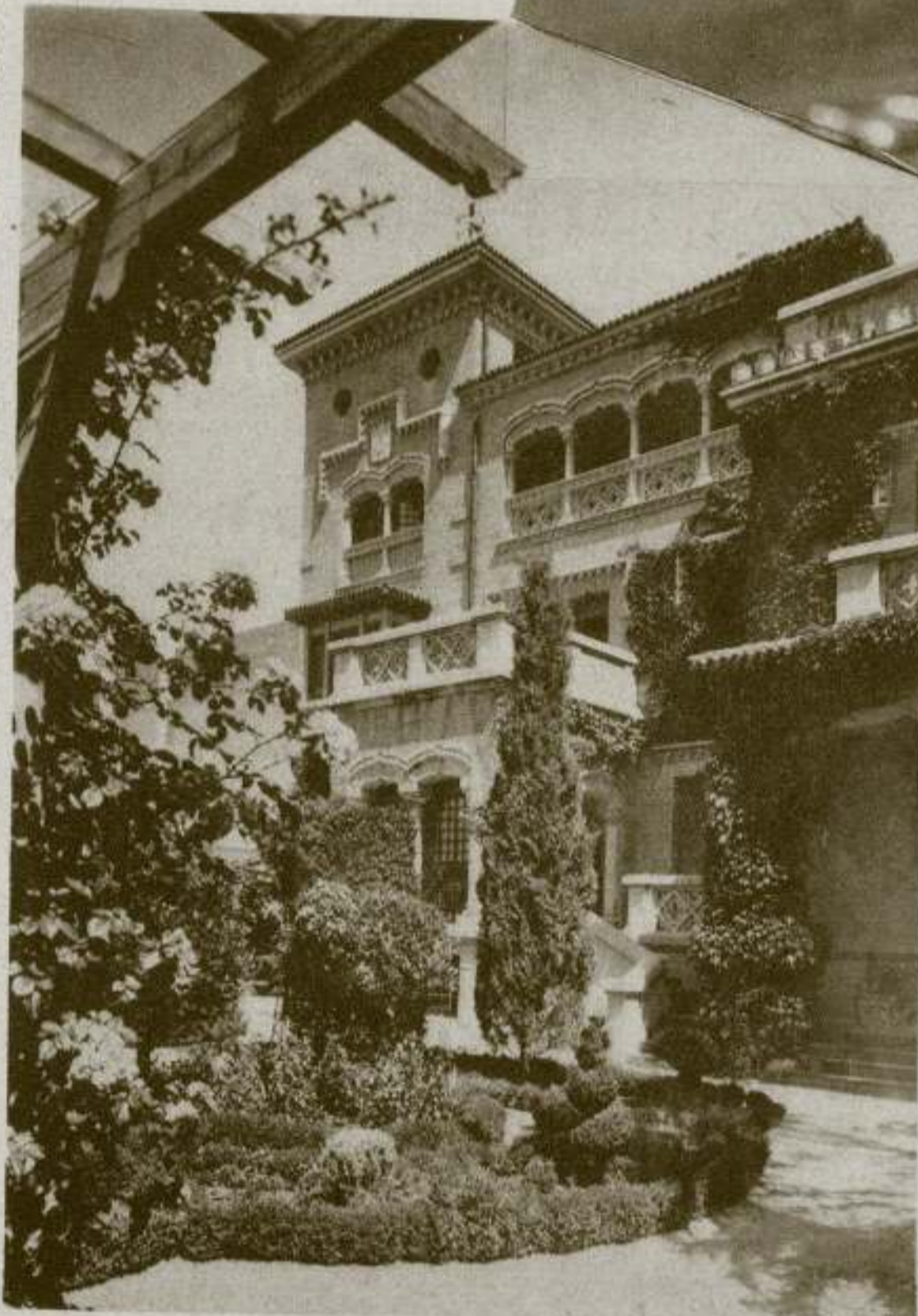
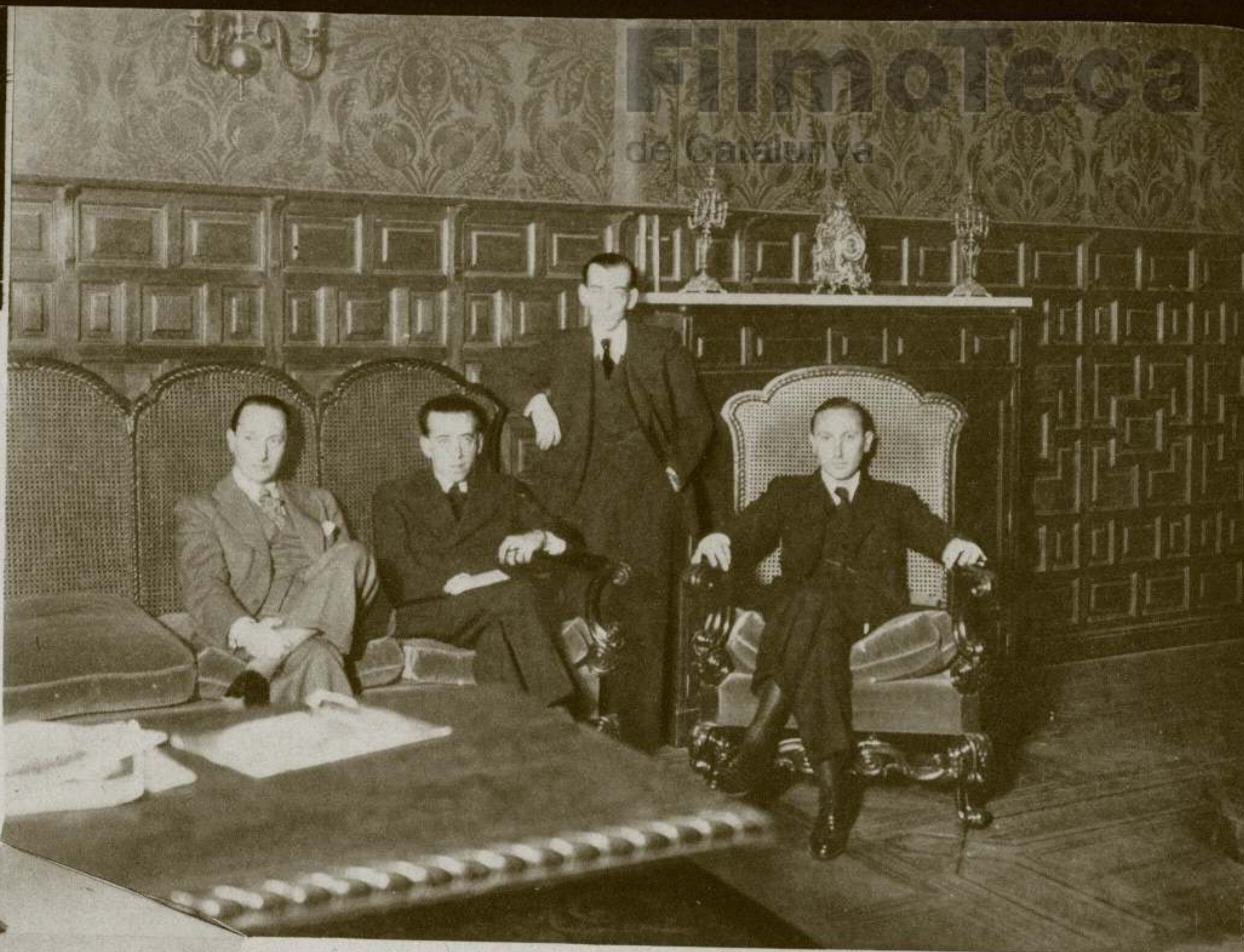
Como su nombre indica, están situados en Chamartín de la Rosa, a un paso de Madrid y con excelentes medios de comunicación y transporte.

Nos recibe el director-gerente, don Bernardo de la Torre. Charlamos, mientras recorremos las dependencias y se hacen unas fotos que me han de ahorrar muchas líneas.

—¿Cuándo estará terminado todo esto?

—En marzo—nos responde el director-gerente.

Los directores propietarios de los Estudios Roptence, don Antonio y don Octavio Rocés y don Rafael Escríña, con su destacado colaborador y consejero don Francisco Escríña.



Un bello aspecto del palacio en el cual están instaladas las oficinas y algunas dependencias de los Estudios Roptence S. L.

—Don José Ormaechea y Guerricaechevarría...
—Formalidad, don Bernardo!
—No, hombre, si se llama así.
—¿En serio?
—Palabra.
—Bueno. ¿Cómo ha dicho usted?
—Guerricaechevarría.

Me lo repite seis veces, y al fin logro copiarlo, sin que falte una erre.
—Y este señor, ¿qué es?
—El presidente del Consejo de Administración.
—Continúe.
—Don Tomás de Bordegaray, Consejero delegado. Y un servidor de ustedes...

—Gracias.
—No hay de qué. Director-gerente.
—Ajaja. ¿Y el personal de Dirección?
—En él figuran conocidos y prestigiosos cineastas como don Manuel Lara, jefe de producción; don Fernando G. de Toledo y don Pedro Bravo Laguna, jefes de sincronización; don Gustavo Pittaluga, Tono, J. Mondollot y Rager Cosson.
Hemos recorrido entretanto las amplias y confortables dependencias, en las que se echa de ver en seguida dos notas, características de estos Estudios: no hay agobio de espacio ni regateo de comodidad. Ambiente acogedor y simpático en el que el trabajo debe resultar un deporte agradable.

ESTUDIOS ROPTENCE

Como los de Ballesteros, están situados en plena ciudad. Ocupan un hotel magnífico en la calle Príncipe de Vergara. Cuentan con un «plateau» de buenas dimensiones, 30 por 18, y en él una piscina de 6 por 12 por 3.

Dependencias adecuadas y dotación completa. Basta indicar que allí se han producido películas como «Es mi hombre» y como «Rosario la cortijera». Y hoy se rueda en ellos «El cura de aldea».

Sus fundadores-propietarios son los hermanos don Antonio y don Octavio F. Rocés y don Rafael Escríña, hombres jóvenes, inteligentes y emprendedores.

—Si yo hubiese de calificar con una sola palabra cada uno de los Estudios que hemos visto—me dice mi amigo el cineasta al entrar en el parque de los de Roptence—lo haría así: Ballesteros, técnicos; Chamartín, amplios; C. E. A., eficaces; Roptence, bonitos.

—No sea audaz—le advierto—. Calificar con un sólo término unos Estudios es imposible. Además, se presta a interpretaciones y equívocos nada agradables.

—Lejos de mí la intención de clasificar ni de juzgar estos complicados talleres de producción cinematográfica, de los que no tenía idea hace unas horas. He querido expresar simplemente la primera impresión que a mí, como profano, me han producido. ¿Seguimos nuestra visita?

Y, como en los otros Estudios, nos hemos saturado de moviolas, cabinas, aparatos, salas de montaje, producción y sincronización equipos de sonido, cámaras tomavistas y demás útiles y material técnico propios de una instalación de esta clase.

¿Qué voy a decir ahora, que no resulte una redundancia? No soy técnico, y aunque lo fuera, no es ocasión de establecer un estudio comparativo.

(Continúa en Informaciones)



Fotografía tomada cuando se inauguraron los Estudios C. E. A. Acompañando a su Excelencia el Presidente de la República, que pronunció unas elocuentes palabras, aparecen junto a él, el entonces presidente del Consejo de Ministros, don Diego Martínez Barrio, el presidente del Consejo de Administración de C. E. A., don Rafael Salgado, y los señores Alvarez Quintero (don Joaquín), Fernández Ardevín, Rodriño y Alonso.



Grupo de directores y colaboradores de los Estudios C. E. A.

—¿Características de los Estudios?

—Verá usted: la superficie de la instalación general, proyectada por el ingeniero arquitecto don Rafael Bergamín, es de 16,000 pies. Y se han construido hasta ahora las dependencias siguientes:

Central transformadora, sala de máquinas, proyectores, recording, etc.; sala de proyección, sala de sincronización y doblaje, salas de montaje, almacén de películas, oficinas comerciales, oficinas de Dirección comercial y administrativa, Oficinas de Dirección de producción y otras dependencias.

Y están en construcción, para inaugurarse en marzo, según les he dicho antes:

Dos «plateaux», que en caso necesario pueden transformarse en uno solo, sin más que levantar unas compuertas, y cuyas dimensiones, son: 35 por 20 y 30 por 20.

Camerinos para los artistas. Una sala de doblaje. Vestíbulo y restaurante. Talleres y decorados. Almacenes generales. Garages. Talleres mecánicos. Piscina.

Entre las instalaciones actuales, sigue diciendo el señor de la Torre, conviene destacar la de «re-recording, R. C. A.», para mezclar, o sea, simultáneamente hasta seis sonidos diferentes...

(Con la técnica hemos topado otra vez, y me echo a temblar).
—Las salas de sincronización, de proyección y las futuras salas de producción van equipadas y revestidas con «banrock»—continúa diciendo el señor De la Torre.



"INCERTIDUMBRE"

REALIZADA POR
Isidro Socas y Juan Parellada

INTERPRETADA POR
Hilda Moreno y Ramón de Senmenat

EDITADA POR
HISPANIA ORBIS FILM



REPARTO

HILDA MORENO	Trini Ocampo
RAMON DE SETMENAT	Luis Mellado
ROSITA DE CABO	Maruja
FERNANDO CORTES	Borio
CASTRO BLANCO	Máximo de Ponce
SAMUEL CRESPO	D. Salmón, médico
MODESTO CID	Tío Tacaño
PAQUITA TORRES	D.ª Hortensia, alcaldesa.
CESAR POMBO	Padre Lucas
I. PALOMERO	D. Anastasio, alcalde
F. OTERO	Pedro, criado
F. GIMENEZ	Trifón, hijo del alcalde

DISTRIBUCIÓN DE ARTISTAS ASOCIADOS

MUSICA : Antonio Matas.
 INSTRUMENTACION : Pascual Godes.
 DECORADOS : Director, Ramón Martín Durbán. Arquitecto, Boulanger.
 INGENIERO SONIDO : René Renault.
 MONTAJE : José Gaset Nicolau.
 LABORATORIO : Cinefoto.
 ESTUDIOS : Orphea-Films.

AUTOR ARGUMENTO : Francisco Gibert.
 JEFE DE PRODUCCION : Manuel Comerma.
 OPERADORES : 1.º, Adrián Porchet, y 2.º, Roberto Porchet.
 DIALOGO : Pedro Puche.



DOSESCUELAS Film Teca de Catalunya

Cinematográficas

por: mateo Santos



Girls... Juventud, dinamismo, belleza, "sex-appeal", música, danza, alegría, la locura del jazz-band, América del Norte... Rascacielos... Nada más que rascacielos.

Gangsters... Chicago, pistolas ametralladoras, delincuencia desbordada y exaltada con el orgullo con que se exaltan las virtudes... Norteamérica también.

HAY, actualmente, dos escuelas cinematográficas esenciales: la yanqui y la rusa. Y más propiamente, la soviética. Dos escuelas, que no sólo son distintas, sino opuestas.

No tengo la pretensión de lanzarme al estudio minucioso y documentado de ambos modos de hacer cinema. Tarea de tal alcance y envergadura requiere más reflexión y madurez de juicio que la del periodista, guiado únicamente por sus conocimientos—no siempre suficientes ni lo bastante sólidos—de la materia que trata y asistido de su fácil inspiración, de su rápida comprensión de las cosas, de su intuición, muchas veces, más que de documentos, notas y citas en qué apoyar sus argumentos y con qué ilustrar y enriquecer su trabajo.

Un estudio tan paciente y de esa densidad es empresa de erudito, que posea, a la vez, agudo sentido crítico, y debe ser destinado al libro, no a la hoja volandera y fugaz, de vida efímera, del periódico.

La historia del cinematógrafo precisa ser construida con materiales de gran solidez, ha de tener una línea arquitectónica literaria severa y firme, que no puede lograrse en un artículo periodístico, que ha de ser ágil, de nervioso trazo.

En consecuencia, será la mía una labor de artesano de la pluma, más que de historiador y de erudito, que revisa, controla y valora sus anotaciones,



para que no se le escape una fecha, un nombre, un hecho trascendente.

Lo esencial de la escuela yanqui es la idea predominante—casi obsesivamente—de que el cine es una industria como la del gramófono y la del automóvil. El concepto de lo utilitario prepondera sobre el afán artístico.

Un film es una mercancía de costosa fabricación, cuya amortización requiere un mercado muy vasto. Pero no se trata sólo de amortizar su costo—se-

Hambres, desamparo, miseria... Antítesis de la brillantez y del colorido de aquellos films; pero latiendo en ellos la espiritualidad de las razas viejas de la vieja Europa...

Cow-boys... Caballeros de la llanura... Héroes de un film que pasó, a pesar de representar lo más fresco, lo más ingenuo y lo más puro de una raza hundida para siempre en el materialismo y en la inercia espiritual.

ría establecer una pésima teoría comercial—sino de que rinda pingües beneficios. Y para lograr resultado tan óptimo es indispensable que el film fabricado reúna determinadas cualidades que le haga asequible a la comprensión de unos millones de espectadores de distintas razas y de la más varia mentalidad.

Esas cualidades son de tal naturaleza que la obra cinematográfica producida en los Estados Unidos no resulta extraña a la sensibilidad de millones de espectadores que pertenecen a países de costumbres, de moral y de civilización muy diversas.

La fórmula del éxito comercial de la película norteamericana tiene algo de farmacopea y de matemáticas: Tal dosis, o tal tanto por ciento de emoción; tal otro de convencionalismo; X dosis, o X tanto por ciento de erotismo, etc., etc.

Ampliada la fórmula farmacéutica, o la operación aritmética, resulta lo siguiente: En el argumento no se ha de sentar ninguna teoría filosófica, metafísica, científica, religiosa, política, ni social, que no esté ya admitida en todo el mundo civilizado. Los personajes del film han de moverse en torno a un problema de líneas simples y absolutamente convencional, a una anécdota sentimental, sin complicaciones psicológicas, única manera de que desemboque el asunto en un desenlace feliz, en la obligada moraleja de que la virtud es finalmente premiada—por muy duras pruebas a que haya sido sometida—y de que las malas acciones no escapen nunca del castigo de la justicia humana ni de la divina, por mucho que se disimulen y traten de ocultarse.

La acción han de interpretarla artistas internacionalmente conocidos. Nada de nombres nuevos ignorados. Todas las productoras yanquis cuentan con unas formidables oficinas de propaganda, que se encargan de fabricar «vedettes» en unas cuantas semanas, y a veces en unas cuantas horas. El artista ayer desconocido es hoy célebre. Su retrato aparece y persiste en las planas de los diarios y revistas redactados en todos los idiomas cultos. Los detalles y acontecimientos más nimios de su vida, son relatados por esa misma prensa mundial. Sus aventuras, sus amores, sus aficiones, sus frases—inventadas en los departamentos de publicidad—corren por las columnas de los grandes rotativos y de las revistas profesionales.

Vedettes, vedettes, vedettes...
Rutina comercial: a un éxito rotundo sigue una racha, la impresionante avalancha de películas de idéntico asunto. Producción «standard», como los coches Ford. Films en serie: de «cow-boys», de guerra, de «gangsters», de «monstruos», de los mares del Sur, de «girls» que enseñan sus piernas ágiles, sus finas siluetas semidesnudas, en los escenarios del Broadway, entre raudales de luz, canciones frívolas, danzas rítmicas, bailes acrobáticos, retorcimientos de epilepsia, músicas estridentes, champán, «cock-tails», «whisky» y fantásticos y deslumbrantes apoteosis.

«Vedettes» de todas las razas: blanca, amarilla y negra; occidentales y orientales; americanas y europeas. «Metteurs en scène» yanquis, alemanes, rusos, franceses, austriacos, incluso españoles, aunque éstos circunstancialmente. Distintas razas, distintos temperamentos, al servicio exclusivo de un cinema: el yanqui. Así arraiga, se extiende, se hace entender de todos y se asegura, en fin, la supremacía comercial de este cine espectáculo, de este cine industria, de este cine falsamente universal.

Lo primordial en la escuela soviética es el contenido revolucionario de su cinema. Revolucionario por la persistencia en la propaganda de la doctrina marxista, y revolucionario también en un sentido histórico, pedagógico y artístico.

Culmina lo histórico en (Continúa en Informaciones)



IMAGENES DEL CINEMA HISPANO

Por MATEO SANTOS



¿MARCHA hacia adelante el cine español? La pregunta no es nueva, y se repetirá muchas veces aún. Aunque parece que se contesta sola y en sentido afirmativo.

Es indudable que se le ve avanzar, avanzar... ¿Pero hacia dónde, hacia qué meta? De esta incertidumbre proviene que nazca una y otra vez sobre los cuartillos esa pregunta.

Todos los signos exteriores indican que el cine hispano está en movimiento. Aumenta la producción, se incorporan a él artistas de teatro de reconocido prestigio, se levantan nuevos estudios cinematográficos, se forman nuevas empresas productoras, se perfecciona la técnica, se realizan películas cuyo coste sobrepasa en muchos miles el medio millón de pesetas...

Pero todo esto, tan necesario, no basta para que la pregunta inicial que abre este artículo, deje de tener un significado para los que llevamos el cine español metido en el corazón y en el cerebro. Para mí, lo confieso, todo ese movimiento de avalancha de artistas que pasan del escenario de la vieja farándula a la pantalla, o que nacen ya en ella, no tiene por ahora más que este significado: el cine his-

mático, su carrera en el cine hablado ha sido menos espumosa que para las otras, salidas de repente del anonimato. Tienen sobre éstas la ventaja de un nombre famoso y la del dominio del gesto y de la palabra declamada. Esta última ventaja podría haberse trocado en grave inconveniente si el cine no estuviera influido por el teatro, arte primogénito.

Del grupo procedente del teatro, por su abolengo artístico y por su nombre ilustre, la primacía le corresponde, indudablemente, a Catalina Bárcena.

Otras «estrellas» como Raquel Rodrigo, Rosita Díaz Jimeno, Lina Yegros, Antonita Colomé y Charito León, aunque provienen de la escena dramática y lírica, deben la resonancia de sus nombres al cine mucho más que al teatro.

Imperio Argentina y Carmelita Aubert, forman la excepción. Porque llegan del escenario frívolo, de las variedades. La primera, con un nombre célebre, lleno de prestigio, que consolidó ya en la pantalla sonora con su film «Su noche de bodas», y la segunda, que mantiene el ayo por igual como estilista de la canción y como vedettes de cine.

Mary del Carmen Merino ha nacido, artísticamente, en el lienzo cinematográfico. Le ha bastado una película para que su nombre quede en el primer plano de la popularidad.

En cuanto a Hilda Moreno, se ha formado en el extranjero, aunque queda incorporada, como primera figura, al cine nacional.

LOS GALANES

Existen indudablemente en nuestro cine varios galanes notables: José Baviera, Ricardo Núñez, Juan de Orduña, Ramón de Sentmenat...

Pero a estos galanes, por estar excesivamente preocupados de su figura, de su fotonografía, les falta algo para acabar de ser el perfecto galán de la pantalla. Esa preocupación les lleva a cultivar exageradamente su ayo social con perjuicio del ayo artístico y dramático de los personajes que interpretan.

Aun teniendo temperamento—Baviera, sobre todo—no alcanzan por esa especie de egolatría la cambre artística que les corresponde.

Antonio Vico es un caso distinto; más que un galán propiamente, se me antoja un actor, y un gran actor,

que actúa con idéntica desvirtuación en el teatro y en el cine.

A Félix de Frietas también me resistió a incluirlo entre los galanes, porque el concepto que se tiene generalmente en España del galán no ha pasado de los tiempos de Rodolfo Valentino, que hizo delirar a tantas sentimentales y a tantas histéricas.

Si incluimos a Pomés entre los galanes, es a condición de situarlo en la misma línea excepcional que entre los americanos ocupan un Warner Baxter y un Clive Brook, o un Clark Gable y un Gary Cooper. Es decir, galanes que más que en la escena amorosa, casi siempre de fácil y agradable interpretación, resultan en las que requieren toda fuerza dramática.

LOS ACTORES COMICOS

Sus nombres están aureolados por la fama: Valeriano León, Casimiro Ortas, Miguel Ligeró, Castrío. Pero esta fama se ha formado en el teatro, sin añadir nuevos laureles al pasar al cine.

Siguen siendo en el lienzo los populares actores que son en el teatro. Acaso, el que mejor se adapta a las condiciones artísticas que el cine requiere de sus intérpretes, es Valeriano León, que en «Es mi hombre logra vencer en él», en algunas escenas, al actor teatral.

También Miguel Ligeró en su última producción—«La Verbena de la Paloma»—aparece exento de ciertos amañamientos y resabios de las tablas faranduleras. Si se lo propone, su vía cómica puede ser de tan buena ley en la pantalla como en el escenario.

Otro actor cómico que merece ser mencionado, es Luis Villalón.

Parece que a Villalón le ha sido más fácil adaptarse al cine que a los famosos comediantes anteriormente citados. Su gracia cómica se amolda bien a las exigencias de la fotonografía, aunque estuvo a punto de sonarse en una serie de personajes tarzanimados, muy «oratoria fin de siglo».

DOS ACTORES DE CARACTER

Hay que colocar por encima de los demás actores de este género, dentro del cine español, estos dos nombres: Pepe Calle y Alfonso Muñoz.

Pepe Calle actúa ante la cámara con pasmosa naturalidad. No ha llegado nuestro cine a la debida sazón para que podamos equiparar en espontaneidad de movimientos a ninguno de sus intérpretes, a un Lewis Stone, por ejemplo, pero sí hay alguno comparativamente, ese es Pepe Calle.

El alcalde de «Sierra de Rondu», el padre burgués de «El agua en el suelo», el labrador de «Noblería huzarra», son tipos cinematográficos casi perfectos creados por Pepe Calle.

Alfonso Muñoz es el otro gran actor de carácter que nos ha dado el cine hispano actual.

Tal vez recuerda algo más que el anterior la técnica interpretativa teatral, pero de todas formas es uno de los valores más firmes de nuestra cinematografía.

Su «Don Quintín, el Amargoso», así como un sainete teatral llevado a la pantalla—y un sainete de Arniches—, está logrado cinematográficamente.

DOS ACTRICES DE CARACTER

Y dos actrices eminentes: Dolores Cortés y Carmen Rodríguez.

