

Filmoteca
de Catalunya

MARY CARLISLE
de la Paramount

popular film

4
Cts.

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

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

Año XII :: Núm. 546

11 de febrero de 1937

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

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

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

PROFESIONALISMO

Siempre he creído que se debían de dar facilidades a todo el mundo para que pudiese expresar y exponer aquello que le bulle dentro del cerebro. El campo de la creación literaria no debe de estar cerrado, ni limitado por barrera alguna que haga de él un coto lindado, en el que unos cuantos impongan caprichosamente su ley.

En el teatro español ocurrió esto último durante mucho tiempo. El contacto de codos de los elegidos, hacía casi imposible el ingreso de un nuevo nombre o el estreno de la comedia de un novel. Las compañías veíanse obligadas a soportar la hegemonía de unos cuantos, y así le ha ido al teatro, actualmente en crisis y en anquilosamiento vergonzoso.

Ilustres escritores—cronistas, novelistas, poetas—han intentado, en vano, romper el cerco, viéndose obligados a abandonar el empeño, cansados de una lucha baldía y descorazonadora.

De ocurrir esto en el cinema, de no hacer de él un campo propicio a toda aportación inteligente, le veríamos pronto decaer y dar tumbos, apenas comenzado su camino. Es, pues, necesaria una cordura que se apoye en los ejemplos que nos dió el teatro, para que lo ocurrido con él no se repita en este arte que nace con ansias de constante superación.

Ahora bien : «Lo cortés no quita a lo valiente». Una cosa es que no se convierta la literatura cinematográfica en vaca de una sola teta, y otra el hecho de que se permita el ingreso en su alcázar a todo majadero que se considere, asimismo, con el suficiente talento para erigirse en escritor de la noche a la mañana.

Para evitar esto, solamente veo posible una fórmula. De tiempo inmemorial existen en nuestro país asociaciones profesionales a las que puede pertenecer todo aquel que haya demostrado capacidad suficiente para ello : Sociedad de Autores, Asociaciones Profesionales de Periodistas, hoy encuadradas en distintas secciones de los Sindicatos de Espectáculos Públicos y de Profesiones Liberales. Casi todos los que escriben y han demostrado capacidad para ello, pertenecen a estos grupos ya constituidos o a otros semejantes, y en todos ellos se ha de ingresar después de una demostración de esta capacidad a que hago referencia.

En nuestro país nos encontramos, sobre todo en el terreno literario, con que cualquier energúmeno se titula escritor, y no solamente se conforma con el título de tal, sino que se lanza a escribir, caiga quien caiga, con una desfachatez asombrosa y, en la mayor parte de los casos, sin preparación y sin sensibilidad alguna.

Y con esto hemos de acabar.

Si a mí se me ocurriese ser actor e ingresar de repente en una compañía cualquiera, me dirían seguramente :

—No puede ser, amigo. Tiene usted que entrar como partiquino. Se necesita un aprendizaje.

Yo podría contestar :

—Yo lo sé todo. Soy el mejor actor que existe en el mundo.

—Pruébelo usted—me dirían, y con razón.

Pues bien, en literatura a nadie se le pide demostración alguna, y cualquier currinche se permite el lujo de ir a ofrecer sus obras a una casa cualquiera de películas.

Se me dirá que si a la casa la gusta... allá ella. Pero, no ; no, señor. No debe ser. Si la casa tuviese una persona capaz de reconocer lo malo y lo bueno de una obra literaria, nos podríamos permitir ese lujo ; pero como en la mayor parte de los casos no ocurre así, porque la casa se dedica al negocio y no a la literatura y al arte, y, además, como ni al negocio se dedica a fondo, y le falta una organización eficiente, carece, en la mayoría de los casos, de un departamento literario que supla su falta de preparación literaria y artística, y suele darse el caso de que tome como bueno lo deleznable y por obra literaria o cinematográfica la sandez, la estupidez y la estulticia escritas a máquina y encuadradas inclusive.

Y esto es lo que se debe de evitar. Estamos sobrados de autores y de escritores para no tener que recurrir a soportar los engendros que se cuecen en la mente de aquellos que empiezan por ser malos en sus profesiones respectivas, que no han sabido educarse ni sobresalir en aquello a lo que se dedicaron siempre, y que lanzan un cable para ver si pican los faltos de meollo y los necios sin cultura alguna.

Se ha de acabar con estas aportaciones, que acabarían con hundir el cinema español apenas cimentado en nuestro presente, y esto no puede hacerse más que exigiendo a esos escritores la *carta profesional*, a la que todos pueden llegar, sí ; pero después de haber demostrado ante un tribunal competente su capacidad creadora y su suficiencia literaria.

Todos los oficios y todas las profesiones se abroquelan hoy en el profesionalismo, círculo en el que se encierran para aislarse, definirse y tratar de mejorar moral y materialmente. Ante el espectáculo que a nuestros ojos se desenvuelve, los escritores nos cruzamos de brazos, viendo como cualquier desarticulado mental se lanza, pluma en ristre, a la lucha con las cuartillas y con las ideas, sin haber saludado apenas a la gramática. Y esto debemos de acabarlo de una vez para siempre.