Llega Dolores Cortés a nosotros, por medio del lienzo de plata, en «La Verbena de la Paloma», alta cambre del género chico español, castiza estampa de un Madrid desconocido para la actual generación, del Madrid de 1800, con sus moicetas verbeneras, sus orgañillos, sus churros y sus mozos barbáncos. Y, llega expresiva de gesto, precisa de ademán,

trazando con maestría la silueta de una de aquellas mujeres del pueblo, bendita ya con alma del ingenio fecundo de don Ricardo de la Vega, el gran sainetero.

Ignoro si Dolores Cortés ha interpretado ese mismo tipo en el teatro—probablemente sí—, pero desde luego en la pantalla queda bien definido y de una manera esencialmente cinematográfica.

Carmen Rodríguez tiene una larga actuación cinematográfica. Durante muchos años ha trabajado en los estudios norteamericanos. Así su nombre viene con el aval del cine yanqui.

No cabe, en este rápido desfile de imágenes de nuestro cine, la mención de los films interpretados por esta ilustre actriz, que adquirió tonos de biografía, y me ceñiré a su labor en la película en que ha tomado parte en España: «El octavo mandamiento».

Si nos desentramos para los demás intérpretes del film, especialmente para su «estrella», la gentil Lina Yegros, y Luis Villalón, Carmen Rodríguez es el puntal más sólido de «El octavo mandamiento».

Su personaje, a través de su arte, queda humanizado aun a través de una acción melodramática y de escasa consistencia. Y este es el mejor elogio que puede hacerse de una actriz.

UN INCLASIFICABLE

Juan de Landa, ¿es un actor cómico, o bien dramático; un villano, o un característico? Más bien el «hombre malo» del film. Pero hay en su «villanía», en su «malicia», un matiz que unas veces parece cómico y otras cínico—o mejor, una mezcla de ambas cosas—y otras aún sentimental.

Landa no es el mismo en «El preñado» que en «De frente, marchen!», ni que en «Se ha fugado un preso».

En el «bitch» de «El presidio» es el «malo», con algún rasgo de sentimentalismo y con cierto deje cómico-cínico. En el «argento» de «De frente, marchen!», es un cómico de gata más que de cine, un poco a la Oliver Hardy. Y en «Se ha fugado un preso» es un criminal grotesco, que no causa miedo a nadie.

Tal vez, por ser inclasificable, por no estar bien definido, su actuación es bastante desigual.

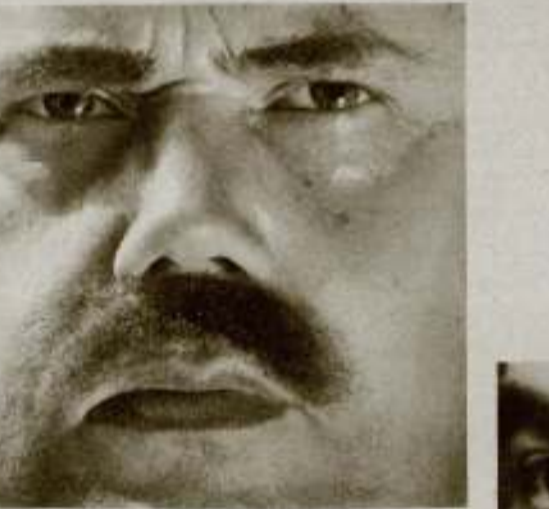
TERMINO

Faltan otros nombres en esta información, que no pretende ser una recopilación completa de los mejores valores de nuestro cine.

Acaso debieran figurar aquí «villanos» como Castro Blanco, José M. Lalo, Teodoro Busquets y otros actores y actrices.

Pero nadie queda en realidad olvidado, toda vez que «POPULAR FILM» dedica semanalmente planes enteros al cine nacional y a sus intérpretes.

De arriba abajo: Imperio Argentina, Charito León, Catalina Bárcena, Mary del Carmen, Casimiro Ortas, Pepe Calle y Raquel Rodrigo



pano se americaniza y entra en la época del «superfilm» y de la «vedette».

Tiene la ventaja, sin embargo, de que se va nutriendo de algunos auténticos valores interpretativos. Sobre ellos vamos a enfilar ahora nuestro comentario.

«ESTRELLAS»

Entre las «estrellas» españolas hay unas que han llegado al cine procedentes del teatro y otras que se han formado directamente ante las cámaras cinematográficas.

Para las que traían ya un nombre hecho en la escena dra-

José Baviera

Alfonso Muñoz

Ramón de Sentmenat



EL DESNUDO EN EL CINE

Cuando se habla de una mujer desnuda, hay que referirse, invariablemente, a lo que sentimos más que a lo que vemos. Porque—una observación muy importante—aún queda en nosotros un pedacito de ese peso que dejaron un milenio de siglos de pecado. Decirle así, a secas, no es poner ni un milímetro de más atención en la frase. Porque, como sentí, que siento uno, por minuto que sea, ante la idea de concentrarse, al darse la vuelta a la espalda de un sujeto, con un donado de mujer? La

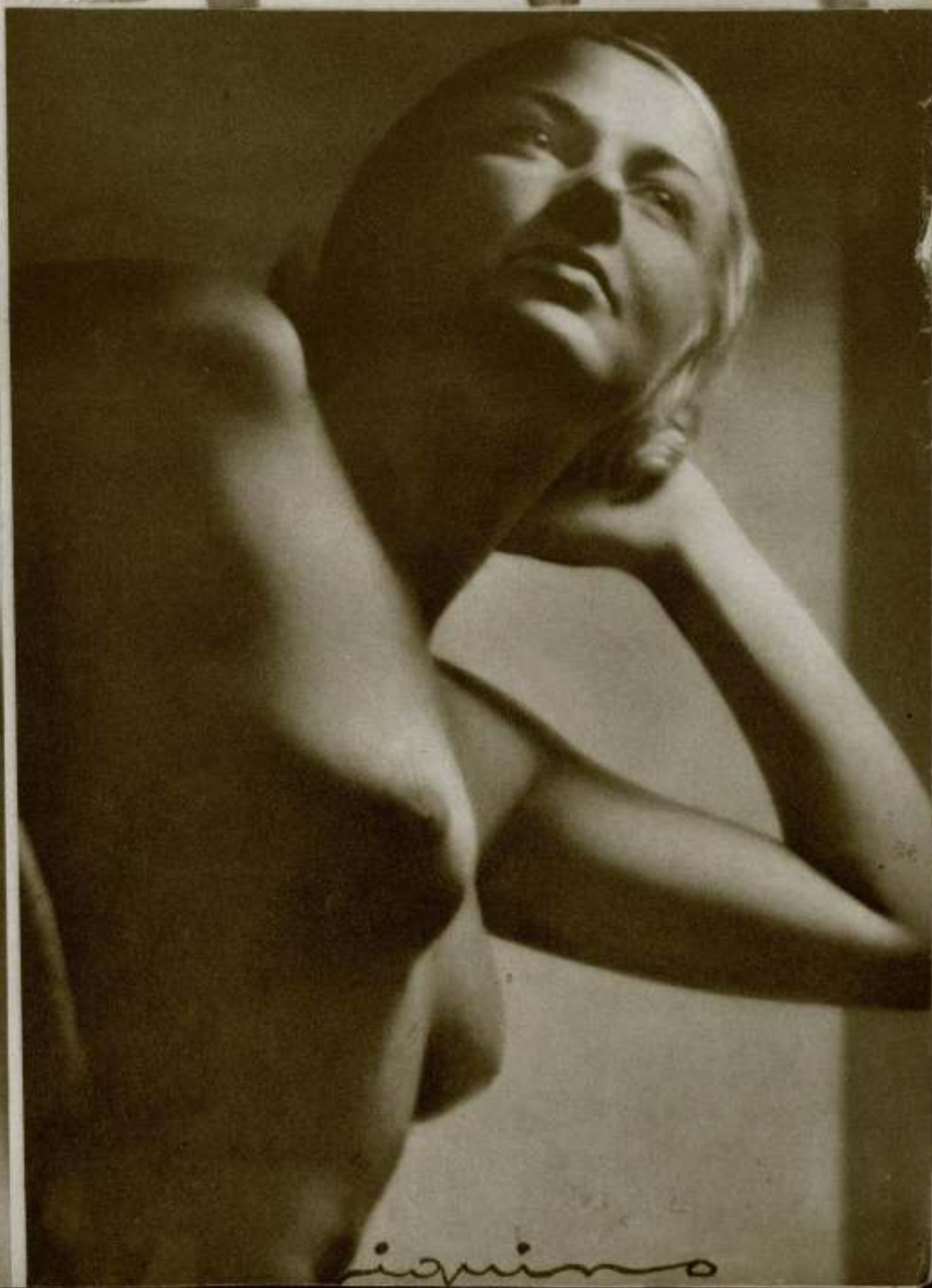
foratura; para literatura. Si el cine—al rubo de los tiempos—no sirve para otra cosa que para sostener de la literatura la... literaria, habría que dar por maravillosamente apropiada toda las fuerzas insignificantes insalvas que nos prodiga la producción del mundo. De todo el mundo. No de este ni de aquel meridiano; de aquí y de allá.
Aunque habrá que ir pensando un poquito en destituir al cine de su sagrada. En sírvase. En leerse la piel, por mucho que



ARTE Y BELLEZA

que diga que está del sol y de estar en el sol es cosa que hay que el desmoronamiento de nuestra costumbres; que nos quedemos, en última instancia, que pueda tener un poco de verdad, pero que no se toleren a nuestros costumbres cinematográficas, porque allí está el otro aspecto—una verdad muy arropada—de la falta de origen y de falta de nuestras citas.
Hay, por fin, esta una edición del cine fascinada desde este ángulo maravilloso que forma una pierna de mujer cortando

el aire en un gesto puro y danzante. Si no fuéramos demasiado crédulos, ya, admiramos de los bailarines de Mack Sennett en traje de baño, y luego, de los señoras de los hermanos Warner de las escabullidamente idénticas muchachas de Goldwyn o de las oníscas raras y frías de un Arthur H. Conan, abanzando la voz un poquito y sacándole a la cosa derivaciones paranoias fillo.
(Continúa en información...)





Carmelita Aubert

LA ÚLTIMA PRODUCCIÓN DE JOSÉ MARÍA CASTELLVÍ

José M.^a Castellví, al esbozar en su mente la idea de producir un film todo él original y lleno de simpatía, tuvo como primera preocupación el que dicha cinta tenía que ser una comedia musical alegre, melodiosa y divertida, con un desbordamiento de juventud y buen humor.

Para ello tuvo un especial cuidado en seleccionar el guión que había de ser el argumento de su producción y cayó su vista sobre la opereta arrevistada «S. O. S.», original de P. Clarel, y que convenientemente adaptada al cinematógrafo por Valentín R. González, nos da una cinta que será el triunfo musical de este año—«¡Abajo los hombres!»—, en el cual contribuyen a darle una realización perfecta y magnífica los seleccionados elementos que Castellví ha tenido especial cuidado en escoger para dar mayor realce a esta producción, que constituye un atrayente espectáculo, todo él finamente realizado y con escenas que son un reto a cualquier revista americana.

Tiene «¡Abajo los hombres!» una fotografía clara y limpia, perfectamente realizada, con vistas que constituyen una fiesta para la vista, debidas a la mano experta del operador austriaco Goesta Kotula, que se nos presenta en esta su primera cinta rodada en España como uno de los mejores «came-ramans» que han rodado para nuestra cinematografía.

Un conjunto jamás igualado de artistas de renombre en nuestras pantallas, revalorizan aún más si cabe este film que será llamado con justicia «el film de la simpatía», por poseerla en alto grado en todas sus escenas.

Será esta una película divertidísima, tanto para la gente seria como para la alegre, para los que buscan en las cintas sano buen humor, como para los que no se oponen a ver en ellas fina malicia

y que cuenta en todo su transcurso con una música de melodía y cadencia deliciosa, ya que su presentación musical fué encargada a varios compositores de renombre entre nuestros músicos.

Cuenta, además, con una presentación de lujo, de suntuosidad y buen tono inigualable, que nos muestra a través de la interpretación real de sus personajes un argumento original y que nunca se había llevado a la pantalla, todo ello lleno de una serie de atractivos que llevan en sí una nota modernísima de elegancia, ironía y malicia, con un trazo de fino humorismo.

A través de la labor de su montaje, en su reto que definitivo, aparece esta película española: española y admirable... sin hipérbolo, como ustedes, lectores, comprobarán cuando asistan a la próxima proyección pública de «¡Abajo los hombres!» en uno de nuestros más distinguidos y prestigiados salones.

No es una cinta más, entre muchas, de una obra teatral trasladada al celuloide más o menos habilidosamente, no.

«¡Abajo los hombres!» es una película «cien por cien», según ahora dicen muchos y nos hacen decir a nosotros, rica de originalidad, de ingenio, de belleza, de alegría y de humorismo.

Particularmente humorismo, esa cualidad preciosa y nueva en nuestra producción nacional, es lo que constituye su mayor encanto, la valoración suprema de este film de Exclusivas Febre y Blay.

Una áurea vena de humorismo, gracia, simpatía y dinamismo, corre a lo largo del film y emana desde lo profundo de la cinta, que, repetimos, es admirable, sin temor a que ustedes nos lo desmientan mañana. El asunto es deliciosamente cómico, fuertemente original y atribuible, por sus cualidades, a un ingenio galo de los más esclarecidos.

INTÉRPRETES DEL FILM

●
Carmelita Aubert
Pierre Clarel
Alejandro Nolla
Lidia Dimas
Samuel Crespo



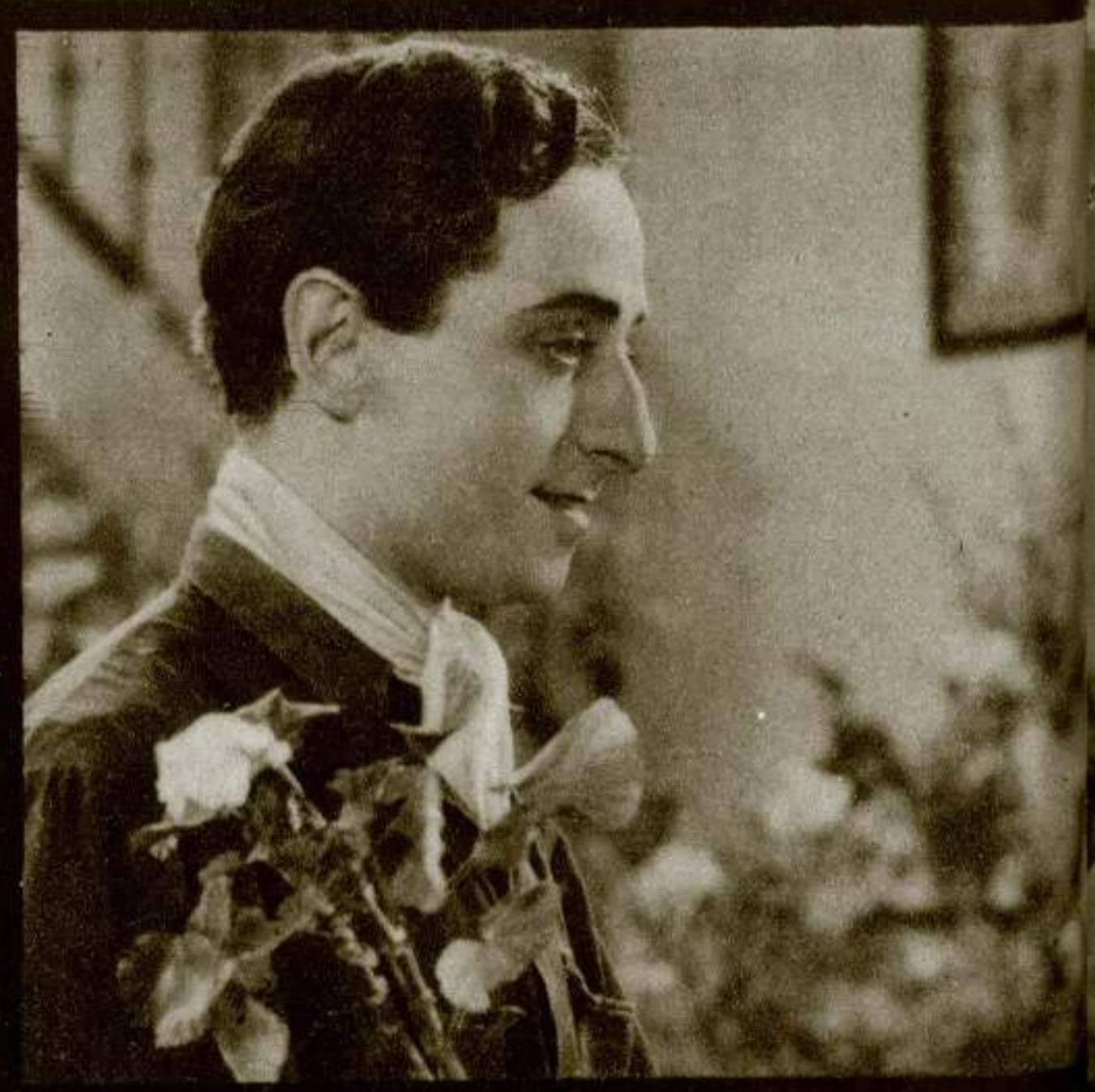
Pierre Clarel y Carmelita Aubert, en una apasionada escena.



* * * * *

En este film, José M.^a Castellví, director del mismo, ha suprimido todo lo que en su transcurso no es acción de los personajes, y las escenas están dispuestas en todo su desarrollo con un sentido de ritmo cinematográfico perfecto y justo. No se refiere este ritmo simplemente al ir y venir de los personajes, sino al movimiento total del film.

Simples observaciones bastan para adentrar en nuestro ánimo sensaciones que nos transportan a la delicia del clima irónico y gracioso en que deambulan sus personajes.



¡ ABAJO LOS HOMBRES !!...
UNA PRODUCCIÓN DE JOSÉ M.^a CASTELLVÍ

CVRRRI
Una Super

Filmoteca
de Catalunya

Distribuciones Cinematográficas, S. A. PRESENTA

"CURRITO
DE LA CRUZ"

Todo el mundo conoce lo interesante de la obra de Pérez Lugín. Fué ya llevada con éxito a la pantalla muda. Hoy nos presenta una nueva versión de la novela Fernando Delgado, que ha rodado el film en Andalucía y se ha traído de ella lo más típico y lo más característico de su entraña.

Corridas de toros, fiestas andaluzas en el estuche encantado de los patios sevillanos, iluminados por la luna y el sol embotellado de la manzanilla... Todo el misticismo religioso de su Semana Santa... Penitentes... Sayones... Pasos de los grandes imagineros de nuestro mejor siglo... y almas; almas de bronce fundidas por el sol de unas recias costumbres, encendidas por todas las pasiones... y música; la entraña lírica de esta tierra de promisión crucificada en una pandereta y olvidada en su tragedia más honda; esa tragedia que nadie ha visto, y que es hambre, alegría, miseria e idealismo..., todo lo contrario de lo que vieron los Quintero y tantos otros que se asomaron, únicamente, a la periferia de su espíritu.

Siete estrellas españolas interpretan el film, cuyo coste, según nos dicen, se eleva al millón de pesetas. Diez mil figurantes colaboran en esta obra nacional, con actores de tan solvencia como Antonio Vico, Elisa Ruiz Romero, Ana Adamuz, Carmen Viance, Antonio García (a) «Maravilla», José Rivero y Eduardo Pedrote. Del maestro Guerrero es la partitura. Todo se ha reunido para hacer de este film un gran film.



Casa Central:
RAMBLA CATALUÑA, 118
BARCELONA
TELÉFONO 79117 - 118
Dirección Telegráfica: SONOFILMS

SUCURSALES:
MADRID: Paseo de Recoletos, 31 - Teléf. 30643
BILBAO: Buenos Aires, 13 - Teléf. 13101

DELEGACIONES:
SEVILLA: Gravina, 49 - Teléf. 24222
PALMA M: S. P. Nolasco, 1 - Teléf. 1144
VALENCIA: Plaza E. Castelar, 7 - Teléf. 10146
LAS PALMAS: Herrerías, 11 - Teléf. 514

TO DE LA CRUZ - DIRECTOR: FERNANDO DELGADO
producción F.C.F. - FERRED Y BLAY



EL BESO:

por
JESÚS ALSINA

SU MÚLTIPLE FOTOGENIA

Se escriben artículos enteros sobre el beso y no hay dos críticos acordes en el modo de apreciarlo. Las *stars* y los galanes lo cantan con distintos tonos y diverso lenguaje gráfico, y entre ellos se nota la misma discordancia. El beso es la síntesis del amor y, como éste, es más para sentido que para explicado.

Tan raro es el arte de besar, tan vario e indescriptible mirado concretamente.

El beso con todo tiene marcados y muy conocidos determinados caracteres y fases.

Para nuestro propósito de adueñarnos de esa atención espontánea que el lector dirige a lo sensible, basta refrescar de una ojeada general en sus recuerdos de espectador la índole del beso fugaz, del beso normal, del beso cómico, del beso sexual y del beso vengativo.

El beso fugaz y veleidoso, el que apenas iniciado se esfuma en un «fade out» es más bien un incidente del argumento que un juego de efecto de los artistas.

Ese beso tiene verdadera y sólida identidad con los puntos suspensivos de aquellas novelas cuyos pasajes libidinosos son de tal modo confiados a la imaginación del lector. Es un beso más bien subjetivo que objetivo; es decir, que nace más bien del espectador que lo siente que de los artistas que lo inspiran, y por eso pasa a ser indiferente y superficial.

El beso puro, normal y en ocasiones platónico, ¡qué maravilloso efecto produce en el público! Es el límpido beso de padres e hijos, de hermanas y hermanos, de novios, de amantes, de esposos. Es un beso ideal; un beso doméstico, ingenuo, blanco, ampliamente espiritual e inmaculado. Recordamos haber visto una película en cuyas escenas más culminantes aparece un juicio y en las cuales inconscientemente un niño se convierte en acusador de su madre, sumándose a las acusaciones de que es objeto.

Inverosímil o no, se hacía preciso este caso jurídico para no interrumpir la acción del «decoupage». Pero lo más interesante era la sensación visual de cuando a aquel aspecto grave y triste de la protagonista ante el tormento de ser acusada por su propio hijo seguía la dulce mirada y cariñosa sonrisa, premiándole su inconsciencia con un beso.

En el casto beso del hogar se han acreditado Florence Vidor, Alice Joyce, Irene Rich, Lillian Gish, Marie Dresler, Janet Gaynor, la diminuta Shirley Temple...

El beso sensual o fisiológico, que nace de los labios de los seductores y de los adúlteros, es la imperiosa inclinación que lanza al artista a fingir las mayores orgías, sin respeto a nada ni a nadie, olvidando sus deberes éticos. Es un beso infiel, común de elegantes y atildados amadores de frac o de vampiras diabólicas que burlan a sus maridos o a su coro de aduladores con sus arrebatadores besos otorgados en el interior de un taxi, en el foyer, en el camerino, en la alcoba particular de la mujer fatal o a raíz de un mutis en un salón de baile al escurrirse por el jardín.

Besos emponzoñados, destemplados, epilépticos, retorcidos, crispados... Besos descoyuntados, besos de ira, de lascivia y soberbia. Besos lujuriosos de las Garbo, las Dietrich, las Harlow, las Crawford, que resucitan en pleno siglo XX a aquellas aliadas de la sierpe que en el mundo histórico, legendario y literario, se llamaron Gypris, Elena, Dido, Thais, Dalila, Friné, Aspasia, Safo, Cloe, Cleopatra, Mesalina, Valeria, Salomé, Margarita de Borgoña y demás ideadoras de mil trepas para hacer naufragar a los hombres en las vorágines de la sensualidad a cambio de unos besos tempestuosos, absorbentes y brutales.

El beso cómico resulta frecuentemente lleno de fotogenia. Con su aire equívoco, socarrón, espavilado, picaresco, juguetón, alegre o frívolo, es un perfecto condimento para amasar la risa del público. Besos de Hardy-Laurel, la Fazenda, Charlot, Pamplinas, Lupino Lane, llegando a influenciar a seres impersonales como los héroes de las películas de dibujos sonoros: Betty Boop, Mickey...



Vean ustedes un beso de cincuenta metros, «dibujado» por Mary Brian y Charles Rogers, en «A caza de dotes».

El beso de los «villanos», en el que han adquirido bien reluciente personalidad von Stroheim, Oland, Beery, Bancroft, D'Arcy y tantos otros, suele tener tabida en seres corrompidos y endurecidos como gangsters, presidiarios y traidores del «Far-west». Acostumbra a ser robado, vengativo, contrariado, a veces mal correspondido, ya que, en vez de traducirse en una reciprocidad se materializa en el bofetón que les cae de las lindísimas manos de la heroína, como si ésta quisiera así borrar las huellas del beso maldito que recibió.

Por su situación se podrían clasificar los besos como obligados, parasitarios y finales. Esa pureza deliciosa y fino respeto que merecen los primeros se trueca en los segundos bien incorrectamente descentrados del eje normal de la acción cinematográfica. Entre la cosecha de 50 besos recogidos por John Barrymore en la película «Don Juan» —máximo «record» que se conoce sin contar los que hubo de repetir durante los ensayos— son demasiados besos: forzosamente había un tanto por ciento crecido de besos inartísticos y chabacanos. En cambio, el beso final por su elocuencia parece insubstituible, mientras no desaparezca el «happy-ending» de las películas, puesto que a iguales causas corresponden los mismos efectos. La mejor concreción de felicidad con respecto del porvenir de los héroes está en caer el galán en brazos de la primera actriz y darse mutuamente los labios, después de las calamidades y desengaños sufridos durante los cien minutos de acción fílmica. El «kiss ending» viene a significar en las películas lo que las moralejas representan en las viejas fábulas de Samaniego e Iriarte.

Por su naturaleza puede encasillarse el besuqueo en dos categorías: 1.ª, besos fríos, como los simbólicos y ceremoniosos de la complicada ritual diplomática: encuentros de soberanos entre sí, de dignatarios y pueblo hacia el emperador en demostración de acatamiento al besar la punta de su sandalia cesárea; los feudales, otorgados por el señor a su vasallo en prueba de agradecimiento; los litúrgicos después de postrarse ante una imagen o posando los labios en un crucifijo; los caballerescos, el galante ademán de besar la mano a las señoras, como signo de devoción apasionada en las cortes antiguas y en los modernos círculos aristocráticos; los materiales, aquellos que se ofrecen sobre una fotografía o objeto apreciado y el del pedigüeno al aproximarse la moneda o alimento recibido en caridad a sus labios voraces; los reconciliatorios, el beso de paz entre dos enemigos ante un juez o de dos «peques» ante su profesor; los esponsalicios, o de confirmación simbólica entre los prometidos esposos, etc.

2.ª, besos de pasión, manifestados según la psicología de diversas naciones: el entusiasmado de los latinos al estilo de Valentino y Antonio Moreno; el coquetón, de Chevalier, Henri Garat, André Roanne y otros galanes franceses; el correcto de los germanos a flor de piel: Lillian Harvey y Willy Fritsch; el clásico y dinámico de los yanquis; el realista de los rusos; el convincente y cancelleresco de los ingleses, etcétera.

La ciencia del besar da lugar a muchas opiniones y comentarios: que si es una situación ficticia a explotar o si son sinceros; si suele constituir un sacrificio o un placer; que si es motivo de incidentes y alarmas entre los artistas solteros, o causantes de celos y amorfos entre casados, si son éticos o son inmorales, todo lo cual llenaría infinidad de páginas.

Ahora bien, para el director que ha de dirigir su intensidad, forma y duración, ha de pensar que el beso cinematográfico puede ser causa excitante de la sensualidad y causa purificante de las costumbres, o que es lo mismo, puede dar acceso al libertinaje o conducir a la moralidad.

El código de Will H. Hays ha limitado el arte de los besos excesivos y apasionados y se conduce contra los realizadores ineptos y voluptuosos, provocando en las superiores esferas productivas una reacción y energía para curar males y sanear la mala costumbre de una minoría inculta que celebra los abrazos y besos de Greta Garbo con relinchos de placer y frases de peor gusto.

Se impone una cruzada contra todos esos mal educados que no quieren comprender. Para ellos la aplicación de la legislación de Hays caerá en el vacío, porque viven en su mundo, con su inmoralidad innata y su manera de ser. Si alguna vez la prensa ha tenido un aliento y gesto de rebeldía contra ellos, toda su protesta mesurada ha sido otro papel cayendo en el vacío. Nosotros nos sumamos a esta protesta romántica invitando a los gobernantes no a cortar por lo sano como en el Japón cortan los besos por cuestión de ética y perjudicando la estética, sino a acabar con medidas enérgicas el lamentable espectáculo de esos incultos espectadores que hacen más mal con sus espasmos de psicólogos de bajo nivel moral, que todas las «stars» juntas dando publicidad a ese gesto íntimo del amor denominado BESO.

JESÚS ALSINA

Así se besaban Tala Birell y Melwyn Douglas, en «Vagana».

Chevalier besa a su partenaire en «Petit Café».



Kathe de Nagy y Pierre Blanchar se van a besar en «El diablo embotellado».



Clara Bow y Richard Cromwell, osculizándose en «Hop-1a».



LOS ARTISTAS ASOCIADOS

A la izquierda y de arriba abajo:

“Vivamos de nuevo”

por ANNA STEN Y FREDRIC MARC. Bellísimo film de Rouben Mamoulian, producido por Samuel Goldwyn. Estrenado en el Coliseum

“El caballero del Folies Bergère”

por MAURICE CHEVALIER y MERLE OBERON. Divertida y espectacular producción «20th Century», estrenada en el Fantasio

“La Pimpinela Escarlata”

por LESLIE HOWARD y MERLE OBERON. Soberbia producción de Alexander Korda, editada por London Films, estrenada en el Coliseum



LA TEMPORADA 1935-1936 SERÁ EL AÑO ARTISTAS ASOCIADOS

“El Cardenal Richelieu”

gran creación de GEORGE ARLISS. Sensacional producción «20th Century»

“Bosambo”

por PAUL ROBESON, LESLIE BANKS y NINA MAE MCKINNEY. Epopeya africana, dirigida por Zoltan Korda. Producción London Films

“La llamada de la selva”

por CLARK GABLE, LORETTA YOUNG y JACK OAKIE. Interesantísima producción «20th Century», estrenada en el Urquinaona

A la derecha y de arriba abajo:

“Noche nupcial”

por GARY COOPER y ANNA STEN. Film dramático de King Vidor, producido por Samuel Goldwyn. Estrenado en el Cine Urquinaona

“El Conde de Montecristo”

por ROBERT DONAT y ELISSA LANDI. Espléndida producción de Reliance Pictures, estrenada en el Teatro Tívoli

“El chico millonario”

por EDDIE CANTOR. Música, belleza y alegría. Espectacular producción de Samuel Goldwyn, estrenada en el Coliseum

“Poderoso caballero...”

por CASIMIRO ORTAS. Divertida producción nacional de Ibérica Films

“No me dejes”

una nueva creación de ELISABETH BERGNER, la estrella de Catalina de Rusia. Producción British & Dominions

“Clive de la India”

por RONALD COLMAN y LORETTA YOUNG. Magnífico film de Richard Boleslawsky, producido por Samuel Goldwyn y estrenado en el Coliseum



Además de estas grandes producciones, presentaremos varias obras de excelente calidad y los célebres films de Walt Disney, MICKEY MOUSE y SILLY SIMPHONIES, todos ellos en colores.

ATLANTIC FILMS

En el V aniversario de esta marca, culmina su ascensión a



Evelyn Laye, protagonista del film «La canción del crepúsculo», film de Victor Saville, en el que colabora con Fritz Kortner y Conchita Supervia.



John Mills, actor admirable que realiza una soberbia creación en el film «Cachorro de mar», del que es principal intérprete.

CURIOSIDADES Y NOTICIAS DE LA PRODUCCIÓN ATLANTIC FILM

Por primera vez en la historia de la cinematografía dramática, el almirantazgo británico presta su valiosa colaboración para producir una película en la que intervienen algunas unidades de la magnífica e imponente flota británica, entre las que se encuentran barcos históricos por su eficaz intervención durante la Gran Guerra en el Canal de la Mancha.

Estos barcos, cuya tripulación no se compone de extras, sino de la dotación oficial de la marina de guerra inglesa, sostienen un tiroteo de cañón con otras unidades que se suponen son alemanas; hay abordajes, heridos, muertos, hundimientos y demás detalles bélicos, entre los cuales no falta algún que otro momento de sentimentalismo familiar.

La película a que nos referimos se titula en inglés «Brown on Resolution», que en castellano lleva por nombre «Cachorro de mar». Betty Balfour y John Mills, cuya carrera teatral es de las más brillantes y rápidas dentro del elemento joven masculino en el teatro inglés, son los protagonistas que dan relieve a esta magna producción.

Del éxito de la película no se debe hablar hasta que el público pueda juzgarla por sí mismo, pues es el mejor modo de hacerle justicia, pero basta anotar que en proyección privada ante sus majestades los reyes de Inglaterra y séquito, no escasearon los aplausos ni faltaron calurosos elogios de sus augustas majestades, que cerraron la proyección privada con una cariñosa enhorabuena a la Gaumont-British, y a la producción cinematográfica inglesa en general.

Se impone que el público español vea esta película, llamada a ser la mejor de todas las de su categoría producidas hasta la fecha, y de más fino estilo y entretenido argumento, donde el sentimentalismo y el amor maternal juegan un papel de máxima importancia, y cuyo argumento difiere por completo de todo lo que ya conocemos. Su director, Mr. Walter Forde, ha sabido asociar formidablemente escenas donde el sentimentalismo de mujer, de madre y esposa, ocupan un lugar prominente, saturado de ese sabor bélico emocionante que a pesar de ser el fondo de la película no agobia al espectador.

Las unidades que el almirantazgo inglés puso a disposición de mister Forde, son el «battleship» o barco de guerra «H. M. S. Irom Duke», uno de los más poderosos de la flota, los cruceros «H. M. S. Curaçoa» y «H. M. S. Broke», este último de feliz memoria, pues, en unión del «H. M. S. Swift», durante la Guerra Europea encontraron seis destructores alemanes cerca del Estrecho de Dover, y a los cinco minutos el «H. M. S. Broke» había torpedeado a dos de ellos y averiado a un tercero, mientras que su tripulación se defendía valerosamente del abordaje de otras tripulaciones enemigas.

Son innumerables las escenas que se rodaron a bordo de estas magníficas unidades, y por demás interesantes. También se rodaron algunas en el «H. M. S. Vincent», escuela de entrenamiento en Gosport, y en la Escuela de Artillería de Whale Island. El resultado práctico de todo esto es una producción que, al mismo tiempo que posee argumento que absorbe y entretiene hasta un grado máximo, ofrece múltiples momentos en que se refleja el poderío y la eficiencia de la marina real inglesa.

Celebridades españolas en los estudios ingleses.

La figura femenina sobresaliente de la película «La canción del crepúsculo», es nada menos que nuestra eximia diva catalana Conchita Supervia, cuyo retrato, carácter y amenidades vamos a describir a continuación, ahora que está lejos, en Inglaterra.

Tiene Conchita una preciosa cabeza de rizos, mejor dicho, de sortijas brillantes color fuego, ojos color naranja que se redondean a la más leve provocación, y un magnífico repertorio de palabras inglesas, tales como «gymnastically», «ar-

Antoñita Colomé y Nicolás Rodríguez en una escena de «La señorita de Trévez», film nacional basado en la famosa comedia de Arniches del mismo título, dirigida por Edgar Neville.



ticulation», «interrogative», «Sophisticated» y otras. Pero a pesar de todos estos conocimientos no abusa de la lengua de Shakespeare. Pone gran interés en cultivar y conservar su arte, que es su mayor tesoro, por cuyo motivo se cuida bastante; lo toma tan en serio, que a pesar de ser ella un gran elemento en el «high-life» o aristocracia inglesa, donde se fuma a todo tren, no ha consentido llevar un pitillo a los labios durante estas fiestas tan frecuentes en el país de John Bull, ni siquiera en broma; además, tampoco consiente que su marido fume en su presencia y procura huir de todo lo que huele a tabaco. Es algo corpulenta, aunque no gruesa, de carácter bastante alegre, aunque dice que suele tener mal genio. Tiene algunos «hoyuelos», y las corridas de toros la vuelven loca (según propia frase). «No sabe usted el sacrificio que me cuesta vivir en Londres—dice—, pero cuando voy a mi tierra me desquito asistiendo a todas las corridas que se celebran allí durante mi estancia.»

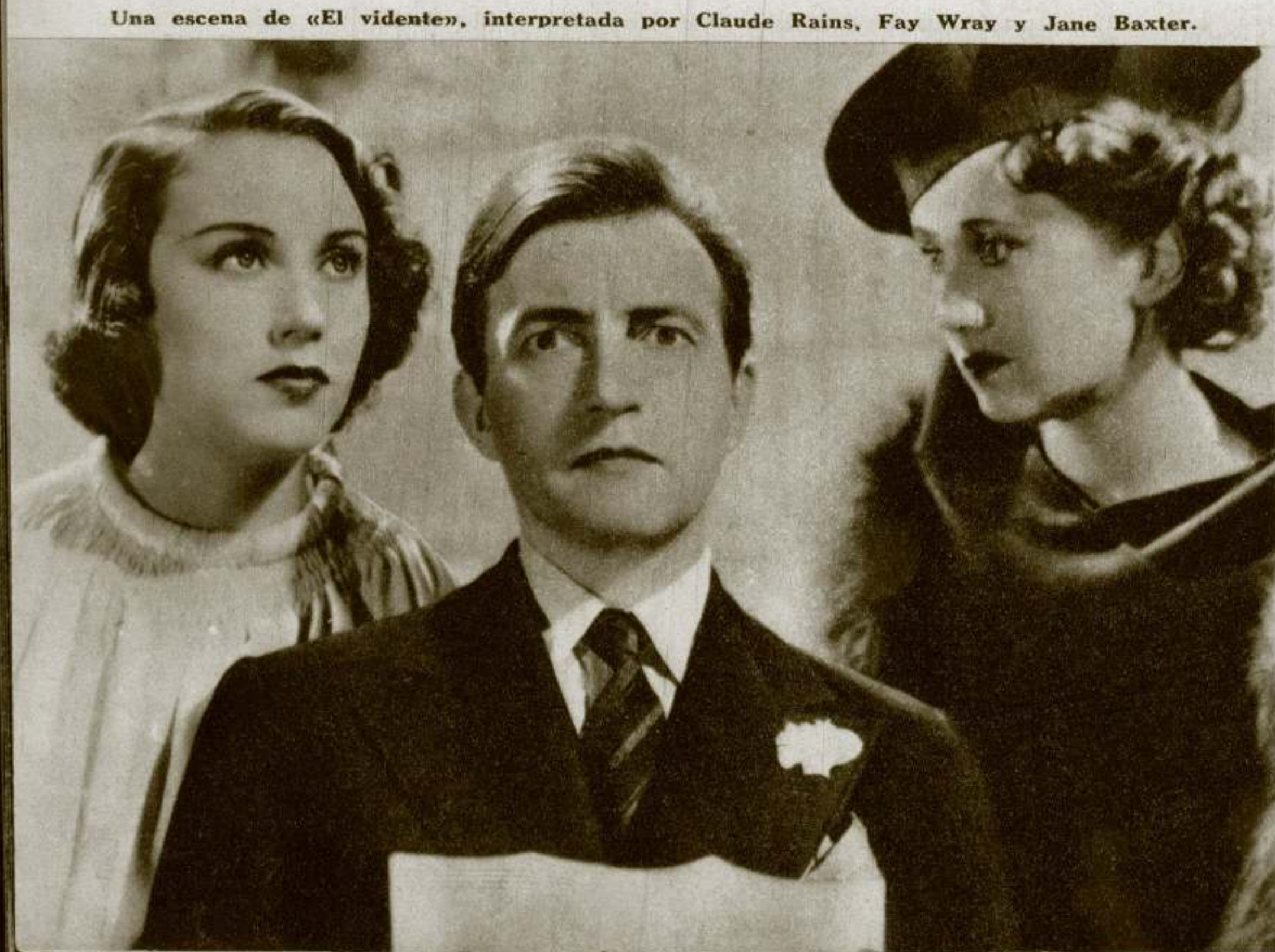
En la vida privada es la esposa de mister Rubenstein, que cultiva, con ayuda de su ilustrísima señora, todas esas orquídeas que se compran en Bond Street y Piccadilly, y que tanto llaman la atención cuando las vemos en las fotografías de «Illustrated London News».

Conchita guarda una cuidadosa dieta. «Hay que conservar la línea para el público—dice—, pues no es como antes, que bastaba cantar, ahora hay que estar presentable.» Es muy aficionada a la equitación, nada un poquito y juega al tennis. Es totalmente abstemia, hasta el extremo, según dice, de que ni siquiera brinda por su suerte. Es muy supersticiosa, odia los pájaros y los gatos negros, pero cree en la suerte que le proporcionan las tortugas de plata, porque desde que su abuela le regaló una, que aún conserva como talismán, con el cariño que es de suponer, su buena estrella no la ha abandonado.

Como cantante nos resulta superfluo describirla, ni ensalzar su arte, puesto que nadie mejor que nosotros conocemos a nuestra nueva estrella cinematográfica.

Dice que no le gusta la música del «Viejo Verdi», como le llama, y que son muy pocos los compositores que cuentan con su voto. Es quizá por este motivo por lo que cree tener un repertorio limitado de obras favoritas. Cuando comenzó su carrera solía cantar «Mignon», en cuya obra se especializó, pero a medida que iba creciendo y tomando cuerpo en la esfera de su arte, esta obra ya le resultaba algo monótona, precisamente todo lo contrario que su temperamento puede admitir. Hoy día sus compositores favoritos son Rossini y Mozart.

En «La canción del crepúsculo» está todo lo bien que ella sabe estar. Es la «prima donna» que desplaza a otra cantante de fama mundial, encarnada por la gran cantante de ópera miss Evelyn Laye, primera figura inglesa de este género, que sacrificó hasta su amor, por el arte. Junto con Conchita Supervia también trabaja un actor tan conocido como Fritz Kortner, que tanto gustó al público en «Chu-Chin-Chow».



Una escena de «El vidente», interpretada por Claude Rains, Fay Wray y Jane Baxter.



Una instantánea de Robert Donat y Elisabeth Bergner en «Treinta y nueve escalones».



Antoñita Colomé y Enrique del Campo en una de las escenas más emotivas de «Una mujer en peligro», otra de las producciones nacionales realizadas por esta marca.

Figuras de la pantalla: Robert Donat

Robert Donat, simpático galán de la pantalla, nació en Whittington (Manchester, Inglaterra), el 18 de marzo de 1905, lo que quiere decirse que actualmente cuenta con la edad de treinta y un años. Su padre era polaco, de origen italiano, y después de una larga estancia en Whittington casó con una muchacha de Manchester. Parece ser que en su corta edad nuestro buen Robert era algo tartamudo, defecto que subsanó al morir su padre, pues el tutor del niño le hizo operar. Su gran afición al teatro hizo que pronto se fuese haciendo a las tablas y un día debutó haciendo una obra de Shakespeare, consiguiendo un triunfo ruidoso. Desde aquel momento sólo pensó en el teatro, arte que le dominó por completo, y de esta manera se formó un actor de primera categoría dentro de sus pocos años.

En los años de 1914 a 1928, Sir Frenk Benson formó una compañía y en ésta se agrupó Robert, que recorrió en marcha triunfal todos los escenarios del país cosechando aplausos sin cuento. En 1930 se presentó Robert por primera vez en un teatro de Londres, y su labor acertadísima fué premiada con verdaderas explosiones de aplausos. A finales de 1930 recibió Robert Donat proposiciones para trabajar en Hollywood, pero, modesto siempre, consideró que podría fracasar por su poca preparación para este nuevo arte y prefirió no aceptarlo. Por fin, en Inglaterra hizo una película que fué un fracaso completo, pero como había en él facultades, juventud y prestancia, pronto le tomó otro director que hizo de él una verdadera figura, que en pocos años se situó en un lugar francamente elevadísimo.

En Inglaterra Robert Donat impresionó «Hombres de mañana», «El cajero» «Esta noche en Londres», «La vida privada de Enrique VIII», y en América, con Alexander Korda, «El Conde de Montecristo».

Robert Donat terminó recientemente una soberbia producción para la Gaumont-British, de Londres, titulada «Los treinta y nueve escalones», en la que actúa junto a la eminente actriz Madeleine Carroll, artista que tan grato recuerdo dejó con su «Yo he sido espía».

Un reparto de estrellas para un film español

Nuevamente el gran escritor y comediógrafo Carlos Arniches da al cinema otra de sus más célebres comedias, y esta es ahora «La señorita de Trévez», considerada como uno de sus mayores aciertos.

«La señorita de Trévez», que se comenzó a impresionar en las primeras horas de la mañana del día 10 de noviembre, en los nuevos Estudios Ballesteros Tona Film, para la marca Atlántic Film, fué dirigida por el escritor, humorista y

Alberto Romea, una de las figuras más ilustres de nuestro teatro, en una escena del film nacional «Una mujer en peligro», en la que interpreta uno de los principales papeles.



Conchita Supervía, la eminente diva española que interpreta uno de los principales papeles en el film «La canción del crepúsculo»



deportista Edgar Neville, que también adaptó la obra al celuloide.

El reparto de esta cinta está integrado por estrellas y astros de lo más aplaudido y conocido de nuestro público.

De la parte técnica sobra decirlo, puesto que todos sus componentes han demostrado plenamente en otras producciones sus grandes conocimientos.

«Crisis mundial» fué la primera producción Atlántic, y el éxito alcanzado por la misma hizo que esta productora se lanzase a filmar «Una mujer en peligro», recientemente terminada y ahora «La señorita de Trévez».

Damos a continuación la ficha completa de esta película, que por sus componentes promete, como las anteriores, ser uno de los mejores films nacionales.

Reparto: Florita, María Gamez; Araceli, Antoñita Colomé; Don Gonzalo, Alberto Romea; Galán, Nicolás Rodríguez, y muchas chicas bellísimas, verdaderas maravillas femeninas hacen papelititos, y éstas son: Rosa María Fontanals, Eva Arión, María Cruz y Trini Tejada.

La deliciosa estrella Antoñita Colomé en Madrid.

Nuevamente hemos tenido el gusto de saludar en Madrid a la deliciosa estrella cinematográfica Antoñita Colomé, una de las figuras más destacadas de nuestra pantalla.

Hablando con ella nos enteramos de que el motivo del viaje por la capital de España es motivado por el contrato que tiene con la productora nacional Atlántic Films para tomar parte como estrella en la cinta en producción «Una mujer en peligro».

Nuestra querida estrella se encuentra cada día más formada de facultades, más completa de arte y, sobre todo, más entusiasmada con sus intervenciones cinematográficas.

En su brillante carrera cinematográfica, Antoñita Colomé

ha dejado una estela resplandeciente, que de día en día aumenta considerablemente. Actualmente, de cuantas figuras cuenta el cinema nacional, la Colomé es de las más destacadas, por no decir la primera.

En su intervención en «Crisis mundial», primera cinta que hizo para Atlántic Films, demostró firmemente sus dotes artísticas que ahora, en «Una mujer en peligro», vuelve nuevamente a demostrar, más plena de arte y dominadora de sus actitudes cinematográficas.

Mucho nos agrada volver a encontrarnos en nuestro Madrid con Antoñita Colomé, la mujercita rubia, de labios que hablan sin hablar, de los ojos brillantes y expresivos.

Otro éxito más que tiene que apuntarse la productora nacional Atlántic Films y un nuevo agrado que esta marca y la estrella proporcionan al público.

«El vidente»

Dirigió este film Maurice Elvey para la Gaumont-British, en los estudios Islington, de Londres.

Son sus protagonistas: Claude Rains, Fay Wray, Jane Baxter, Mary Clare, Ben Field y Athole Stewart.

La fábula del film es la siguiente:

Máximus, el as de los videntes, constituye un número sensacional y espectacular adivinando, desde el escenario, cuantas preguntas le hace su esposa desde el patio de butacas a petición de los espectadores. Máximus llega a Inglaterra para realizar una espléndida tournée teatral, viaja con su esposa Renée, su madre y su «manager».

No será necesario advertir que Máximus y Renée tienen prevista una clave mediante la cual las preguntas que le hace Renée le sirven a Máximus para aparentar que tiene dotes de vidente. Pero una noche, en un teatro de provincia, mientras

(Continúa en Informaciones)



Charito Leónis, protagonista de «Amor en manibras», asoma su rostro a una de las escenas más graciosas de esta producción nacional de Mariano Lapeira, que distribuye en España Atlántic Films.

Un Gran Actor Español

Filmoteca
de Catalunya

FELIX POMÉS

por CARRASCO DE LA RUBIA

COMO es de suponer, no pretendo descubrir al veterano actor. Al trazar estas líneas solamente intento esbozar la personalidad de este excelente artista del cinema. Es más, considero que es necesario en este nuestro momento cinematográfico acusar el relieve técnico y artístico de todos los españoles que colaboran en nuestra producción. Así como deber nuestro también es señalar los defectos y faltas de aptitud de los que en el cinema hispano pretenden pasar por la puerta falsa.

A pesar de cuanto se ha dicho sobre la improvisación de actores cinematográficos, todos los que hacen y conocen bien el cinema saben que esto no es cierto; que salvo unos cuantos — muy pocos — casos, para triunfar en el lienzo se necesita una cuidadosísima preparación. El cine tiene mucho de oficio y, por consiguiente, están equivocados cuantos crean que basta una figura esbelta, un bello rostro o una voz bien timbrada, para convertirse, como por arte de birlibirloque, en estrella de la constelación cinematográfica. Por fortuna no vivimos ya en aquellos tiempos de galanes imberbes y afeminados, que con su aspecto estudiantil triunfaron en la pantalla. No importaba entonces que se advirtiese en ellos una preocupación ante el objetivo y unos movimientos, mil veces ensayados ante el espejo; bastaba que tuvieran una exuberante y auténtica juventud, un extenso y apropiado guardarropa y un arte amatorio más o menos convincente.

No creo tampoco en el actor teatral convertido de la noche a la mañana en actor cinematográfico. No, señor; en esto no creo. Desde luego, entre el joven novato e inexperto que ni ha posado ante el objetivo, ni ha actuado tampoco en el teatro, prefiero al profesional; porque no debemos olvidar que el cinema necesita actores que no se paseen solamente ante la cámara para lucir su tipo. El actor de cinema, además de sus condiciones interpretativas, debe tener una dicción perfecta, y aunque no lo parezca, este pequeño detalle ha hecho desaparecer de las pantallas a muchos artistas que conocieron la

gloria antes de que el cinema tuviera voz. Es cierto que la mayoría de actores cinematográficos de todos los países proceden del teatro, pero antes de actuar ante la cámara han sufrido un período de preparación. Pero así y todo, siempre es preferible el actor cinematográfico puro, o sea el actor que se ha formado dentro del cinema, que ya posee una experiencia que sólo se consigue al paso de los años.

Félix de Pomés es un actor que se ha formado en el cine. Ha trabajado en los estudios cinematográficos de Italia, Alemania, Francia y en los famosos estudios de Hollywood, meca de la cinematografía. Cuando este actor ha regresado a España, abandonando los estudios extranjeros para hacer cinema en nuestro país, los productores españoles debieron ofrecerle inmediatamente la oportunidad de demostrar sus profundos conocimientos cinematográficos y sus excepcionales dotes artísticas, encargándole la realización de esa serie de films que han sido filmados por extranjeros totalmente desconocidos en la cinematografía o por inexpertos cineastas de nuestro país.

Félix de Pomés es un actor que posee una sobriedad interpretativa exquisita, y un aspecto de seriedad y aplomo sólo posible en el hombre que ha adquirido alguna experiencia a través de las cosas de la vida. Sus maneras reposadas y corteses, y su naturalidad ante el objetivo, demuestran en cada una de sus interpretaciones que nos hallamos ante uno de los más inteligentes actores del cinema español.

Es un actor que ha triunfado por propios méritos, por su arte sobrio, digno, vigoroso, y su acusada y fuerte personalidad. Posee, además, una sólida cultura. Es doctor en derecho, buen pintor y magnífico dibujante, y habla correctamente seis idiomas. Aficionado a los deportes desde muy joven, y constituido atléticamente, ha triunfado fácilmente en todo, habiendo sido campeón de España de boxeo, un buen futbolista (en aquellos famosos tiempos en que Hernández Coronado recuerda haber llevado los palos de las puertas al hombro) y ha sido también muchas veces

campeón de España de esgrima, de las tres armas.

De su carácter podría decirse lo que el gran Lionel Barrymore dijo un gran escritor: «La suavidad no entra en la composición de su carácter. Mucha gente le considera áspero, y mucha más todavía le tiene un respeto mezclado de temor. Esgrime la lengua como un florete con que destroza las hipocresías y la falsedad. Admira el carácter luchador y no los románticas figuras sentimentales».

Esta es, a grandes rasgos, la personalidad de Félix de Pomés, artista polifaceto y un gran actor del cinema.



Pomés esgrimista. Campeón de las tres armas de renombre universal. He aquí una foto de este admirable artista, en un instante de su diario entrenamiento.



Ilustran la página varias instantáneas de Félix de Pomés: una de «Alta traición», con Gustav Froelich para la UFA de Berlín; dos de «Doña Mentiras», film que realizó en París para la Paramount, y la última en «Pax», primera producción sonora realizada en Barcelona para una editora francesa independiente.



UFILMS ULARGUI FILMS

Selecciones en Exclusiva

ES UNA MARCA DE ÉXITO SEGURO EN NUESTROS CINEMAS

He aquí cuatro de sus grandes producciones:

«Las quiero a todas»

Un gran film musical de Kiepara, el gran cantante que el cinema yanqui arrebató a la producción europea. Canciones, fiestas de noche, alegres escenas llenas de optimismo y juventud.

Robert Stolz, el inspirado compositor alemán, ha decorado las escenas de este film con una partitura alegre, ligera y juguetona, adaptada a las facultades del cantante predilecto del cine europeo.

Está dirigida por Carl Lamac sobre un argumento de Ernst Marischka, e interpretado por Jan Kiepara, Lien Deyers, Inge List, Adele Sandrock, Fritz Imhoff y Theo Lingén.

«Mazurka»

Está justificada la expectación mundial que cada nueva obra de Willy Forst va despertando. A la revelación de «Vuelan mis canciones», sigue la plena madurez de «Mascarada», y ahora, «Mazurka», su tercera película, ya se sale de la atención en su espera para llegar a la impaciencia. Lo nuevo y original que tuvieron sus dos cintas anteriores llega a límites de genialidad en «Mazurka». Las escenas, tanto en el aspecto de dirección como de interpretación, van ayudando a presentar uno de los temas más humanos y que desde luego nunca se había intentado llevar a la pantalla.

La orden y especial deseo de Willy Forst en no querer publicar el argumento de su nueva producción hasta su estreno, nos impide el placer de adelantar las líneas generales de este modelo de escenarios, donde su fuerza emotiva va en aumento, aprisionando, de manera acelerada, el interés y atención del público.

De la manera más natural del mundo puede decirse que esta creación—más que realización—nueva de Willy Forst tendrá el carácter de acontecimiento auténtico en la nueva temporada. Ufilms, alborozada, da a la pantalla la tercera producción de Willy Forst, consciente de lo que esto significa para el cine.

Sus intérpretes son: Ingeborg Theek, Pola Negri, Inge List, Albrecht Schönhals y Franziska Kinz.

«Vida mía»

El galán viene a caer del paisaje agrícola de Viena al camerino de la más bonita estrella del teatro, y la enamora. Poco falta para que ese amor lo aproveche el padre. Pero el criado que los vigila del supuesto peligro a la ciudad, avisará a la madre y apartará el sentimiento amoroso y vehemente del muchacho por medio de una absurda invención. El criado les hace hermanos. La chica no lo sabe y lo quiere como otra cosa. El equívoco se deshace a la entrada de Viena. Ha quedado rota una velada familiar, la multitud se entera del rescate de su artista perdida. Y como desde el primer momento

Marta Eggerth ha jugado todo su temperamento y belleza, los muchachos son felices y la película magnífica.

Colaboran con Marta Eggerth: Wolf Albach-Retty, Ida Wüst, Richard Romanowsky y Hans Moser. La música del film es de Franz Lehar.

«Una Carmen rubia»

Marta Eggerth, en su papel de María Barkas vuelve a ser maravillosa. Como en «Su mayor éxito», sin ser ahora película de época, mucho más alegre y cómica, Marta Eggerth ha encontrado un papel de «Carmen rubia» que dejará en olvido a la otra Carmen, de ópera y morena. También aquí aparece de cantante. Pero, cansada de cien representaciones y de la nerviosidad del timbre que asusta a los camerinos, María Barkas abandona Budapest y se va a pasar unas vacaciones en el campo de Baviera, lejos del teatro, al que ella sola llena de admiradores. Le va a acompañar una antigua compañera que sigue fiel a su amistad. Esta es Illna Fedosy, separada de su marido, que pronto aparecerá como empresario del teatro de Berlín.

Casualmente, la primera noche después de su viaje, va a oír, desde el balcón de su estancia, la conversación de dos muchachos. Empieza a interesarse el tema, y la voz de uno de ellos llega tan suave a sus oídos, como si el aire llevara caricias. No tarda en enterarse del nombre de estos dos jóvenes. ¿Quiénes son? Un poeta: Jeses Lechner; un compositor: Otto Bachmeier. Los dos viven juntos en una casita de campo y han llegado hasta aquí paseando. Hace días que hablan de su gran sueño: la opereta. Y esta opereta es nada menos que una Carmen y, además, rubia: «Una Carmen rubia».

Lechner ha estado hablando mal del arte de las actrices. El quería para su obra actores sacados de la aldea, lo cual, escuchado por María Barkas, es origen para que ésta intente divertirse, cosa que llevará a la práctica.

Vestida de florista alemana se presenta en la modesta casa de las «víctimas» a solicitar un trabajo que se le da. Pero María va a ser la primera «víctima» de sí misma. El amor aparece con fuerza entre ella y Jeses Lechner. Por fin, «Una Carmen rubia» se va a estrenar en Berlín y, después de una huida suya—quizá por orgullo, quizá por pasión—, María Barkas, «la estrella de Budapest», correrá a salvar la obra y, por tanto, al empresario, a Otto Bachmeier y, sobre todo, a Jeses Lechner: su amor.

A estos tres grandes films, hemos de unir los siguientes, que constituyen la lista de títulos de esta marca: «El billete de mil», «Una aventura en Polonia», «Limpia, fija y da esplendor», «Sueño de una noche de invierno», «Sábado, domingo y lunes», «Violines de Hungría», «Sólo soy un comediante», «Casta diva», «Stradivarius», «Ojos negros», «Alta escuela», «Episodion», «Varieté», «El malvado Carabel», «100 días» y «La mascota».

Dos escenas de «Vida mía»



Del film «Las quiero a todas»



Una escena de «Mazurka»



Marta Eggerth, la gran cantante vienesa, en una escena de «Una Carmen rubia», uno de los films, en el que su arte raya a más altura.



La Impúdica

por

Lope F. Martínez de Ribera



ERA blanca y rubia; tan blanca que parecía transparente; tan rubia como las espigas maduras. Tenía carnosos y sensuales los labios. Morder en ellos era como morder la pulpa dulce y sabrosa de la guinda garrafal.

Era todo mujer, todo feminidad, todo sexo. En ella, los conceptos carecían de valor. Los prejuicios habían resbalado sobre su conciencia, como el agua del baño al resbalar sobre su piel de blancura azulada: haciéndola más transparente aún, limpiándola de impurezas y de prejuicios.

Pasaba por viciosa, por generosa de su cuerpo, y era, sin embargo, pura como la nieve de los glaciares, como el rocío de las cumbres. Todo lo soportaba menos la impureza. Empleando un término no literario podríamos definirla mejor: era una mujer material y espiritualmente aséptica.

Yo la ví una noche lanzarse al mar envuelta por las luces de un plenilunio canicular, y guardo en la retina el milagro limpio de la hora en que se encendió el prodigio de su carne inmaculada y se dejó poseer por el mar en brutal conjunción de nácares y espumas... Sinfonía blanca, luminosa, sólo comprensible en la pureza mística de una ablución ultraterrena. Ella, la luna y el mar parecían fundirse en la misma luminosa pureza.

Y cuantos lo supieron en aquel pueblecito costero donde ocurrió el milagro, la lapidaron con la crueldad de sus más impuros conceptos en la cruz de todas las palabras groseras.

★ ★

Su espíritu también era blanco.

La educó su madrina, una bella poetisa griega, que elevó un altar para sus ofrendas más íntimas en la isla de Lesbos, y era sabia y dulce, y comprensiva y buena...

Cuando llegó a mi vida, su juventud serena y majestuosa había sido poseída por el sol de todos los hemisferios.

La había sorprendido la guerra en París y se dejó caer sobre España en derrota sentimental. Su amante, en aquel entonces, un polaco rubio, esbelto y tortuoso, espía al servicio de Alemania, se derrumbó bajo las balas de un juicio sumarísimo.

Su belleza rubia encendió deseos en las Ramblas y aplacó ardores de fuego a bajo precio. La impureza de aquellos días no mancilló su espíritu, ni puso en su carne huella de sombra alguna.

Fué un relámpago de carne nacarada en las noches nubladas de impureza del nocturno barcelonés, del que la arrancaron las manos pálidas y enojadas de un duque consumido por una imaginación enfermiza.

La silueta blanca que un día se copió en el asfalto de las Ramblas, hecho espejo por las lluvias otoñales, se encendió en el reflejo de los diamantes con que el duque decorara sus manos y su cuello.

Y el invierno la encontró protegida por armiños y mar-tas.

Su nido se colgó en un hotelito de Vallvidrera, perfumado por el sahumerio de los pinos.

El duque, su amante, enamorado místico de su blancura nivea, decoró en blanco y oro el altar de sus sentimientos, y, después de haberla amado mucho, hasta la última gota de su sangre, se desarticuló en una mueca de payaso ridículo, y manchó de rojo los impolutos lirios de su lecho dorado de reina y de virgen de estampa veneciana.

Las flores rojas de su lecho, cumplido su destino, se transformaron en flores de redención.

El duque, místico y pálido, detritus de una raza de guerreros, santos y neuróticos pagó las caricias blancas de sus pulidas manos con un gesto de príncipe oriental. La fortuna que amontonaron cien generaciones, pasó a manos de la cortesana griega en un regalo de la última voluntad del duque herotomano y desviado: «Porque ningún tesoro huma-

no bastaría para pagar la sabiduría de sus labios y el urente hechizo de su entraña».

★ ★

Fué por aquel entonces mi compañera de unos días en los que comprendí el gesto del duque y le admiré en su última decisión.

Pero fueron sólo unos días.

Nos separó un concepto: uno de esos conceptos que no pueden vivir más que en la mente de un bohemio de aquellos tiempos. Persistir convertido en el capricho de una cortesana es algo superior a las fuerzas de un sempiterno romántico, orgulloso y sentimental.

Para mí fué ella la «mujer», la eterna encarnación de Venus... Hube de hacer un gran esfuerzo para pasar de sus brazos a la calle de mis soledades, transformado en su mejor amigo y en su más desinteresado consejero.

★ ★

Se habían colgado en los balcones de la ciudad las primeras golondrinas. La alegría veloz de los vencejos cortaba el azul con el raudito tijeretazo de sus alas en vértigo de lejanías.

Las primeras rosas se encendían ufanas al amparo de los almendros en flor que vestían de blanco el jardín de Magdalena. Así se llamaba «ella», a quien un señorito, borracho de Belda y de Trigo, apodó «La Impúdica griega», en una noche de carnaval, en que la blanca ateniense conquistó un primer premio de belleza, mostrándose desnuda y blanca, como una estatua esculpida en el níveo mármol de Pharos, ante un mundo de crápulas y entretenidas, a los que la maravilla de su cuerpo desnudo dejó atónitos y mudos en un rendimiento colectivo a la Belleza.

«La Impúdica», que a la mente generosa del duque, vistió tules de luto y se encerró en una viudez sentimental, retornó a su vida de lujo y de esplendores cuando en su sangre prendieron las teas primaverales. Y volvió a lucir bellísima, aureolada por la leyenda de aquel gesto caprichoso y magnífico de la mano ducal que dejó en sus sienes áureas y nacaradas, sino el peso dorado de su egregia corona, el halo magnífico y procer de un concubinato generoso y romántico que puso al alcance de su firma millones y palacios, cortijos y aldeas enteras perdidas en la meseta de Castilla.

Un viaje alrededor del mundo la retornó a España, perseguida por una verdadera cohorte de admiradores arrancada a las mejores razas del mundo civilizado.

En su palacio de Vallvidrera colgó la ciudad una leyenda de perversiones.

Un millonario polaco, enfermo de amor por la bellísima griega, se alojó un día, a presencia de «La Impúdica», una bala blindada en la sien.

La policía intervino. Los mentideros de la ciudad vertieron el veneno de sus comentarios sobre las vidas que se cobijaban bajo los techos de su palacio, constantemente en fiestas.

Un día «La Impúdica», después de una noche dedicada al vino y al placer, asombró al mundo mañanero de obreros, artesanos y horteras, medio adormilados aún y vencidos ante el sol de la mañana clara, cabalgando, desnuda, a galope

CASABONA

tendido, sobre un potro bayo, reluciente, soberbio y orgulloso de la carga de nácar y de seda que acariciaba su grupa brillante.

De escándalo público calificaron los jueces su hazaña mañanera. Unos billetes menos y una página más en el libro de sus crónicas perversas y alocadas.

★ ★

Se acababa de firmar el armisticio. Ardía Barcelona en la pira roja de sus primeras reivindicaciones obreras. Las calles de la ciudad se vestían de sangre y de odios. La «Star» tableteaba vengadora clavando en la cruz de piedra de cada bocacalle el cuerpo tendido de los ajusticiados por los rojos tribunales de la reivindicación y la venganza.

Y de pronto el palacio de Vallvidrera se cerró en el silencio más absoluto. Sus perversos huéspedes buscaron ambiente más propicio a sus vidas inútiles.

Un día de aquellos recibí una esquila perfumada. «La Impúdica» me rogaba que la acompañase a comer.

La encontré llorosa y compungida. Como siempre, su cuerpo se me mostraba apenas velado por una débil muselina de seda. Acurrucada en una cama turca muelle y acogedora, lloraba ante mí en súplica inocente.

—¡Sálvame!... Tú tienes buenas amistades entre esa gente... Nada de lo que pidas te pueden negar...

Se refería a una de las autoridades que en aquel entonces gobernaban la ciudad y con la que sabía me unían, no ideas afines, pero sí lazos de sangre fundidos en lejano parentesco.

Hacia mucho tiempo que no la había contemplado de cerca. Estaba pálida, ojerosa. Sus pómulos habían perdido sus mejores rosas. Una tosecilla persistente y angustiosa sembraba de arreboles invencibles su tez, que, después de cada ataque de tos, tornábase palorescente y cérica.

Un lirio blanco y mustio se rendía al fin de su esplendor en un búcaro roto, que se me antojó símbolo de aquella vida joven nimbada por las mariposas blancas de la tuberculosis.

—¡No llores!... Haré cuanto pueda por él... Pero dime quién es... Aun no me has dicho qué te ocurre, por quién sufres y qué sujeto tiene tu padecer.

Oí de sus labios la historia de un amor romántico, su único amor.

Volvía una noche del Liceo hundida en pieles y en reflejos de joyas. No había el coche llegado a la Diagonal, cuando se vió obligado el conductor a parar en seco entre una lluvia de balas que dos grupos cruzaban de esquina a esquina. El galope de unos guardias a caballo vino a poner término al monótono cantar de las balas. Eran las primeras pugnas de los dos sindicatos: el libre y el único.

Cuando ya el chofer se iba a poner en marcha, vieron venir a ellos pistola en mano y tambaleándose herido a un hombre muy joven que penetró en el coche y se dejó caer junto a ella, en el asiento, ordenándole al conductor a continuar a toda marcha. Su mano derecha empuñaba la «Star» amenazante. Con la siniestra mano contenía la sangre que de su pecho resbalaba enrojeciendo los armiños de la mujer espantada.

El motor a la máxima presión puso el dique de su velocidad a la persecución de que, en principio, fueron objeto. Varios balazos abrieron negros impactos en la carrocería. Momentos antes de llegar a su palacio, el brazo que empuñaba la pistola perdió rigidez. La testa antes erguida del pistolero se dobló sobre sus hombros y todo él se desplomó a los pies de «La

Impúdica» espantada ante la responsabilidad que la noche colgaba en su conciencia.

—¿Qué hacemos, señorita?—preguntó el chofer, temblando aún por el miedo sufrido.

Mujer al fin, compasiva y buena, espíritu sensible al que los azares de su existencia tuvieron a veces fuera de la ley, albergó en su casa al herido, encomendó su curación a un doctor amigo y luchó con sus horas de fiebre como hermana buena o como amante rendida...

Una ternura infinita fué naciendo en su corazón hacia aquel hombre, que retenía sus manos entre las suyas engarabadas por el delirio de sus altas fiebres.

La convalecencia trajo para ellos horas hasta entonces no comprendidas ni sentidas jamás.

El héroe de su novela, un luchador romántico... idealista, lanzado a la conquista de una vida mejor para todos los hombres; una vida cerrada al brutal egoísmo de los unos, y a los crueles odios de los otros, abrió a su mente nuevos horizontes menos inhumanos que los que albergaron sus perversiones inconscientes.

Oyéndole hablar de su mundo, de aquel paraíso capaz de todas las redenciones y de todos los amores, se pasaban las horas, antaño perdidas en anhelos insatisfechos.

Y fué nueva Magdala en el apostolado místico de aquel nuevo Mesías jamás presentido por su sensibilidad desviada. Y comprendió sus furias de muerte a la cabeza del grupo de «engadores» que capitaneaba. Y le supo niño y bueno y

noble, sin querer comprender el error inmenso de su abnegación anarquizante y utópica.

Sus caricias más sabias no supieron contener el impulso de sus alas lanzadas a un ideal de redenciones nuevas... Así que estuvo curado volvió a la calle en busca de quienes pusieron su sangre en los arañeros de ella, y a los que, por considerarlos traidores, no quiso perdonar, a pesar del amor infinito que le regalaron al señalarle para siempre con el plomo rencoroso de sus pistolas mercenarias.

—¡Sálvale!... ¡Sálvale!... Tú, que más que otro alguno me quisiste, sacrifica a mi amor tu comprensión, y... ¡sálvale!... Cayó en una celada y está preso.

Hice cuanto pude. Días después llamé a la puerta de «La Impúdica» para ofrecerle la orden de libertad que había de volver a sus brazos a quien supo hacerse dueño de su vida.

Fué vano mi esfuerzo. Cuando, después de salir de la prisión, se dirigía a ocupar su puesto en los brazos de su libertadora, un grupo apostado en una esquina le bordó en el cuerpo, a balazos, el rojo símbolo de su inútil sacrificio, y le dejó tendido, con los brazos en cruz, sobre las losas.

Alas negras, alas malditas se cernieron sobre el Palacio de «La Impúdica», nublado todos los soles de su alegría de novia.

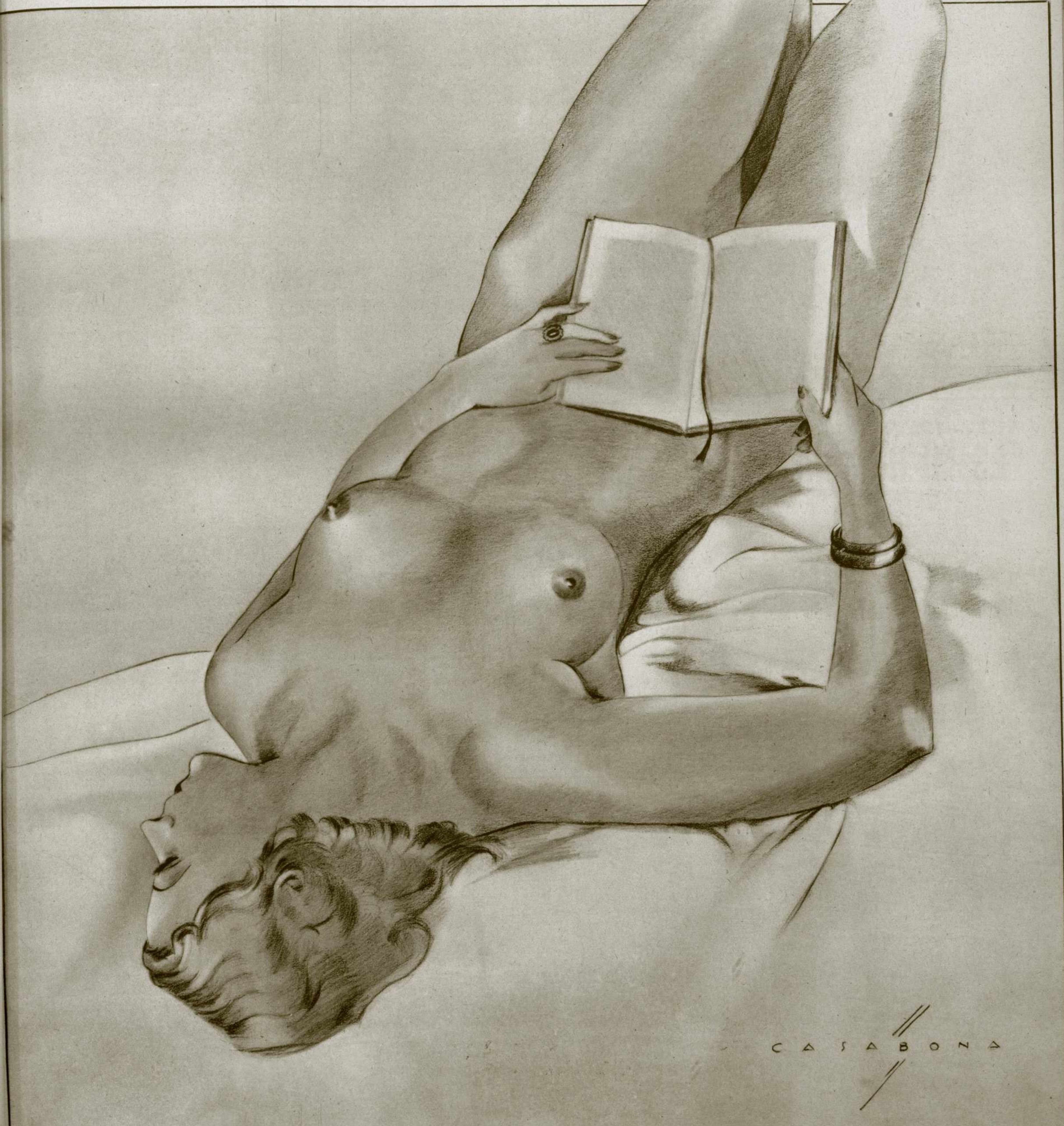
* *

El gesto de «La Impúdica» llegó hasta los rincones más escondidos de la ciudad.

La noche siguiente al día en que perdió su prenda más amada, hizo que la Rambla de las Flores derramase todas sus rosas blancas sobre su dormitorio vestido de blanco para unas bodas de sacrificio presididas por la cruel sonrisa de la muerte.

En el jaspe de su bañera volcaron sus manos todos los perfumes de su tocador. Bañó en ellos su cuerpo delicado, purificando su carne en una ablución de linfas claras y perfumes costosos.

Luminosa y transparente, se ofreció luego, en un rendimiento absoluto, a la memoria del amado vencido. Puso en la gramola la «Marcha Fúnebre», de Chopin, y, desnuda y blanca, se tendió en el ara impoluta de sus linos vírgenes, y esperó, ataviada con una sonrisa, el último acorde de la fúnebre melodía, al que unió, en trágico concertante el estampido de un disparo que la rompió la frente y derramó sobre su lecho la sangre que, gota a gota, hubiera querido sacrificar al hombre que liberó a su espíritu de impurezas y le redimió en el Jordán de aquel sacrificio de su juventud y su belleza, mártires en la pira ignescente de sus pasiones, en la que ardieron, en loca zarabanda, todos sus pecados, sus concupiscencias, sus vicios y todas las impurezas de su sangre hirviente de mujer insaciada.



C A S A B O N A

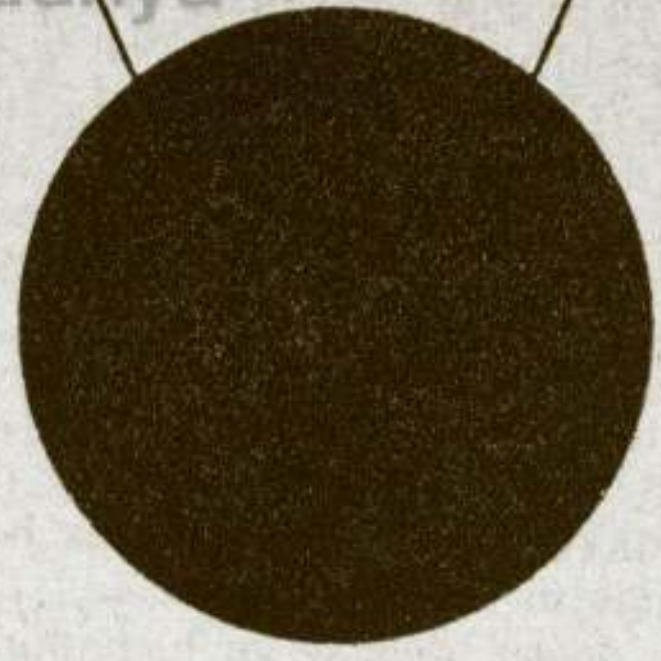
«AVENTURA ORIENTAL»

ESTE film, realizado en los Estudios Orphea, será estrenado en breve. Los que le conocen hablan de él con elogio. Nosotros esperamos mucho del buen gusto de Ibérica Film y de su director Nosseck, y estamos deseando poder tomar parte en este coro de plácemes que siguió a su presentación en prueba privada.

El film, que tiene una primera parte de exótico ambiente, se recrea en un

humorismo de buen gusto y en graciosas expresiones llevadas a la pantalla por el talento de Ortas, uno de los valores de la escena cómica española.

Aurora Garcialonso, bellísima e inteligente actriz, colabora con Ortas en el film, los segundos planos de cuya interpretación están en manos de Busquets y Fernández, Carmen Sebastián y Reyes Castizo «La Vankee».



He aquí tres escenas de esta admirable producción de Ibérica Films, dirigida por Nosseck e interpretada por Casimiro Ortas y Aurora Garcialonso.



UN GRAN ÉXITO DE LA PRODUCCIÓN NACIONAL

“ES MI HOMBRE”



A esta cinta admirable de Exclusivas Simó dirigida por Perojo, pertenecen las cuatro instantáneas que damos en esta página.—El film, ya estrenado y juzgado por la crítica, ha constituido uno de los éxitos del año.—Su permanencia en el cartel de estreno, habla, mejor que lo pudiéramos hacer nosotros, de este film cuyos intérpretes principales son: Valeriano León, Mary del Carmen y Ricardo Núñez.

SEAMOS NIÑOS VIENDO CHARLOT

POR ALBERTO MAR



Es costumbre en cierta clase de sujetos añorar hipócrita y literariamente los tiempos de la infancia llena de candor y de gracia. Si digo «hipócritamente», sé bien cuáles son mis palabras: Si tanto lo desean, ¿por qué no lo son?, ¿por qué no se hacen como ellos? Contestarán diciendo que les es imposible.

Vayamos a cuentas: Si uno de esos sujetos ve jugar a un niño con unos papeles, distrayéndose tan completamente como el individuo podría hacerlo con un automóvil, admitirá: ¡Quién fuera como él! ¡Qué poca cosa le basta para ser feliz!

Se le oprime: «Haga usted lo mismo». Protesta: «Haría el ridículo». Es decir, su respetabilidad de hombres serios es la que le impide sentarse en el suelo y distraerse con recortes de periódicos, simulando figuras que sólo existen en la imaginación del niño.

O también: «No podría hacer lo mismo. No soy ya un niño y no me interesan, no me pueden interesar esos juegos».

Habría que contestarle: «Dijo usted que deseaba ser como él, lo que supone hacer como él, y dice usted ahora que no lo desea, porque no le interesa. ¿En que quedamos?».

Y tendría que oponerte una serie de sutilezas para explicarte cómo lo desea y no lo interesa. Pero la única consecuencia que sacas de sus palabras embrolladas, es que su deseo era solamente una figura retórica, una lamentación de buen tono.

Si uno de esos individuos, que por otra parte se creará perfectamente capacitado para comprender la manera de ser de los niños, hubiera ido conmigo hace algún tiempo a ver «El chico», hubiera salido diciendo:

—Esta película es demasiado vieja. Se le nota cierto atraso de técnica. Hay muchos trucos que ya nos conocemos de memoria. (Es muy frecuente medir valores por el número de trucos cómicos puestos en juego.) La obra en general está tratada en forma sintética, demasiado breve, demasiado rápida. No es que deje de comprender a Charlot. Me agrada «Las luces de la ciudad», porque hay aquí un desarrollo más completo y una técnica que hace olvidarnos de la falta de la palabra hablada.

Y Charlot le contestaría:

—Si no te haces como «éstos», no entrarás en mi reino.

—Lo sé perfectamente, dios de los niños: tú les regocijas en todo momento. Ellos solos son capaces de comprenderte íntegramente, porque no buscan a tus actos un segundo sentido, una trascendencia que no tienen.

—¿Trascendencia? ¿Segundo sentido? ¿Qué palabras son esas?

—¡Ya lo decía yo! Tú eres un niño grande para los niños pequeños. No comprendes el significado de unas palabras que se salen del vocabulario infantil.

—Ciertamente, soy un niño grande, pero es porque tengo sus mismas ilusiones, pero no por otra cosa. Me gustan los niños, sobre todo cuando «el niño» es mío y me lo quieren robar.

—Bien, bien. Lo que yo iba diciendo.

—¿Qué ibas diciendo, hombre, que no me has comprendido?

—Sí, yo te comprendo. Eres un hombrecillo que haces reír a los niños. Solamente has hecho una película que también es para mayores: «Las luces de la ciudad».

—Entonces... no me has comprendido en «Charlot y el chico».

—Me ha hecho sonreír algo, pero esas trucos muy gastados.

—¿Qué esperabas de mí?

—Que nos hicieras pasar un buen rato.

—Un buen rato?... Escucha: Cuando yo empecé a hacer películas, hacía lo mismo que todos para distraer al público. Poco a poco, fui inventando yo mismo los «gags» para las películas, renovándolos continuamente, y hasta llegar a un punto en que yo, en lugar de ser imitador de la corriente general, era el iniciador de ellas. Me personalicé tan en absoluto, que pronto fui el favorito de los niños, porque los niños se fijan siempre en esos detalles que caracterizan a un individuo, saben ver, aunque no sepan comprender; después de los niños vinieron las gentes ingenuas y, por último, los intelectuales, bastantes, aunque no todos afortunadamente. Afortunadamente, porque era la única manera de no convertirme

en un dios que todo lo puede.

—Ya, ya, Y esos intelectuales que te admiraron, trataron de interpretarte y te colgaron toda serie de teorías y de móviles explicativos de tus actos. ¿No es eso?

—Algo de eso hay. Poco a poco fui subiendo, quiero decir que fui dibujándome con líneas cada vez más precisas, hasta terminar de crearme. Yo me creé a mí mismo. No tenía prejuzgado el resultado de esa trayectoria creatriz. Era un poco inconsciente. Cuando me tuve hecho, me puse a recorrer varios lugares, a hallarme en diferentes situaciones, más o menos difíciles, pero siempre reaccionando ante ellas como debía reaccionar, es decir, sin falsificarme. Advertí que les gustaba esto, y yo seguí caminando por el mundo. Claro que Charlot no quedó estacionario. Al fin y al cabo, Charlot es un hombre como todos los otros y va adquiriendo experiencias y años. No podría estar inmóvil, mientras todo marcha a su alrededor.

—¿Y qué opinas de las teorías y comentarios de los intelectuales?

—No opino nada. No puedo opinar nada, porque apenas las conozco. Si las leyese me podría exponer a falsificarme. Suponte que me gustase una y tratase de ponerla en acción... Sería el fracaso seguro. Pueden tener razón o no tenerla, pero eso a mí no me importa un bledo.

—Pero si tú mismo haces teorías para explicarte.

—No, no, yo no hago teorías. Me he limitado a relatarte unos hechos.

—Pero has hecho tus películas pensando en los niños.

—No pensaba precisamente en ellos. Pensaba en que me agradaba lo que hacía y, al principio, pensaba también que le gustaba a «la gente», ¿qué sé yo quién es esa gente? Ahora no me tengo que preocupar ni siquiera de lo que piense nadie de las películas, porque tengo asegurado el éxito. Ahora sólo hago lo que me gusta.

—Entonces, por qué los niños te comprenden?

—No, no me comprenden, ya te lo dije. Saben verme, me tienen simpatía y eso me es bastante. Si me comprende alguien o no, yo no lo sé. Lo que sí puedo saber es que hago mis películas sencillas, muy sencillas, para que la comprensión visual sí pueda existir para todos. En cuanto a muchas cosas que me atribuyen sólo puedo afirmar que yo voluntariamente sólo hago una cosa: hacer vivir a un personaje. Nada más... y nada menos.

—¿Por qué dices entonces que se hace necesario ser como los niños?

—Porque es la única manera de emulgar con el corazón noble



de Charlot, con mi desinterés altruista. Actualmente, son casi los niños los únicos que se explican muchos de mis actos.

—Yo también te comprendo. Yo sé de la belleza de tus ideales.

—¿Has procurado ponerlos en práctica?

—Hombre..., te diré..., yo... he hecho lo posible..., pero..., ya sabes..., en este mundo no se puede hacer nada decente..., hay que saber adaptarse.

—¿Te has adaptado? ¿Dices que te has adaptado? Eso quiere decir que has transigido desde el primer momento, que no has tratado apenas de luchar, que has echado tus cálculos desde el momento que tuviste uso de razón. No, no me comprendes.

—Sí, te comprendo. Yo comulgo con tus mismas ideas: hay que ser bueno y santo.

—¿Bueno? ¿Santo? Yo soy como soy. No soy sino Charlot, y no santo y bueno y justo. Nací siendo Charlot y Charlot moriré.

—Bien quisiera ser como tú. Obrar siempre como Charlot.

—Sígues diciendo tonterías, ¿por qué tú quieres ser yo, y no tú?

—Porque eres admirable. Pones en práctica tus doctrinas.

—¿Me has tomado por Jesucristo? Yo no soy un profeta, un apóstol, soy Charlot, te lo he dicho infinidad de veces. Y aunque tuviera una doctrina, no la pondría en práctica.

—Entonces... ¿eres como yo?

—Eso nunca, amigo mío. No pongo en práctica mis ideales (llamémosles así) porque no me dejan, pero no porque yo me declare impotente. Yo puedo, pero no lo consigo, porque son los demás, las cosas, los hombres y los otros animales los que no quieren. Yo no me adapto nunca, Lucho siempre. Si Charlot no luchase, ¡cuánto tiempo haría que hubiese muerto por falta de vida!

—Yo también lucho. Ayer mismo logré vender una serie de cosas en una feria, aprovechándome de la ignorancia de aquellos campesinos, a doble precio del que hubieran pagado en un comercio corriente. Verdaderamente es lastimoso tener que engañar de esa manera a la gente, pero hay que luchar y engañar para poder vivir.

—¿Para qué querías el dinero?

—Para completar los cincuenta mil duros que necesito para el día que sea viejo.

—O sea, que estás pensando en acorazarte para dentro de treinta años. Engañas, y no sólo engañas, sino que lo haces para tu comodidad del año que no sabes si vas a vivir. No me comprendes.

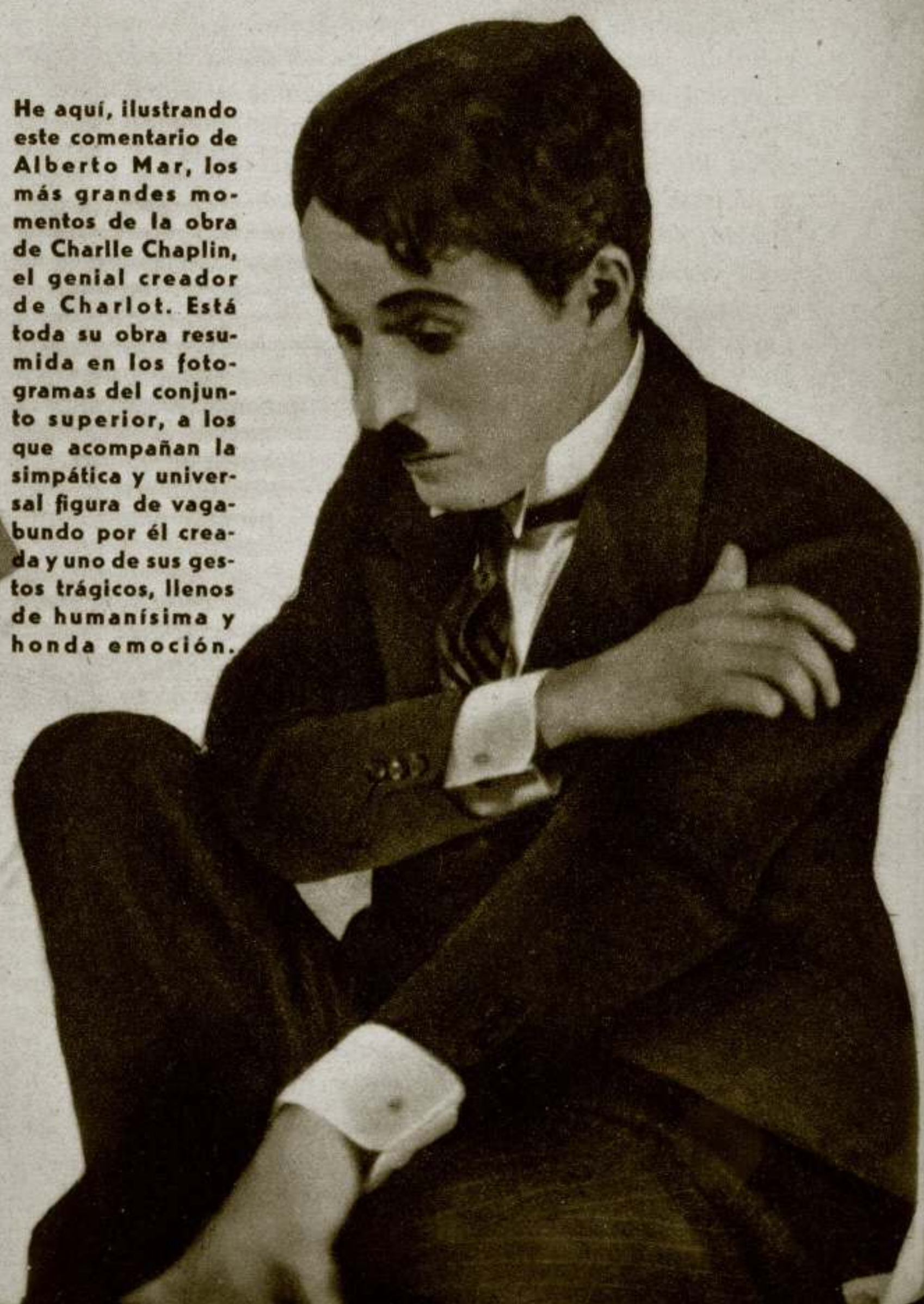
—¿No te estoy diciendo que...?

Pero Charlot no le oía.

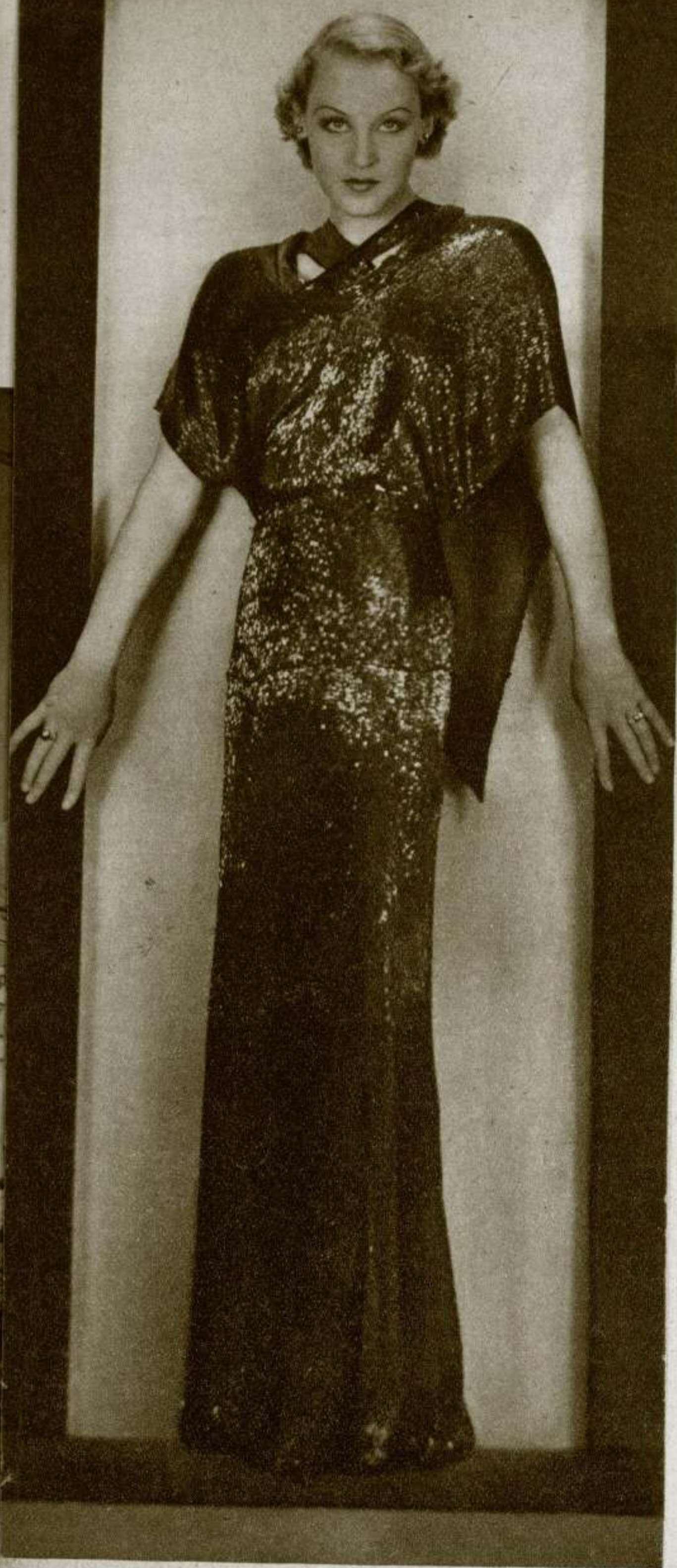
Y habiendo pasado el tiempo, trató el fulano de ser como Charlot, y en cuanto llegó la ocasión propicia, no se adaptó.

(Continúa en Informaciones)

He aquí, ilustrando este comentario de Alberto Mar, los más grandes momentos de la obra de Charlie Chaplin, el genial creador de Charlot. Está toda su obra resumida en los fotogramas del conjunto superior, a los que acompañan la simpática y universal figura de vagabundo por él creada y uno de sus gestos trágicos, llenos de humanísima y honda emoción.



El Honor de Brigitte Helm



Brigitte Helm, la gran actriz alemana de renombre universal, vive como una princesa auténtica. He aquí algunas perspectivas de su casa en Berlín.

RECUERDO siempre a Brigitte Helm en Antinea. Es esta una evocación a la que no puedo resistir. Hay, efectivamente, en la belleza de esta maravillosa mujer mucho de clásico. Y mucho de esfinge.

La serenidad majestuosa de su rostro, la perfecta armonía de sus facciones, son de una sorprendente pureza helénica.

No es posible imaginarse ahora exactamente, en pleno siglo xx, en una época materialista y dinámica, de radio, «jazz-band», «bussinesmen» y telegrafía sin hilos, cómo fueron Aspasia, Friné, Safo y otras cortesanas y heteras de la antigua Grecia, aunque sus imágenes quedaran talladas en mármoles y en bronces, y aunque en torno a sus figuras se haya escrito una copiosa literatura. Pero la impresión que nos queda de ellas a través de esos monumentos escultóricos y literarios, nos las hacen sentir de esa belleza que evoca una mujer de nuestro tiempo como Brigitte Helm.

Entre las actrices de cinema, es acaso esta admirable y magnífica alemana, la única que conserva íntegramente esa belleza que se ajusta al cánón estético griego.

Aunque la publicidad ha dado en exaltar como bellezas de una calidad clásica a otras artistas de la pantalla—a una Joan Crawford, por ejemplo—, es lo cierto que sólo Brigitte Helm merece legítimamente este galardón.

No se crea, sin embargo, que en lo espiritual y temperamental, tenga la «estrella» alemana ninguna concomitancia, ningún parecido con aquellas mujeres, amigas de filósofos y poetas. Brigitte tiene, por el contrario, todas las caracterís-

ticas de la fémina del siglo, es una muchacha cien por cien moderna. Sus gustos y aficiones —y también sus aberraciones y ligereza de carácter—son las de las muchachas corrientes de hoy en día; sólo su figura vibra de helenismo.

Hace pocos meses que Brigitte Helm fué castigada a dos meses de prisión por haber lanzado su auto a una marcha vertiginosa, fuera de lo que ordenan las ordenanzas, por las calles de Berlín, causando un atropello. Brigitte era reincidente en este delito de improvisión y desobediencia a lo ordenado en la regulación del tránsito y las autoridades berlinesas, sin ninguna clase de consideración a su fama artística y a su belleza clásica, la castigaron como al ciudadano más obscuro y vulgar.

Ciertamente le halaga a Brigitte Helm, como le halagaría a cualquier mujer, gloriosa o no, que consideren única la calidad de su belleza y de que la vean representada en mármoles y bronces a través de la Historia del mundo. Pero la irritaría que en lo moral y temperamental la considerasen fuera de su época, con un retraso de centurias.

Su hogar, hasta en el más insignificante detalle, es un reflejo de su personalidad. Al individuo se le puede identificar muchas veces por el ambiente que le rodea. Sobre todo en ese ambiente se lo ha creado él mismo, es el de su propio hogar.

Todo, en la mansión de Brigitte Helm, es de un refinado gusto moderno. Las estancias de su hogar están instaladas sobriamente, con elegante sencillez. Nada de cacharros, muñecos y figurallas artísticas sobre los muebles y en los rincones. Nada de un mobiliario abigarrado y de una ornamentación llamativa, escandalosa, chabacana en definitiva.

El dormitorio, el «boudoir», el gabinete o salita íntima: todo de líneas simples, sobrio y de buen gusto. Práctico y útil, en consecuencia. Y confortable y grato, por lo tanto.

Esta atmósfera rodea a tan maravillosa mujer en su casa de Berlín.

Brigitte Helm, además de muy moderna, es racionalmente alemana. Para ella no existe ningún país comparable al suyo.

Cuando el doctor Goebels, ministro de Propaganda, se erigió en mentor, guía, consejera y más o menos encubiertamente, en dictador de la industria cinematográfica alemana, algunos productores como Zeissler y no pocos artistas se disgustaron, rebelándose contra la intromisión del doctor Goebels, que consideraban, más que excesiva, intolerable, Brigitte Helm se limitó a sonreír con cierto desdén. A ella, lo único que la molestaba es que el fascismo la obligara a usar camisas de un determinado color; fuera de esto, si Alemania había elegido ese régimen era seguramente porque convenía a su prosperidad más que ningún otro. Su protesta fué de orden estético más que de orden político. En esto demostró su germanismo, su carácter netamente ale-



Dormitorio de la esposa.

Un rincón del estudio.



Brigitte Helm

BERLIN

mán, la hermosa actriz del lienzo. Ciertamente por aquellas fechas la incluyeron entre los artistas que habían hecho la declaración formal de que en lo sucesivo no trabajarían en Alemania. No obstante, dudo mucho de que Brigitte Helm se sintiera en franca rebeldía. Una vez convencida de que podía seguir usando las camisetas del color que quisiera, no se sintió molesta ni humillada por las disposiciones del ministro de Propaganda.

Su temperamento no difiere mucho, a pesar de todo, del de otra actriz gloriosa del cine-



El tocador de Brigitte abierto a la luz y al perfume de su jardín

ma, también alemana. Aludo a Marlene Dietrich. Marlene, sí declaró en distintas ocasiones y en tono agrio, que no regresaría a Alemania con ánimos de trabajar en sus estudios cinematográficos. La estupenda intérprete de «El Ángel Azul» y de «Fatalidad» no había logrado identificarse con Hollywood, ni con sus procedimientos de trabajo, pero menos conforme estaba aún con la orientación que el hitlerismo le daba al cine alemán.

No obstante, en Marlene Dietrich hay una alemana cien por cien, como en Brigitte Helm. Aunque hay tantas cosas que parece separarlas y diferenciarlas.

Recuérdese que Marlene ha exigido siempre ser dirigida en sus films por Joseph von Sternberg, y que cuando la Paramount le impuso como director a Rouben Mamoulián en «La Venus Rubia», Marlene intentó comprar el negativo de la película para destruirlo reduciéndolo a cenizas. Al romper con Sternberg, impuso para sus producciones a otro realizador alemán: Ernst Lubitsch. Y es que Marlene Dietrich, aun en Hollywood—mosaico de todas las razas humanas, «cock-tail» de todas las patrias—pretende que la envuelva una atmósfera puramente alemana.

Ahora, Marlene Dietrich prepara el regreso a su país para interpretar los dos últimos films de su carrera artística.

¿Hay o no hay analogía de germanismo entre ambas famosas «estrellas»?

Se intentó oponerlas, pero era vano el empeño.



Estudio, biblioteca, sala de música... He aquí el lugar de su mansión más querido de la inteligente y bellísima actriz alemana

Lo que hay en Brigitte Helm superior a Marlene Dietrich, es ese saber definir una actitud, sin arriesgarse a actitudes que luego han de pesar y ser rectificadas.

La genial intérprete de «Atlántida» sabe por lo regular lo que quiere y a dónde va. Si alguna vez parece aturdida, nunca puede parecer indecisa. Va a la aventura, al error, e incluso al fracaso, con plena conciencia de sus actos y sabiendo lo que en ellos expone. Es más admirable todavía por esta cualidad de su carácter.

Y así es su hogar: un reflejo de su personalidad, como el marco, precioso, en que encaja su figura.

Por estas estancias, bien entonadas, sin estridencias de luz, pero claras, diáfanas, armoniosas cruza la silueta clásica de esta mujer maravillosa.

Acaso, en ese gabinete, mediada la noche, hay la luz discreta de una lámpara. Y esta bella mujer medita, estudia el carácter del personaje que ha de encarnar en su próximo film, o lee una obra de literatura.

¿Pero de qué autor es ese libro que sostienen abierto sus manos blancas y afiladas? ¿Un clásico o un contemporáneo? Lo que no cabe duda es que el autor del libro es alemán.

Tal vez la gentil dueña de esta mansión confortable, ni lee, ni medita, ni estudia, ninguno de los personajes que ha de encarnar para la pantalla. Puede haber regresado del teatro o del cine y comer ahora unos pasteles rociados con una copa de rubio champán. ¿Pero realiza este acto tan trascendental, después de todo, sola o en la grata compañía de algún amigo o de un familiar?

Es posible todavía que tampoco acabe de regresar de la calle, que no haya salido esta noche de casa y que esté oyendo el concierto que transmite por radio cualquier emisora alemana o extranjera.

Cualquier acto que realice esta mujer magnífica, estará impregnado de serenidad, desahogada su belleza de perfil clásico en este ambiente moderno de ese gabinete íntimo.

«Y muy antiguo y muy moderno», que cantó Rubén Darío, al que seguramente conoce. Si en lugar de medianoche fuese mediada la mañana, esta preciosa mujercita, cuyos retratos ilustran a menudo las planas de las revistas cinematográficas, estará en su «boudoir», lleno de finos tarros de porcelana y de cristal, que contienen pomadas, cremas y esencias, y frente al espejo que copia su imagen en un sutil salto de cama, o en un kimono de raso bordado.

Estará maquillándose discretamente, perfumando su carne palpitante y gloriosa para luego cubrirla con un traje que ciña sus formas y salir a dar un paseo en esta mañana berlina, blanca, de frío estimulante de la salud y del apetito.

Y si es noche cerrada, y el cuerpo está laxo de fatiga, siente el cansancio de la actividad y ejercicio a que se le ha sometido durante el día, esta linda mujercita estará en su alcoba. Sus ropas sutiles van cayendo lentamente, sin prisa, en esta atmósfera tibia de calefacción. La escultura, tallada en carne, va mostrándose desnuda, en toda su esplendente belleza.

Sólo una luz rosada, tal vez azulada, ilumina débilmente la alcoba, dando algo de aparición, de imagen de sueño, a esta hermosa mujer.

Luego, la estancia queda completamente a oscuras, y la persona que hay en ese lecho de líneas simples, pero tan mullido, duerme profundamente, mientras su subconsciente va dando forma, sin lógica trabazón, sin continuidad aparente, a las imágenes del sueño en que se atropellan los deseos fallidos, las pasiones reprimidas, las ilusiones irrealizables.

Y es en este momento cuando el periodista indiscreto enmudece también.

Berlín, 1935.

HERMAN WERNER

VNA MUJER
DE MAÑANA

KATHARINE

Hepburn

por J. Juan Mariscal.



Charles Boyer y Katharine Hepburn, en una escena del film Radio «Corazones rotos».



En este personaje de «Las cuatro hermanitas» se reveló esta gran actriz.

ha empezado por pedir el voto, por pedir el divorcio, por pedir unas cuantas defensas, por débiles que puedan ser. Más adelante conquista la independencia económica, que ha de ser la piedra angular del nuevo edificio. No lo ha conseguido todavía, porque actualmente para hallar trabajo y salvo algunos casos de extrema capacidad, es preciso que la mujer se siga dando al egoísmo del hombre para conseguir el trabajo que había de libertarla. Por mi parte, sólo encuentro un remedio para todo ello: preocuparse menos del tocado y cuidar más de desarrollar la inteligencia. Se ha dicho por los fisiólogos modernos que el estado femenino es intermedio entre el masculino y el infantil. De ello se ha deducido que somos inferiores al hombre, volviendo a las creencias de los tiempos de la antigüedad, que negaban alma a la mujer, como se la negaban al esclavo. No me atrevería a negar la razón que asista a todos estos sabios señores. No es imposible que, debido a ese mismo estado de inferioridad en que se halla la mujer, de dependencia y de esclavitud, la mujer se

(Continúa en Informaciones)



¡Fea...
¡Guapa!...
¡Que más da!
El arte suyo
lo embellece
todo y hace
olvidar en
ella todos los
errores de la
Naturaleza.

DESDE que Katharine Hepburn llegó a Cinelandia, ha filmado siete películas, y cada una ha sido un éxito superior al precedente, y ha conquistado con su arte sincero a toda la colonia cinematográfica y a todos los públicos de todos los países que, en todas las lenguas, le han rendido constante tributo de admiración. Admiración por su simpatía sin igual, admiración por la vida que ha sabido dar a los personajes creados por su genio.

Si la primera de todas, «A Bill of Divorcement», pasó casi desapercibida, «Hacia las alturas», su segunda película, la reveló en todo su valor a los que fueron sorprendidos por la potencia de su personalidad artística. Viene detrás «Gloria de un día», que supera a la anterior en el éxito personal de la artista; hablar del éxito de «Las cuatro hermanitas» me parece un poco absurdo, pues quien más menos de todos los lectores han contribuido a ese éxito, con su presencia y con sus cálidos aplausos. Vienen detrás «Spitfire», «The little minister» y «Break of hearts», en las cuales sus respectivas interpretaciones de los diversos papeles alcanzan alturas insospechables, aun en una actriz de la talla de Katharine Hepburn.

No todo los días se presenta la oportunidad de sostener una conversación con ella, y me es muy grato poder dar cuenta de una que tuve con ella hace pocos días.

Es Katharine Hepburn esbelta y alta, de anchos hombros, ojos grandes, mentón prominente, una gran sonrisa atractiva (¡oh, la sonrisa de Katharine Hepburn!), caminar varonilmente femenino, aunque parezca paradójico. El cabello muy característico, de revueltos mechones, flotando al viento. Vestida en ese momento con un suéter a rayas y pantalón corto, zapatos planos. Presta al deporte que practica constantemente; de aspecto resuelto y audaz, ¿no es la imagen de una mujer de vanguardia?

Como un eco reprodujo ella los pensamientos que corrían por debajo de mi frente:

- ¿No tengo el aspecto de una mujer de vanguardia?
- ¿Tiene usted la facultad de adivinar el pensamiento?
- No, pero, como aquel personaje de «El doble asesinato de la calle de la Morgue», sabiendo el punto de partida, y conociéndoles a todos ustedes, podía saber perfectamente el rumbo que seguían sus reflexiones.
- Todavía va a resultar que es usted inteligente...
- ¿Debo tomar eso como una alabanza o como una ofensa?
- Ni yo mismo lo sé. Se me escapó sin querer. Le ruego que me perdone si no le agrada. Pero estamos tan acostumbrados a ver artistas de poco seso, que, francamente, sorprende ver una que piensa.
- No tengo nada que perdonarle.
- Después de todo, tiene usted razón: no tiene nada que perdonarme, he soltado una frase harto grosera, pero que reflejaba

un sincero aspecto de admiración ante la excepción de la regla que rige a las actrices... y a las mujeres.

—¡Voy a tener que salir en defensa de las mujeres! ¿Qué le han hecho?

—Nada, créame usted. Pero, como decía un autor muy estimable, son... «esas queridas charlatanas».

—Gracias, por la segunda fineza de que me hace objeto en dos minutos.

—Lo siento, veo que cada palabra que suelto es una coladura. Pero... estoy seguro de que tengo razón.

—No tiene usted ni pizca de razón. Conforme, muy conforme en que haya muchas mujeres que sólo se dediquen a la conquista del hombre, que sólo de ello y para ello vivan, dedicándole todos sus esfuerzos. Que toda su vida pase entre los brazos del hombre y el torador donde se prepara para conquistarle, pero, afortunadamente, ese estado de cosas va terminando. Y terminará para siempre.

Creo conveniente recordar, antes de seguir adelante, que Katharine era hija del doctor Thomas Hepburn, médico de ideas muy liberales. Y que su madre era la dirigente de un grupo feminista, entre cuyas ideas avanzadas vió alborazar la actriz sus años adolescentes. La independencia de su carácter se debe a la educación recibida de sus progenitores: Katharine se educó en un ambiente de salvaje libertad, jugando con preferencia a juegos de chicos. Esto explicará mejor la conversación que sosteníamos, y por qué había yo buscado deliberadamente hacerla hablar del tema

Continuó hablando, progresivamente excitada:

—Hasta la fecha, la mujer ha sido juguete y propiedad del hombre. Se ha mostrado sólo hembra, porque él se lo ha pedido y se lo ha mandado. La mujer se ha limitado a procurar sacar el mayor provecho posible de ese estado de cosas, pidiéndole, a cambio de su cuerpo y de sus caricias, alhajas, dinero y bienestar, cuando no le pedía que le divirtiese con absurdas acciones. Le pedía imposibles para hacerle tan esclavo de ella, como ella lo era de él. Se negaba a veces a sus deseos, para hacerse cotizar más alto y asegurar su triunfo de esa manera. Así ha ocurrido siempre hasta ahora: la mujer es esclava del hombre, de sus deseos y de sus caprichos, pero ella ha esclavizado al hombre con sus encantos, en justa correspondencia. Y, ¿cree usted que puede ser deseable un estado de cosas en que son todos esclavos de todos? No, no puede ser.

Quise contradecirla todavía más, pero no me dejó hablar, continuando sin parar, sin tomarse un momento de respiro:

—Pero el movimiento feminista, que desde hace bastante tiempo ha tomado progresivo incremento, lleva camino de terminar con todos esos absurdos, con todas esas arbitrariedades. La mujer

COMO GARANTÍA DE ÉXITO
ARTÍSTICO Y ECONÓMICO

**TODO EL
MATERIAL
DIRECTO
EN
ESPAÑOL**



“LA MUJER QUE SUPO AMAR”
Por Dora Ceprano y Enrique Areu.

«EL GATO MONTÉS»
LA POPULAR ÓPERA DEL MAESTRO PENELLA

con
Pablo Hertogs,
Pilar Lebron,
Mapy Cortés,
Víctor Miguel Meras
y los niños
Enrique Castellón
y Eugenia Graciani

**«SANGRE
DE FUEGO»**

con
Carmen Guerrero,
Miguel Ángel Ferriz
y René Cardona

**“EL
ÚLTIMO
CONTRABANDISTA”**

protagonizado por el glorioso divo Miguel Fleta y musicado por el insigne Pablo Luna, que tendrá estreno simultáneo en varias regiones.

EL REPERTORIO M. DE MIGUEL
Próximo a cumplirse el 22 aniversario de su actuación desea un próspero año 1936
A TODOS SUS CLIENTES

Para contribuir a esta prosperidad, se complace en comunicarles que, después del éxito inigualable alcanzado por

“LA DOLOROSA”
(EL PRIMER FILM DEL MAESTRO SERRANO)

están ultimados y próximos a su lanzamiento los films que ilustran esta página



Miguel Liger, el intérprete del papel de «Don Hilarión», ha dicho: «Yo que conozco toda la labor de Benito Perojo, no dudo en afirmar que «La Verbena de la Paloma» es algo tan definitivo, tan maravillosamente logrado, que el nombre de Perojo traspasa con esta película las fronteras de la fama. «La Verbena de la Paloma» es un modelo de tecnicismo, de buen gusto y un alarde de fastuosidad dentro de su ambiente popular. Y conste que yo estoy algo «mosca» con Perojo, pues me ha sometido a terribles jornadas de trabajo, teniéndome sin comer y sin fumar horas y horas, haciendo de viejo «verde», yo, que soy un jovencito ingenuo. Y lo más desesperante es que tampoco me ha dejado «meter» chistes de mi cosecha. Pero... lo cortés no quita a lo valiente; en esta ocasión, Benito Perojo ha dado un «do» de pecho que lo van a oír hasta los abisinios.»

Roberto Rey («Julián»): «Mi primera película sonora, «Un hombre de suerte», la hice bajo la dirección de Benito Perojo,

en París. Desde entonces, no he vuelto a trabajar con ningún director español. Hoy reaparezco en la pantalla con Benito Perojo, haciendo el galán de una película tan española y tan sublime como «La Verbena de la Paloma». ¿Mi opinión acerca de esta película? Allá va, escueta y sincera. Cuando «La Verbena de la Paloma» pase por los cines extranjeros, Benito Perojo será elogiado sin reservas y Cifesa considerada ya como una «cosa» seria dentro del negocio cinematográfico.»

Raquel Rodrigo («Susana»): «Estoy asombrada. Yo no concebía que se pudiera sacar tanto partido de una obra teatral, sin sacrificar el asunto y la música. De aquí en adelante, es muy posible que ya no se vuelva a representar «La Verbena de la Paloma» en teatro, pues el público la encontrará más amena, más bonita y más exacta en la



Lo que opinan del film



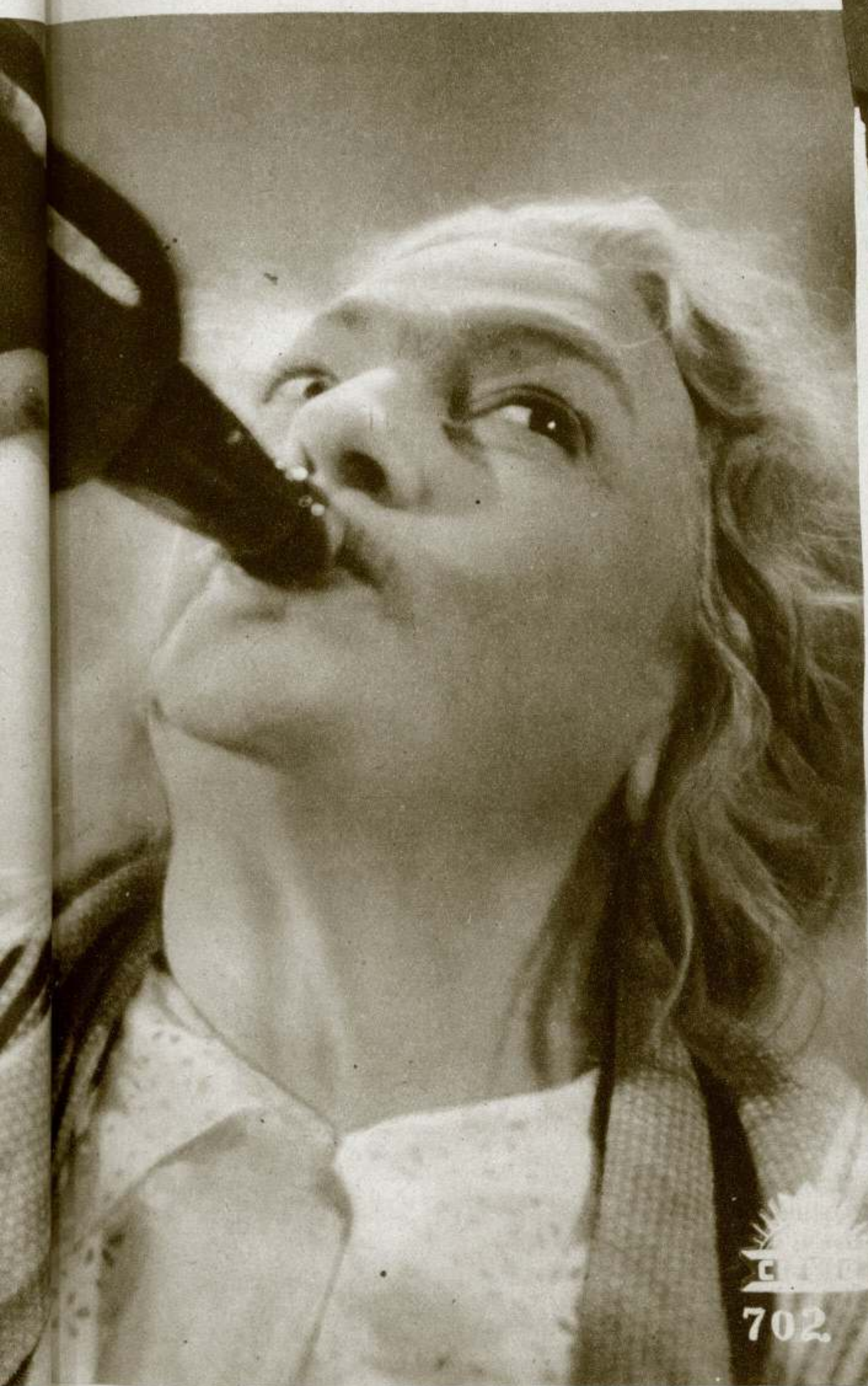
UNA GRAN PRODUCCIÓN ESPAÑOLA

«LA VERBIENA DE





algunos de sus intérpretes



película que acaba de dirigir Benito Perojo, para Cifesa.»

Sélica Pérez Carpio («Señá Rita»): «Cuando empecé a filmar «La Verbena de la Paloma», me encontraba convaleciente de una ligera enfermedad. Pero apenas entré en el estudio nació en mí un grato optimismo y un insuperable afán de trabajar... Yo creo que fué el entusiasmo y la alegría de ver cómo se presentaba esa joya de nuestro teatro que se titula «La Verbena de la Paloma». Confieso que acepté el contrato con ciertos recelos. ¡Tenía tanto miedo a que mixtificaran el glorioso sainete! Ahora estoy contentísima y orgullosa de haber tomado parte en la filmación de esa película.»

Charito Leonís («Casta»): «He intervenido en varias películas—muy pocas—, y algunas de ellas me han can-

sado; y conste que a mí me deleita trabajar en el cine. En «La Verbena de la Paloma», cuando Benito Perojo me dijo que había terminado mi «rol», me asomaron las lágrimas a los ojos. Será una chiquillada, pero ha sido verdad. Es lo mejor y más sincero que puedo decir en honor de esa gran película que va a presentar Cifesa.»

Dolores Cortés («Tía Antonia»): «Yo debuté en el Teatro Apolo, como tiple, a los trece años. Paso de los diez lustros. Esto quiere decir que tuve la suerte de asistir al estreno de «La Verbena de la Paloma». Mis ojos y mis oídos parecen estar aún llenos de aquella epopeya triunfal, aún no igualada en el teatro lírico español. Pues bien, «La Verbena de la Paloma», película, se me figura que ha de superar al éxito inenarrable de entonces.»



EL ÉXITO MAYOR DE CIFESA

LA VERBENA DE LA PALOMA»



En Madrid, el mismo día, se proyectó

«LA HIJA DE JUAN SIMÓN»

en ocho locales a la vez

Un caso único en la historia de nuestro cine

EL hecho no responde a un alarde, al propósito de batir un «record» de exhibición simultánea de una película, por añadidura española, sino a una necesidad impuesta por el público, que es, en definitiva, el único elemento capaz de imponerse en todo espectáculo.

«La hija de Juan Simón», producción nacional Filmófono, estrenada en Rialto, entró en su segunda semana de proyección en Madrid con el aditamento sensacional de ser pasada en pantalla por otros siete locales madrileños: Salamanca, Opera, Metropolitano, Monumental, Argüelles, Dos de Mayo y cine Toledo.

Puede decirse que «todo Madrid» verá y oirá al famoso artista Angelillo, consagrado como la figura más popular de España entera. «La hija de Juan Simón», film netamente nacional, destaca también nuevos valores de nuestra cinematografía: Pilar Muñoz, la joven, bella e inteligente actriz, y Carmen Amaya, la maravillosa danzarina de inimitable estilo gitano.

La crítica y el público han sancionado ya debidamente «La hija de Juan Simón», demostración de la capacidad de director de José Luis Sáenz de Heredia. Y el resultado, de una elocuencia abrumadora, lo dan esas «ocho proyecciones simultáneas en Madrid», caso único en la historia de nuestro cine.

Pero no es eso sólo. El mismo día, como si se respondiera al deseo unánime de toda España, «La hija de Juan Simón» se proyectó en las más principales salas cinematográficas de la Península; entre otras, Cine Urquinaona (Barcelona), Coliseo España (Sevilla), Teatro Olympia (Bilbao), Cine María Lisardo (Santander), Cine Rábida (Huelva), Teatro Parisiana (Zaragoza), Teatro Dindurra (Gijón), Teatro Rosalía de Castro (Vigo), Duque de Ribas (Córdoba), Cine Ideal (Soria), Teatro Cervantes (Cuenca), Cine Avenida (Burgos), Gran Cinema (Las Arenas), Actualidades (Aranjuez), Cine Capitol (Albacete), etc., etc...

Por lo tanto, no es temerario afirmar que toda España aplaudirá la producción nacional Filmófono «La hija de Juan Simón». Y, como consecuencia, «que toda España quiere ver y oír a Angelillo»... «La hija de Juan Simón», su creación definitiva sobre la pantalla, es, no cabe duda, «una película para todos los públicos y para todas las regiones».



Angelillo, el «cantaor» flamenco a quien el cine ha abierto nuevo campo de actividades para sus facultades, y a quien nuestros productores han situado en el primer plano del cine nacional.

«LA HIJA DE JUAN SIMÓN»

NO ES la española hecha en España, la pandereta, la castañuela y el «toreador»,

ES el espíritu del más recio folklore nacional en el grito de una copla española

NO ES lo colorista, lo pintoresco, la mantilla y el clavel,

ES la fatalidad, inmensa y honda de una raza, llevada a la pantalla.

NO ES el andalucismo de sainete, el chiste fácil y los tipos chabacanos,

ES un tema de auténtica raíz popular, tratado en el más alto tono del más puro arte.

NO ES «cante hondo» en la pantalla,

ES el más puro sentido poemático del «cante hondo» hecho cine.

NO ES una copla cualquiera,

ES la copla donde el genio popular ha resumido, en un grito, la inmensa fatalidad de las tragedias griegas, la fatalidad antigua cantada en todas las orillas del mar latino.

NO ES una película de lo que hasta ahora se ha llamado fácilmente «ambiente popular»,

«LA HIJA DE JUAN SIMÓN» NO ES solamente una película netamente española,

«LA HIJA DE JUAN SIMÓN» ES la superación de todas las películas verdaderamente españolas, la mejor y más auténtica de las películas españolas.

«La hija de Juan Simón» es una gran obra de arte sobre un formidable tema español.

Pilarín Muñoz, bella e inteligente actriz que comparte con «Angelillo» el éxito interpretativo de esta producción de Filmófono.

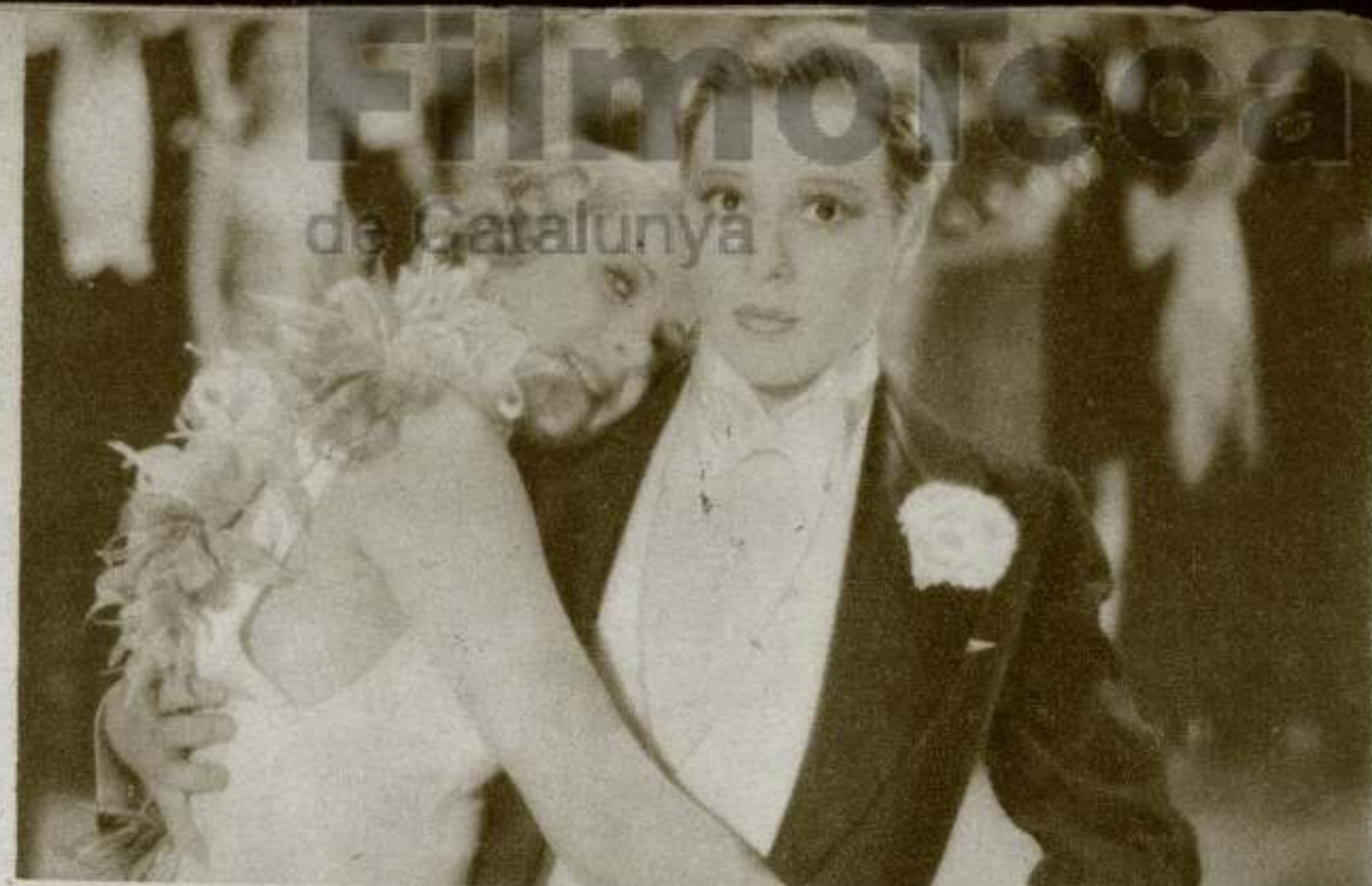




Baby Baudí, minúsculo intérprete de «La madrecita».



Franciska Gaal, en «La madrecita».



Una escena de «Peter».



Lupita Tovar, heroína de «Alas sobre el Chaco».



Una instantánea de «El hombre de los brillantes».

CUATRO GRANDES PRODUCCIONES DE Hispano American Films, S. A.

«Alas sobre el Chaco» (directa en español), con José Crespo, Lupita Tovar y Antonio Moreno, y las más brillantes estrellas de habla hispana, es la más formidable epopeya de los caballeros del aire, en la contienda paraguayo-boliviana, y un film histórico-sentimental 100 por 100.

«Peter» y «La madrecita» («Peter» doblado en español), con la colosa! Franziska Gaal, Otto Wallburg y otros de sus más significados colaboradores. «Peter» fue premiada en Moscú por el propio Stalin en un concurso soviético del film, invitando personalmente a la Gaal a su estreno allí y en Petrogrado. «La madrecita» ha obtenido diploma especial en la Exposición de Venecia.

«El hombre de los brillantes», con Edward Arnold y Binnie Barnes, secundados por un elenco brillante. Es la biografía de James Buchanan Brady, «Diamond Jim», que acumuló más millones que Crespo siendo mozo de estación, y que hizo de la generación del 90 la más optimista y feliz del pasado americano. Este film ha impresionado a Estados Unidos profundamente resucitando los días más gloriosos de su joven historia engrandecida al son del refrán de Jim Brady: «Para hacer dinero hay que parecer dinero».

¡Son cuatro films Universal elegidos al azar de nuestra formidable producción para 1935-36! ¡La esencia y la nata de los productos del Séptimo Arte! ¡Vea usted siempre un programa Universal!

EL LABORATORIO PERFECTO



DANIEL ARAGONÉS
LAURIA, 86 • TELÉFONO 79394
BARCELONA



CINEFOTO

DOS SALAS DE TRABAJO DE LOS LABORATORIOS CINEFOTO.

TODO EN LA TÉCNICA DE LA PELÍCULA

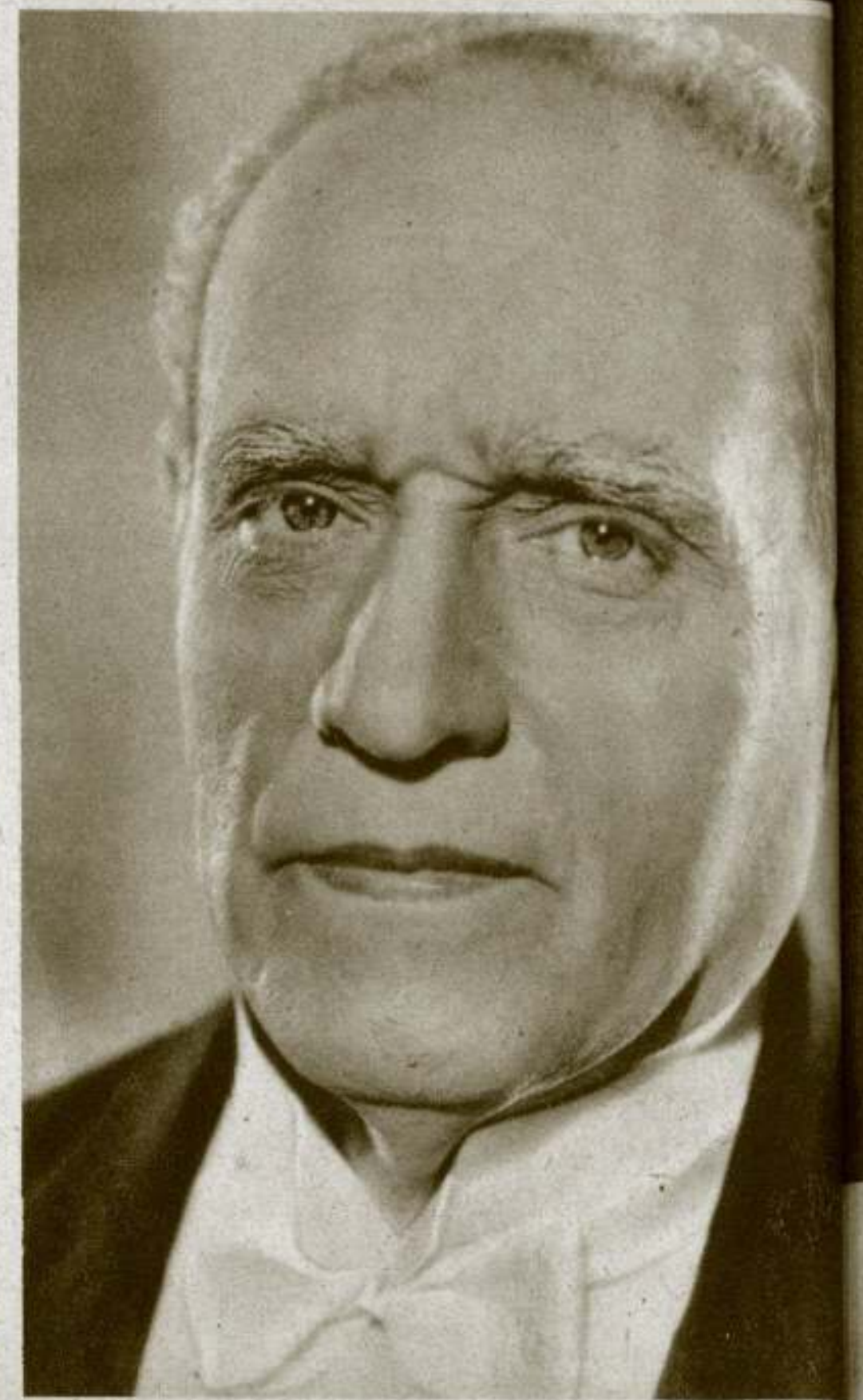




Lina Yegros y Ramón de Sentmenat en una de las escenas de mayor emoción del film.



Arriba: Juan de Landa, y "Chispita", una revelación infantil que deberá el cine a esta producción.



Abajo: Samuel Crespo, intérprete de uno de los principales personajes.



“EL SECRETO DE ANA MARÍA”

2.ª PRODUCCIÓN DE LA SERIE ORO NACIONAL

Argumento de RAFAEL LÓPEZ DE HARO • Dirección de SALVADOR ALBERICH
Música del maestro DEMON • Operador, YSY GOLDBERGER

INTÉRPRETES: LINA YEGROS, RAMÓN DE SENTMENAT Y JUAN DE LANDA

Colaboran con estos artistas en el film: ANGELINA GONZÁLEZ, LUIS VILLASIUL, FINA CONESA, SAMUEL CRESPO, ALFONSO ALBALAT, CARMEN SALAZAR y el niño «CHISPITA».



ROSITA DÍAZ

TEJER y destejér elogios en torno a su sensibilidad... Sentir muy nuestro su triunfo y pagársele con el regalo de un deseo de superación en la senda florida de sus triunfos y decorada por el lírico estallido de nuestros aplausos... Asomarnos a la gracia de su belleza para comulgar en perfecciones y beber luz en la inquietud de su mirada viva... Acariciar su presente con lauros y colgar nidos de esperanza en el futuro de su arte, es cuanto debemos a Rosita Díaz Jimeno, una de las pocas artistas españolas que retornaron de Hollywood sin traerse consigo el latigazo de un fracaso.

Y así lo hacemos, no movidos por la insinceridad de un halago egoísta, sino por nuestro afán de verdad y de justicia que anima nuestra pluma.

Informaciones



Los diez mejores films de la temporada, según la crítica norteamericana

EN el congreso anual celebrado por *The Film Daily*, la veterana publicación cinematográfica norteamericana, y al cual concurren más de 450 críticos de cine de los diferentes Estados, se procedió, según costumbre, a designar por votación las diez mejores producciones de la temporada 1935.

A continuación damos el resultado de este plebiscito, el de más resonancia que se celebra en América.

«David Copperfield», film M.-G.-M., dirigido por George Cukor	339 votos
«Tres lanceros bengalíes», film Paramount, dirigido por Henry Hattaway	278 »
«El delator», film R. K. O., dirigido por John Ford	256 »
«La traviesa Marietta», film M.-G.-M., dirigido por W. S. Van Dike	250 »
«Los miserables», film de 20th Century, A. A., dirigido por Richard Boleslawski	235 »
«Nobleza obliga», film Paramount, dirigido por Leo Mc. Carey	222 »
«Top Hat», film de R. K. O., dirigido por Mark Sandrich	174 »
«Broadway Melody of 1936», film M. G. M., dirigido por Roy del Ruth	166 »
«Roberta», film de R. K. O., dirigido por William A. Seiter	155 »
«Ana Karenina», film M. G. M., dirigido por Clarence Brown	129 »

Se clasificaron a continuación: «Alice Adams», de R. K. O.; «Imitación de la vida», de Universal; «La Pimpinela Escarlata», de Artistas Asociados; «G-Men», de la Warner Bros.; «Sequoia», de M. G. M.; «Broadway Bill», de Columbia; «Mares de China», de la M. G. M.; «No me dejes», de London Films, Artistas Asociados; «The Scoundrel», de Paramount; «Becky Sharp», de R. K. O.; «El Cardenal Richelieu», de 20th Century, Artistas Asociados; «Las Cruzadas», de Paramount; «El infierno negro», de Warner Bros., y «Mundos privados», de la Paramount, con una votación que oscila entre 115 votos la primera, hasta 52 votos la última.

Quizá alguien considere desacertada la elección, pero es indudable que en Norteamérica la opinión que anualmente expone «Film Daily» es aceptada generalmente como un exponente de las preferencias del público, y muy a menudo sirve de orientación en los nuevos planes de producción de las empresas.

NOTICIAS BREVES

★ La Paramount se dispone a llevar a la pantalla un originalísimo asunto titulado «The journey to Mars», cuyo fondo lo cons-

Un error profundo, por su falta de gracia y su premiosidad agobiadora, fueron las películas habladas en castellano que interpretó Buster Keaton: «Estrellados» y «De frente, marchen!»; los dramas de misterio y terror—«Drácula» o «La voluntad del muerto»— que resultaban siempre preciosos por las incongruencias de los diálogos; los melodramas sensibleros, precursores ilustres de «Sor Angélica», como «Del mismo barro», «Camino del infierno» o «La mujer X»; las comedias musicales de Roberto Rey, todas tan inspidas como «El príncipe gondolero» y «Gente alegre»; los tangos filmicos de Carlos Gardel, como «El tango en Broadway», «Tango Bar» o «El día que me quieras»; un error rotundo, en fin, fué la incorporación al cine de actores tan mediocres como Ramón Pereda, Rosita Moreno, Carlos Vallarías, José Crespo, Carmen Guerrero... y de directores tan incapaces como Lew Seiler, John Reinhardt, Carlos Borquosque, Eduardo Venturini, Juan de Homs, Richard Harlan, Luis King... que son ya, de por sí, un gran obstáculo para la creación de una obra artística.

¡Good bye, Hollywood!

Van llegando a España las últimas versiones en castellano que se han realizado en Hollywood: «Angelina o el honor de un brigadier», «Rosa de Francia», «La última cita»... Y van llegando, con ellas, sus intérpretes, sus argumentistas, sus adaptadores... ¡Good bye, Hollywood!

Aquí, en España, en una nación que había sido siempre colonia cinematográfica de los norteamericanos, se hace cine. Aún no se hace arte cinematográfico. Pero ya hay estudios, laboratorios, técnicos y grandes empresas distribuidoras. Ya hay trabajo, en concreto, para los obreros y los artistas del cine.

¡Good bye, Hollywood! El cine español empieza a hacerlo los españoles.

RAFAEL GIL

El desnudo en el cine: Arte y belleza

(Conclusión)

sóficas, No, no y no. Hablar de una mujer desnuda—mejor, de un desnudo de mujer—exige un poquito más de seriedad. Más claro: una absoluta pureza de intenciones y una absoluta limpieza de pluma.

Y esto es lo menos abundante del mundo. Lo más caro. Cuando, en la pintura, se le ocurría al ultra-académico y filo-fascista Marinetti meterse a redentor, puesta la vista en un futuro de cartón piedra, exigía, como mínima garantía, el que los suyos dejaran de pintar durante cincuenta años ningún desnudo de mujer. ¡Maravillosa iniciativa, maravillosamente abandonada a tiempo! ¿Cómo nos iba a dar sino un Chagall aquellos muslos seccionados, en rojo y verde, o un Miró sus confesiones y sus anhelos reprimidos a través de unos senos deliciosamente femeninos, que tienen de rosa—nubarrones de ensueños—un cielo de azul inquietamente metálico?

No podía ser, sencillamente. No se rompe así como así con una historia polisecular ni con un alma que no nos corresponde. Había que ir cargando la atmósfera, abocando sobre el desnudo femenino literatura y más literatura. Si la mujer llena con su presencia—e incluso con su ausencia—todos los anales de la tierra, su desnudo—el presentimiento de su desnudo—invade todas las literaturas y todas las artes con ese olorillo de almizcle que traen hasta nosotros todas las cosas decrepitas.

El cine ha sido, en este como en tantos aspectos, una verdadera liberación.

¡Qué satisfacción, qué hondamente satisfecha debía sentirse nuestra «cacareada» compañera con esta conquista! Con esta conquista de sí misma, enténdase, con este su propio descubrimiento. La habíamos vestido tanto y tanto, habíamos garabateado tanto sobre su piel, que no se conocía. Blondas y encajes, rasos y percales, malicias y malas intenciones, todo, en fin, cuanto podía contribuir a que la verdad—nada más que la verdad, que para eso la pintan desnuda y mujer—nos pareciera una mentira, que la mujer desnuda sólo existía en los cuadros de los museos y en los guiones de nuestra conciencia.

¡Al diablo ha dado el cine con todo eso! Con la literatura, con la mirada atravesada, con el deseo encubierto en una frase y con las frases recubiertas de alfileres. Hemos aprendido muchas cosas; pero, sobre todo, hemos aprendido a mirar, y pronto dejaremos de sentir. O volveremos a sentir, pero de otra manera. Porque, eso sí, aparte chanzas y aparte sugerencias, este puro concepto del desnudo—sin estatismos, desnudo en movimiento—que el cine viene imponiéndonos, tiene significados altísimos. No es una estética nueva; no es ni siquiera una nueva moral—¡nada de «ismos»! ¡nada de desnudismos, que implican tendencia; que es cosa tendenciosa!—; es, sencilla, simple, maravillosamente, esto otro: que, con el desnudo, el cine conquista sinceridad y naturalidad. Y esto es infinitamente más importante y más trascendente todavía. Porque conviene recordar que, con el desnudo, el cine se echa a la playa, se hace suyo el aire, la luz y la naturaleza. Rompe, con un trompetazo irónico, sus murallas de Jericó.

Reflejos

(Conclusión)

—ejemplo de Ortega—pintados por un artista no sean elementos fielmente reproducidas de la realidad, no es suficiente. La forma no es más que un vehículo de la idea; nunca una contradicción. Todo lo que el artista piensa a través de la idea, la visión objetiva de los hechos lo formaliza a través de su técnica pictórica. «Veo esto, pero pienso otra cosa muy distinta a lo que veo.» ¿Qué es lo que puede ver Ortega en un banquete real, donde todos los comensales sean reyes, príncipes, palacios y gente noble? Si se coloca en un sitio desde donde se divise toda la larga mesa, apo-



Pola Negri, famosa actriz polaca que fué en el mundo cinematográfico de antaño primerísima figura, y cuya crónica escandalosa llenó páginas y páginas de la prensa universal, ha vuelto al cine después de un alejamiento que rompe hoy como protagonista de "Mazurka", film dirigido por Willy Forst, el gran director vienés elevado a los primeros planos de este arte por su triunfo rotundo en "Vuelan mis canciones".

tituye un supuesto viaje al planeta Marte. El film se rodará seguramente con el procedimiento tencolor.

- ★ Roy del Ruth dirigirá a George Raft en su próximo film para la 20th Century-Fox «It had to Happen».
- ★ Bette Davis y Warren William, acaban de terminar para la First National un film titulado «Men On Her Mind».
- ★ Buster Keaton ha filmado para la Educational Pictures un nuevo asunto corto: «Three on a Limb».
- ★ De las 160 películas previstas en el plan de producción alemana para la temporada 1935-36, han sido ya completamente terminadas 94.
- ★ Volveremos a ver de nuevo un film de vampiros: «Dracula's daughter», que producirá—¿cómo no?—la Universal y cuyo intérprete será también Bela Lugosi.
- ★ George Bancroft tendrá un papel importante en la nueva producción de Frank Capra «Opera Hat», film en el que intervendrán también Gary Cooper y Jean Arthur. Esta cinta será editada por Columbia Pictures.

Balance

(Conclusión)

Hollywood—es un actor francamente detestable. Con su eterno gesto de bobalicon sospechoso y sonriente, ha aparecido durante cinco años en la pantalla, hasta convertirse en el ídolo de todos los horteras y en la ilusión de todas las criadas de servir. Tal vez será porque canta muy bien, según opinan algunas personas que alardean de conocer la materia. Pero como nosotros, en estos momentos, no tenemos más preocupaciones artísticas que las cinematográficas, nos limitamos a dar nuestra opinión sobre sus once películas: «El precio de un beso», «Ladrón de amor», «Hay que casar al príncipe», «La ley del harén», «El caballero de la noche», «Mi último amor», «El rey de los gitanos», «La melodía prohibida», «La cruz y la espada», «Un capitán de cosacos» y «El vuelo del amor».

Y la opinión es tan fuerte, que creemos oportuno no transcribirla. Nos conformamos con hacer constar que solamente «La cruz y la espada» y «El vuelo del amor» tienen calidades cinematográficas.

El atildado Raoul Roulien

En torno a este actor brasileño, de voz cálida y empalagosa, los norteamericanos han creado un género de películas, de tan baja calidad cinematográfica como las de Mojica, pero dirigidas a otro sector de público de aficiones muy distintas. Los films de Raoul Roulien «El último varón sobre la tierra», «No dejes la puerta abierta», «Granaderos de amor», «Asegure a su mujer», «Te quiero con locura» y «Piernas de seda»—son siempre vodeviles, viejos y complicados, muy propios para satisfacer las exigencias de un público bien vestido pero sin cultura, que se complace contemplando estas sucias intrigas de «mediano mundo», que Roulien interpreta con tanta fidelidad.

Nada nuevo nos ha traído, por tanto, Raoul Roulien. Todo lo habíamos visto en muchos escenarios teatrales, y no en los de algún prestigio artístico, por cierto. Tal vez la única novedad que podemos encontrar en él, es su estilo de cantante. Porque hasta ahora, para serlo, era imprescindible una cualidad: saber cantar.

Que es, precisamente, lo único que no sabrá nunca el atildado Raoul Roulien.

Pequeños aciertos...

A la hora de consignar los aciertos, lo mejor sería dejar una cuartilla en blanco. Pero para evitar una fama de detractores que nunca queremos tener, consignamos aquí tres títulos, de tres películas modestas, que tal vez por su propia modestia lograron un tono medio agradable y perfecto: «Eran trece», «El último de los Vargas» y «Oriente y Occidente».

«Eran trece» es la versión española de una de las primeras aventuras cinematográficas del detective chino Charlie Chan, que con tanto acierto encarna siempre Warner Oland. El actor sueco fué sustituido por Manuel Arbó y la dirección corrió a cargo de David Howard. Y el resultado, fué una comedia policiaca entretenida, ni mejor ni peor que las que diariamente contemplamos habladas en inglés. Es decir: una traducción fiel, de valores equivalentes a los del original.

«El último de los Vargas», también de David Howard, se encuentra en el mismo caso. Es una versión cuidada y felicísima de un film del Oeste, dinámico e ingenuo, y, por tanto, encantador. Jorge Lewis, Luana Alcañiz y Juan de Landa, fueron sus intérpretes.

Y «Oriente y Occidente», de George Melford, a pesar de ser, por su tema, un ejemplo elocuentísimo de la despreocupación con que los norteamericanos reconstruyen la vida de otros países, puede quedar también como modelo de traducción, por su ritmo esencialmente cinematográfico y por la interpretación estupefanda de Lupe Velez y Manuel Arbó.

...y grandes errores

Si como acabamos de indicar, para reseñar los aciertos nos sobraría siempre espacio, para consignar los errores necesitaríamos, por el contrario, un montón bastante crecido de cuartillas.

MUEBLES

VIUDA DE J. DOMINGO



CALLE CORTE5, 629, bis
(ENTRE CLARIS Y LAURIA)





MIGUEL FLETA

El gran cantante español, conocido universalmente, se asoma al cine como principal intérprete de «El último contrabandista», que el Repertorio M. de Miguel nos presentará en breve.

Este film tiene como fondo soberbio y magnífico los paisajes abruptos del Alto Aragón; los valles de Hecho y Ansó, decorados por las nieves eternas del Pirineo; las costumbres viejas de estos pueblos ibéricos; su folklore vibrante y la recia textura espiritual de sus habitantes.

La farsa de este film se apoya en la naturaleza y bordea los caminos del drama encerrados en una serie de imágenes de gran belleza plástica y de una fuerza sentimental hondísima.

He aquí una fotografía del gran cantante, héroe de esta estampa reciamente ibérica, ilustrada musicalmente por la inspiración de otro ilustre aragonés: el maestro Luna.

teóricamente servida de sabrosos manjares y ricos cubiertos, no puede observar otra cosa, en los que asisten al banquete, que la acción física de comer. Un fotógrafo obtiene una instantánea y la visión es irreprochable. Un artista pinta un cuadro, y aunque muy ingenioso en detalles, que a pesar de todo no logran la expresión real, la visión es semejante a la del fotógrafo. Pero ahora, Alexander Korda hace lo siguiente: observa los gestos de los comensales, que no saben de qué manera empezar a comer un plato de espárragos. El rey, Enrique VIII, está distraído. Nadie sabe cómo se comen los espárragos y dónde se tienen que tirar los rabos. Por fin, el rey empieza a comer. Chupa y rechupa un espárrago de la manera más arbitraria. Después, sin titubear, arroja el rabo al suelo. Los que le miran, sin atreverse a comer, le imitan. «Es algo extraño tirar los rabos de los espárragos al suelo—piensan todos—, pero si lo ha hecho un rey, bien hecho está. Resulta distinguido.»

¿Es un producto del estilo una obra como «La vida privada de Enrique VIII»? No lo es, está realizada con la más discreta sobriedad, con un juicio certero y con el más refinado gusto estético. Alexander Korda deshumaniza a un rey porque, simplemente, la visión que tiene de ciertos hechos históricos a través de su temperamento es esa que deja plasmada en su film. Yo veo a un mendigo en la calle, roto, sucio y hambriento, y saco una conclusión muy distinta a la que puede sacar un burgués con la cartera repleta de billetes. El burgués dice: «Sí; no tiene dinero y por eso se ve así. Es un pobre hombre; démosle una limosna.» Yo, al ver al mendigo lo que menos me preocupa es su persona. Hay muchos mendigos en iguales condiciones para que me detenga a pensar en la suerte de uno solo. Si soy un artista del cine, de la pluma o de la pintura, lo primero que hago es deshumanizar al burgués en el instante de dar la limosna al mendigo. La caridad es para mí una ironía, mientras que para un artista a imagen y semejanza de Ortega es un rasgo humano. Después de deshumanizar al burgués deshumanizo al mendigo. El que pide limosna se somete servilmente a un destino que resignadamente juzga justo. Los dos personajes son inhumanos, consciente o inconscientemente, y el artista que los humaniza al reflejarlos en su obra, infringe un delito contra el arte.

René Clair, como Pabst, Korda, Van Dyke, Fedor Ozep, Charlie Chaplin, Granowsky Pierre Colombier y todos los realizadores soviéticos, son tipos de verdaderos humanistas, precisamente por deshumanizar la realidad a través del cine. El falso humanista por excelencia, el tipo auténtico de conformista con quien podría estar de acuerdo Ortega si su teoría la hubiese hecho extensiva al cine, es King Vidor. (No olvidemos ni un solo momento que Ortega trata la deshumanización del arte desde el punto de vista de la forma—«estilizar es deshumanizar», afirma—, y nosotros lo estamos haciendo desde el punto de vista del contenido.)

René Clair deshumaniza a la tecnocracia en «Viva la libertad», y nos dice que un régimen burgués sería incompatible con la implantación de la máquina como sustituto del trabajo del hombre; deshumaniza también la fingida vanidad de los capitalistas, virtuosos y graves, que no titubean ni un momento en dejar de prestar atención a un discurso que les tributa al aire libre, para tirarse al suelo y disputarse una maleta de billetes de banco que vuela por los aires rozando sus chisteras. Deshumaniza a los guardias, a la policía, al presumido cantante de ópera, a los dictadores, a los parlamentarios, a la monarquía, al neurasténico y al moralista, al ladrón y al borracho... René Clair ridiculiza y reduce a guiñapos a toda una legión de seres absurdos, extraviados, herejes y decadentes. Es decir: niega. Y esta negación de las personas nos hace presumir de que René Clair está inspirado por un criterio más perfecto de lo humano.

Pabst. La realidad social que estudia el cine bastardo, la vuelve patas arriba y nos muestra aquello que olvida o ignora la gente: el obrero en la mina, el soldado en las trincheras, el delincuente convertido en alto banquero con el apoyo de los jefes de la policía, la miseria organizada en «L'Opera de quat sous»... Pabst deshumaniza, ataca, presenta la vida tal y conforme es en su espíritu y en su realidad.

Van Dyke nos ofrece una visión de lo que representa el poderío de la raza blanca en un país de indígenas africanos o de indígenas esquimales. El imperialismo con su máscara de ave de rapiña, de tirano, de explotador y con su cobarde crueldad «justiciera», queda en «Sombras blancas» y «Eskimo» definido. Van Dyke deshumaniza al imperialismo aportando hechos tan concluyentes que no tienen humanidad posible. De igual forma proceden Charlie Chaplin, con atenuantes de temperamento, que Granowsky, Eisenstein, Ozep, Korda y Pierre Colombier.

King Vidor, como todos los realizadores que cuentan con obras de su mismo tipo, es el artista que idealiza, perfecciona y exalta todos los hechos que transcurren en un cauce de antagonismos sociales. Su intención es sana, pero los resultados no son razonables. ¿Cómo puede decir que el paro obrero se resuelve con sólo retornar a la Naturaleza y sembrar un vasto campo de maíz? Lo dice, sin embargo. Además de decirlo, poetiza la idea. King Vidor es el tremendo optimista del humanismo. «El pan nuestro de cada día» es un retazo de doctrina cristiana. Esos hombres que invocan a Dios en pleno triunfo, nos proporcionan el auténtico perfil místico que induce a Vidor a realizar sus obras. En el personaje que

subasta la finca, no hay la menor resistencia de injusticia, ni en el carnicero que vende el pollo a Tom Keene cuando está sin trabajo en la ciudad, ni en el presidiario que se sacrifica románticamente en beneficio de la colectividad... Para King Vidor todo transcurre suave y fácil; todo es humano y risueño, con el único inconveniente de la sequía y de la vampírea que amenazan la destrucción de todo. King Vidor no es igual en todas sus obras, sin embargo. Es humanista, como nosotros lo entendemos, en «Champ» y «La calle», porque plantea casos de psicología individual. No lo es en «Aleluya!» y «El pan nuestro de cada día», porque trata de humanizar lo que en un sentido colectivo no tiene humanidad posible mirado desde su ángulo ideológico. King Vidor exalta y perfecciona lo depresivo y lo imperfecto. Sus films son una ilusión, porque definen la realidad con un concepto ideal e imaginativo. Lo contrario que Eisenstein, Pabst, René Clair y Van Dyke.

Está claro, pues, lo que con arreglo a otras artes puede ser la deshumanización en el cine. Ortega dice que la deshumanización de una persona consiste en no pintarla tal y como es. De otra manera: la deshumanización del arte consiste en no reproducir las cosas de la Naturaleza tal y como son. Se las desfigura. El prefijo «des» denota negación. Deshumanizar es negar humanidad a algo. La deshumanización del arte constituye, según Ortega, la estilización de la vida en formas plásticas opuestas a su realidad.

La deshumanización del cine es una cosa bien distinta. René Clair deshumaniza la vida, y esto en él es un hecho, pero, al mismo tiempo la humaniza, y esto otro es un resultado. Dice, por ejemplo: «Los dictadores son unos locos ambiciosos y desesperados, bajo cuya férula viven esclavizados los pueblos». Esta intención es ya de por sí sobrada para que el espectador comprenda el sentido de la verdadera humanidad. Si humanizar la vida equivale a estar conforme con sus estigmas y sus lacras, deshumanizarla equivale a rebelarse contra ella: contra su gobierno, contra su justicia, contra su cultura, contra todo... La plataforma del arte debiera ser esa de la que tanto se lamenta Ortega y Gasset. Es decir: negar para afirmar.

A. DEL AMO ÁLGARA

(1) Recordemos que a Ortega sólo le preocupa el arte en su forma, que es en donde encuentra la deshumanización. Está de acuerdo, naturalmente, en que la realidad sea modificada en su esencia según la interprete un temperamento u otro. Su divergencia en este punto sería incalificable.

(2) El contraste en la obra de Goya es vigoroso si comparamos un lienzo o dibujo suyo dedicado al pueblo con otro dedicado a la nobleza.

A Henry Wilcoxon le sucedió...

(Conclusión)

mundo. Embebido en mi contemplación, no me di cuenta de que la noche se echaba encima y seguía caminando mientras me alejaba más y más de los últimos edificios y de las barracas de que daba cuenta más arriba. Mucho menos advertí que algunos individuos se hallaban por las cercanías, esperando algo, por lo visto, pues se entretenían con los más absurdos medios, mientras no me perdían de vista y me seguían paso a paso. De todo esto no me di cuenta hasta más tarde.

Con todo esto acabó de ponerse el sol, y después del consiguiente crepúsculo, abandonando la luz esta tierra, acabó de cerrar la noche, que amenazaba ser oscura a pesar de los rayos de luz que

Filmoteca

las nubes acumuladas por la parte de la ciudad, es decir, hacia Oriente, dejaban pasar procedentes de la luna, entonces en plenilunio.

Salió por fin de mi abstracción, dispuesto a emprender el regreso, a tiempo justo para poder ver que los individuos que había en mis cercanías se me iban acercando con no muy buenas intenciones. Pero yo tardé en sospecharlo y lo observé distraídamente: eran siete u ocho, ninguno de los cuales pasaría mucho de los veinte años, y alguno de ellos sin llegar a esa edad. Pronto me hallé en medio del círculo que formaban, sin escapatoria probable. Entonces terminé por darme cuenta de que algo querían de mí, y no precisamente por las buenas.

A pesar de todo, influido por la serenidad de la tarde que había estado contemplando, no sentí temor alguno y no hice el menor ademán de eludirlos. Cuando estuvieron ya junto a mí, casi tocándome, parecieron decidirse a hablar. Tan pronto hablaba uno como todos, como se callaban como si estuvieran muertos.

Me gustaría poderte dar idea de la conversación, pero me siento incapaz de reproducirla. Sólo te diré que, después de mil vacilaciones por su parte, terminé por enterarme de que quedaba secuestrado si no les prometía darles un cheque por valor de dos mil dólares, aunque luego corrigieron y dijeron que lo querían en metálico. Yo, que había permanecido callado hasta entonces, hablé por fin:

—¿Qué daño les he hecho a ustedes?—queriendo jugar con ellos, pues pronto advertí que eran unos pobres inocentes que no sabían lo que querían, aunque sí que deseaban ganarse algo de dinero, para aliviar su miseria.

—Ninguno. Pero ese es nuestro negocio—dijo, con cierto falso aire de perdonavidas, el que parecía mayor de todos y jefe de la pandilla.

—Bien; y, ¿qué ocurrirá si me niego a pagar esa cantidad?

—Le secuestraremos a usted hasta que nos paguen esa cantidad, o acaso pediremos más.

—¿Quién se lo pagará?—pregunté yo, conteniendo a duras penas la risa.

—El estudio, la Paramount. Sabemos quien es usted, mister Wilcoxon.

Aun sabiendo que si se me ocurre gritar, o si doy una voz de mando me abren paso y escapan todos, quise divertirme con la situación de aquellos pobres muchachos indecisos, y pedí clemencia con voz suplicante. A pesar de rebajarme de ese modo, todavía conseguí que bajaran la cantidad que pedían: mil, quinientos, doscientos, ciento... dólares. Terminaron por pedirme lo que llevaba encima. Y se lo di con muy buena voluntad, y terminé por preguntarles, después de haberse embolsado cosa de un dólar cada uno, qué hubieran hecho si me hubiese resistido a sus pretensiones. Aunque de mala gana, terminaron los aprendices de «gangsters» por confesar que no se hubieran atrevido a nada. Total, que volvímos juntos a la ciudad, donde me acompañaron casi hasta casa, charlando todos animadamente, y despidiéndonos como muy buenos amigos y prometiendo volver a vernos. Total, que me enteré de que casi todos habían llegado (ellos mismos o sus padres) en busca del cine, y estaban sin encontrar nada de trabajo. Conseguí colocarlos a todos, después de bastantes esfuerzos, y les ayudé con algunas cantidades mientras no lo logré del todo.

Y no siento el esfuerzo o el dinero gastados. Además de proporcionarme un rato divertido, aunque desprovisto de toda emoción, al darme pronto cuenta de con quien tenía que habérmelas, me han ayudado a encontrar encantos en Hollywood. Ahora sí que puedo decir de verdad que conozco el alma de Hollywood.

Hasta aquí llega la parte interesante de la carta que, con el debido permiso, doy a publicidad en la seguridad de que será considerado como uno de los más interesantes documentos sobre Hollywood y sobre la personalidad de Henry Wilcoxon.

E. MURGA LOWERS

Vida y acción de George Arliss

(Conclusión)

apuntadas más arriba. Y así han nacido a la pantalla: Disraeli, Rothschild, Voltaire, Richelieu, Wellington... y los que saldrán.

En el cine americano ha entrado este «gentleman», con su monóculo en el ojo, y le ha revolucionado, al igual que otros genios de la actuación y del megáfono. Viéndole trabajar con tanto realismo, con tanta honradez artística, se comprende hasta dónde puede llegarse al darle verismo a las películas americanas, generalmente desprovistas de un fondo humano, aun cuando sean en extremo decorativas.

No hay, probablemente, en el cine, un actor que trabaje tanto y se preocupe por su labor como George Arliss. Está atento a todo lo que tiene él que hacer, como a lo que hacen los demás que trabajan en la película que está en curso de filmación.

Estudia el argumento, mucho tiempo antes de empezar el rodaje, con gran atención, procurando comprender íntimamente con la psicología de su personaje, así como comprender los menores móviles que le impulsan a la acción; estudia los restantes personajes también, estudia el guión, estudia el trabajo de los directores, de los operadores y de los *soundmen*. Presta atención al más nimio detalle del vestuario y del mobiliario, de la iluminación, de la interpretación de sus compañeros. Asiste a los cines en busca de las grandes interpretaciones, como no deja de acudir, después de haberle abandonado, al teatro, comparando la labor en las tablas con la de la pantalla. En cuanto a sus películas, las ve docenas de veces luego de ser estrenadas, para percibir cualquier acierto que tuvieren, como todos los defectos en que hubiera caído, para perfeccionarse más y más en su labor. Es un caso único, el de una persona que, aproximándose a la edad de los setenta años, sigue estudiando como lo pudiera hacer un principiante. Por eso no es de extrañar nada que cada película suya sea una maravilla de interpretación justa y adecuada.

Para conseguirlo, estudia detenidamente su papel y ensaya cientos de veces antes de los ensayos que hará en el set ante el

MUEBLES

VIUDA DE J. DOMINGO

Calle Cortes, 629 bis
(entre Claris y Lauria)



director del film. Se vigila cuidadosamente su gesto y sus palabras, y pide a los que le rodean le adviertan inmediatamente sus faltas, sean de dicción o sean de expresión facial.

TACHÉ

Ronald Colman, el «gentleman» del cinema

(Conclusión)

como por ejemplo Nelson Eddy o la mirada pícaro de George Raft. Lukas, Brook o Colman, suelen ser para su edad temprana, de mujeres en embrión, unos hombres maduros, que aunque en la realidad puedan ser de su predilección, no lo son en cambio en el mundo de la farsa.

Yo ignoro la edad de mi simpática y amable corresponsa, pero se le adivina joven a través de su carta ligeramente vercosa y perfumada. «Ella» ha de ser una fémina espiritual y culta, a la que no seducen las «americanadas» de tantos protagonistas masculinos, modernistas y dinámicos, para los que la mujer es la aventura de una noche, la flor deshojada entre un canto de champaña, en unas horas cualesquiera de deseo.

Ronald Colman es el hombre que sueña toda mente de mujer sensata, por lo que él es; ese protector desinteresado que brinda su apoyo en los momentos difíciles, que defiende a la mujer indefensa, aunque sea culpable, y que la levanta del fango. El eso ha de ser así visto de cerca, pero a través del lienzo se nos presenta envuelto en todas esas cualidades de ilusión. Ronald Colman, el héroe de la ficción, finge bajo los focos de luz al hombre ideal, ese que sólo existe en nuestros pensamientos de mujer y en el celuloide.

Bela Lugosi y «El misterio del María Celeste»

(Conclusión)

por uno de los mejores actores que existen en la actualidad. La leyenda del mar, en el celuloide, ha de ser emoción, interés, poesía y misterio. El film, realizado en Londres, la nueva capital del comercio cinematográfico, tendrá belleza, arte, intriga, y el protagonista realizará con su prestigio esta maravillosa historia de los mares.

HORTENSIA BLANCH

Viaje alrededor de los estudios madrileños

(Conclusión)

A mi amigo el cineasta de provincias le «encantan»—es su expresión—los Estudios Roptence, y yo, de buen grado, coincido con él. Ni a uno ni a otro nos dejarán mentir las «fotos» que ilustran esta rápida impresión escrita a vuela pluma y con el temor de hacerme insoportable al insistir, por cuarta vez, en el mismo tema.

¿Impresión final?—inquiere de mi amigo, cuando abandonamos los Estudios Roptence.

—Que eso de la abulia española es un tópico. El caudal de iniciativas e inquietudes que supone la construcción, organización y funcionamiento de los Estudios cinematográficos que acabamos de visitar es una admirable lección de energía, de la que debemos enorgullecernos. De hoy más, creo en la cinematografía española, de un modo rotundo y concluyente. Voluntas como las de esos hombres de la C. E. A., Chamartín, Ballesteros y Roptence bastan para acabar de dotar a España del cinema a que tenemos derecho por nuestra tradición artística.

ANTONIO DE JAÉN

Dos escuelas cinematográficas

(Conclusión)

el cinema soviético en films como «La madre», de Poudovkine; «El crucero Potemkin», de S. M. Eisenstein, y «El camino de la vida», de Nicolai Ekk, que comprenden distintas etapas de la revolución comunista. (Cito únicamente películas que han sido proyectadas en España y no las que sólo conozco a través de mis lecturas, que también servirían como referencia y ejemplo.)

Lo pedagógico abarca todas las producciones encaminadas a enseñar al «mujik» a cultivar la tierra con arreglo a los más modernos métodos agrícolas—«La línea general»—, al soldado a mantenerse en una voluntaria y consciente disciplina, dentro y fuera del cuartel, a la vez que se le muestra la potencia del ejército, de la marina y de la aviación de guerra de la nueva Rusia, y al niño las ventajas de conocer la Historia, la Geografía y las condiciones de vida de su país, al que con esta preparación intelectual puede prestarle mejores y más eficaces servicios.

Y, finalmente, lo artístico estriba en haber sustituido la «vedette» por la masa; en preferir el hecho colectivo al suceso individual.

Los realizadores rusos no tienen la preocupación de la «star»; les interesa la multitud, protagonista anónimo del film. Porque cada rostro de esa multitud puede pasar un momento, por fugaz que éste sea, al primer plano y adquirir en él relieve y trascendencia.

Por lo regular no utilizan actores profesionales, o los presentan en una sola producción. En esto es Eisenstein quien se muestra más intransigente. Busca los intérpretes de sus películas en talleres, fábricas y oficinas; entre los campesinos y las gentes con quienes se cruza en la calle, hasta encontrar los tipos que cuadran a sus personajes.

Este sistema es, desde luego, mucho más difícil que el de elegir artistas ya formados para intérpretes de la obra cinematográfica, pero tiene, en cambio, la ventaja de su trabajo ante el objetivo más espontáneo y real que cuando juegan la acción actores profesionales, por eminentes que sean.

Robert Flaherty siguió con buen resultado el método de Eisenstein en su film «Hombres de Aran». Pero es que Flaherty, realizador de un documental de la importancia de «Moana», y que fue ayudante de Murnau en «Tabú», no está influenciado por el cine yanqui como la mayoría de los directores europeos.

Sin esa preocupación de la «vedette», a la que hay que hacerle los papeles a la medida, como los vestidos, y sin esa otra preocupación de lo comercial, que tiende a la universalización, el cinema soviético se convierte en reflejo vivo de un pueblo en plenitud de vida, pudiendo captar los rasgos específicos de una raza, convirtiéndose a la vez en arte netamente nacional, superior siempre por más verídico y sentido, por más hondo y emocional, que esa tendencia, necesariamente fallida, a lo universal.

En arte—pintura, música, literatura—lo de raigambre y abolengo más nacional, lo más castizo, es lo que verdaderamente se universaliza.

En España constituyen un buen ejemplo Goya, Velázquez, el Greco; Bretón, Chueca, Albéniz; Cervantes, Calderón y Lope de Vega.

Hay que reconocer, sin embargo, que no todo el cinema yanqui es industria. Bastaría el arte humanísimo, el humorismo amargo de Charlot; bastarían los nombres de King Vidor y Van Dyke, con sus films «Y el mundo marcha», «Champ», «Aletuya» y «El pan nuestro de cada día», del primero, y «Sombras blancas» y «Eskimo», del segundo, para desmentirlo.

Estas y otras excepciones son las que dan auténtica categoría de arte al cine norteamericano.

MATEO SANTOS

Atlántic Films 1935-1936

(Conclusión)

Máximus está ejecutando su número, entran en un palco dos hombres y una joven, Cristina.

Uno de los hombres recoge del suelo una tachuela y pide a Máximus que adivine lo que tiene en la mano. Como Renée desde el patio de butacas no llega a distinguir el objeto, no puede transmitirle a Máximus la contestación por medio de la clave convenida, y en su apresuramiento por subir al palco se extravía en los pasillos.

Como Máximus tiene los ojos vendados y no sabe que su mujer salió del patio de butacas, no se explica su silencio, y se desespera inútilmente. El público se da cuenta de la trampa y empieza a protestar a gritos. Máximus hace desesperados esfuerzos mentales y cae al suelo; entre palabras incoherentes murmura la palabra «Cristina».

En forma misteriosa se convierte en un auténtico vidente. Lluven sobre él las preguntas y las contesta con absoluta exactitud. Tras un esfuerzo mental tan intenso cae desvanecido. Pero aquella sesión le ha hecho famoso y le abre el camino de los contratos fantásticos, pues no sólo adivina el pasado sino algunos sucesos de porvenir.

La joven Cristina, hija del propietario de un gran diario, se siente fascinada y atraída por aquel hombre extraño y sobrenatural, apartándolo de su esposa. Los encantos de Cristina y la opulencia de su nueva posición, hacen que Máximus se separe de Renée, olvidando los tiempos en que le ayudaba fielmente a ganarse la vida.

Una serie de extraños e inesperados acontecimientos proporcionan un desenlace sentimental que ha de ser muy del agrado de los espectadores.

Seamos niños viendo a Charlot

(Conclusión)

Se arruinó y llegó un día en que no tuvo en su casa con qué comer.

Tenía mucha vergüenza de pedir limosna, y aprovechó la ocasión para «desadaptarse», negándose a humillarse como lo pide la sociedad. Se estaba muriendo de hambre, mientras yo le contemplaba risueño.

Andaba por allí cerca Charlot, dispuesto a comerse un gran pedazo de pan y otro más pequeño de queso, para saciar un hambre de veinticuatro horas. Le vi y le llamé para que contemplase el espectáculo. Se acercó y al verle sufrir al hombre, estuvo dudando mucho en su interior, aunque apenas lo dejase traslucir, mientras, para disimular, hacía girar su bastoncillo y silbaba.

Peró en un momento en que se dejaron sentir más fuertemente los efectos del hambre, haciendo que el estómago pegase unos gritos desoladores que se transmitieron reflejándose en el rostro del candidato a inadapto, no pudo contenerse Charlot y le alargó el pan y el queso que apenas había comenzado a morder. Como el otro no se diera cuenta, se acercó y no cesó en su tarea hasta que se lo hubo hecho comer por completo... excepto un pedazo que halló forma de comerse él.

Cuando el otro se vió un tanto repuesto, se volvió indignado hacia Charlie, apostrofándole con grandísima violencia, acusándole de ser el causante de todas sus desdichas. Corrió el actor a esconderse en el lugar que más pronto encontró a mano. ¡Nunca lo hubiera hecho! Creyendo que Charlot reconocía su culpabilidad con su huida, echó a correr detrás de él y cogiéndole le sacudió una serie bien de aplicados mamporros. Pero Charlot ha adquirido una gran astucia a lo largo del estrecho sendero de la vida, y en poco tiempo logró desasirse de su acometedor, y sacudiéndole con su bastón, terminó por hacerle dar con sus huesos en la tierra, pues tanta fue la fuerza con que le golpeó.

Y después de contemplar melancólicamente el sitio aproximado donde debía estar el estómago del derrotado, se alejó con aire de despreocupación.

ALBERTO MAR

El embrujamiento de Edwina Booth

(Conclusión)

tantas víctimas causa en aquella inhóspita comarca de Africa... Quince indígenas del Salfari murieron víctimas de la enfermedad del sueño durante la expedición. Edwina presentaba algunos síntomas del terrible mal: entumecimiento general, estado febril, debilidad. Pero ningún suero de los que le fueron inyectados aportó la menor esperanza de curación.

Otros pretendieron que se trataba de una lenta descomposición de la sangre, provocada por el terrible sol ecuatorial. La diosa blanca no podía llevar casco protector y quedó expuesta, a menudo durante horas, semodesnuda, a los mortíferos rayos. Y hubo, en fin, también, quien dijo que la desgraciada Edwina sucumbía lentamente a algún secreto sortilegio de lejanas brujerías de las tribus negras a las cuales ella insultara en sus creencias con el «robo» que para el cinema interpretó.

¿Superstición? Quizá; también todos los demás componentes de la «troupe» de van Dike tuvieron después del film una racha de mala suerte... Como si una maldición hubiese caído sobre él, van Dike tuvo serias diferencias con sus productores; Cayena estuvo largo tiempo sin trabajar en ningún film; Duncan Renaldo, después de un penoso proceso con su mujer, se vió obligado a abandonar América en la cual viviera durante más de veinte años...

El trágico fin de Murnau vive también todavía en nuestra memoria: después de haber rodado «Tabú» en una isla oceánica, Murnau fue objeto de una maldición por un brujo canaco, y algunas semanas más tarde se mataba en un accidente de automóvil. Fue también Edwina víctima de alguna horrible venganza «vaudou».

¡Quién sabe! Tan sólo es bien patente el resultado. Una vida más será seguramente sacrificada al cinema, monstruo más implacable que el Shylock de Shakespeare, que tan sólo exigía una libra de carne para satisfacer sus ansias.

JEAN DESJARDINS

Tres instantáneas de Conchita Montenegro

(Conclusión)

la cual los conquistadores estarán muy agradecidos de ser vendidos.

—Luego usted cree en el porvenir de la producción española. —¡Ya lo creo! Primero o después, con el grandísimo mercado que en nuestra lengua se nos ofrece, llegaremos a producir muchas y buenas películas, aunque hasta la fecha no hayamos demostrado mucha competencia en lo que se refiere a los negocios cinematográficos. Cuando llegue ese día, dígame si tiene ocasión, por muchos éxitos que quizá haya conseguido en las películas americanas, no pido ser una primera figura de nuestra producción, sino me conformaré con el papel que buenamente merezca. No aspiro

a ser general; con los modestos galones de cabo ya me conformaré. Y en ese puesto haré todo lo que pueda. Dígame, no se olvide.

—Descuide. No me olvidaré.

No me he olvidado, pero mis buenos deseos se estrellaron ante la falta de una ocasión oportuna. Así se lo confesé, cuando hace unos meses, la encontré en Nueva York, donde estaba dispuesta a embarcarse para Francia, y a donde yo había ido por un asunto sin relación con el cine.

—Pero espero que me perdonará.

—Desde luego, ni hablar de ello.

—¿Qué impresión se lleva de Norteamérica y de Hollywood?

—Muy buena en general de una y otro. Pero todavía añoro: España como el primer día. Si lograra encontrar un contrato para España, y no pienso sería muy exigente, marcharía allá disparado en cuanto me lo permitieran mis compromisos adquiridos con anterioridad.

—Entonces, todo su problema consistiría en poder llevarse con usted un pedazo de la patria.

—Diga usted, para ser más exacto, un buen pedazo de ella: con menos de la mitad no me conformaría.

—¡Vaya exigencias que usted tiene!

—Se rió un poco y siguió:

—Pero no crea usted que marche disgustada de aquí. Todo lo contrario; si puedo, es probable que vueiva. Marcho satisfecha de mi labor, de la productora y de los papeles que me han asignado en las diversas películas que he filmado. Marcho satisfecha de mis compañeros de trabajo, de todos los actores y cineastas en general que he conocido, de los periodistas y del público entero.

—¿Me quiere decir, Conchita, si usted puede estar disgustada con alguien?

—Sí, aunque a usted le vaya pareciendo cosa imposible. Estoy muy disgustada con usted, porque trata de reírse de mí.

—¡Yo! No lo crea.

Debí de poner una cara de un muy grande pasmo, porque se echó a reír de verme tan asombrado de la seriedad con que hablaba. Y mientras todavía se reía, nos despedimos... hasta la próxima.

A mi regreso a España, tuve que pasar por la ciudad de Luz, y allí me encontré otra vez con ella, que se sorprendió de volverme a ver.

—Yo le creía todavía en el país del dólar.

—Ya ve usted, Conchita, que no es cierto. Parece como si yo le viniese pisando los talones... A no ser que sea usted la que corre detrás de mí.

—¡Habrás visto pretencioso! ¿Qué se cree usted?

—Yo sólo creo que parece como si nos hubiéramos dado cita aquí. Y, por mi parte, sé que no he salido a perseguirla a usted.

—Bueno, y sigue usted en plan de periodista, porque puede aprovechar la ocasión y hacerme la tercera entrevista. Por lo visto las colecciones usted, puesto que nunca ven la luz.

—Perdóname, pero le aseguro que antes de dos lustros habré dado a publicidad las tres. Pero una cosa quisiera preguntarla, si no es indiscreción...

—Pregunte con confianza.

—¿Es verdad, como se dijo en España, que usted se había nacionalizado en los Estados Unidos?

—Pensé en ello, y de ahí vino la noticia, porque hallaba dificultad en poder seguir trabajando; pero, ¿no cree usted que, aunque oficialmente estuviera naturalizada en cualquier país que fuese, podría seguir siendo de corazón tan española como siempre? ¿O es que, acaso, un papel puede cambiarnos?

Hoy cumplo mi promesa y doy a conocer estas tres «trascendentales» entrevistas con una muchacha bilbaína que consiguió que en Cinelandia la dieran todos los laureles del triunfo.

ALBERTO GARCÍA GONZÁLEZ

Una mujer de mañana: Katharine Hepburn

(Conclusión)

haya quedado por debajo, en la evolución natural del cuerpo y del cerebro. Pues bien, desarrollemos nuestra capacidad, estudiemos, cultivémosnos y pronto podremos presentar batalla al enemigo, a hombre, con probabilidades de obtener la victoria. Naturalmente, no una victoria en la que el hombre pase a ocupar el lugar ocupado por nosotras hasta la fecha, sino una victoria que permita imponer, como precio de la paz, una igualdad de derecho y de hecho, en la que nadie quede humillado. Terminando de una vez para siempre la compra y alquiler de las mujeres, distribuiremos los trabajos y las ocupaciones, conforme a las capacidades de cada uno.

—Pero, ¿no cree que de esa forma perderá la mujer todo su encanto?

—Así son todos los hombres, como usted. Siempre pensando en los encantos femeninos, como si no hubiesen otras cosas más importantes en que pensar. Ante todo terminemos con el dominio de la mujer por el hombre. Luego ya tendremos bastante tiempo para hablar. Pero, para tranquilizarle sobre esa cuestión, le diré una cosa según yo la veo: creo que la mujer y el hombre son esencialmente distintos, aunque no superior uno al otro. La mujer es más débil físicamente, aunque no tanto como pudieran hacer presumir muchos siglos de abandonar la mujer todo ejercicio, para convertirse en un montón de grasa. Creo igualmente que la mujer no perderá su encanto cuando lleguemos a la situación justa. Ya tendremos buen cuidado de reservar para el hombre las tareas más desagradables, «que pudieran manchar nuestro cutis o herir nuestra sensibilidad», así como las que pidan excesivo esfuerzo físico. Nos reservaremos para nosotras aquellas tareas que requieran perseverancia y paciencia, las cosas delicadas, como por ejemplo las cuestiones de costuras, aunque no pensamos seguir en el plan de hacer todo lo de la casa. El hombre nos ayudará en la tarea de limpieza, así como en la cocina, sino llega un tiempo en que vayamos todos a comer a «restaurantes». Cuidaremos a los niños, a los hijos, pero nuestros compañeros, nuestros esposos, los sacarán de paseo.

Quedé un poco suspenso de ver el mucho seso que se reunía debajo de aquella alborotada mata de pelo. Al verme admirado y callado, me preguntó:

—¿Está ya convencido, hombre de Dios? Debe parecerle encantador ese cuadro de la vida futura, en la cual los mismos hombres y mujeres podrán tener más tiempo para dedicárselo, porque no tendrán agobiantes tareas que acometer. Porque, muchas veces, como ocurre ya entre gentes de ciencia, son marido y mujer colaboradores en una misma obra científica, en un descubrimiento, y sienten entre sí ese nuevo lazo, más fuerte que todos los matrimoniales, del trabajo en común, de los descubrimientos comunes. de los esfuerzos que mutuamente se han ayudado a hacer, de las dificultades que, juntos, parecen más agradables.

Sentía ganas de protestar todavía, pero he de confesar que, por mucho que ofendieran a mi dignidad de hombre alguna de las afirmaciones hechas al principio, me parecía soberbio ese plan de vida. ¡Ay!... si yo tuviera una colaboradora como Katharine...

Y, ya sinceramente, así se lo dije. Que estaba conforme con casi todo, ya que no todo, lo que ella sostenía y que mis primeras contradicciones fueron solamente para incitarla a hablar. No se enfadó, sino que se rió, diciendo:

—Algo de eso me iba figurando cuando le vi un poco risueño escuchándome. Pero ya no podía detenerme en mi marcha oratoria. Pero no crea que me he ofendido con usted. Todo le será perdonado en aras de no ser de «los dominadores», es decir, de los de espíritu animal.

J. JUAN MARISCAL

Filmoteca
de Catalunya 1 Pta.

La bellissima **FRANCES DEE**, una de las principales intérpretes del film «La feria de la vanidad», producción en technicolor que presenta Radio Films.

Radio Films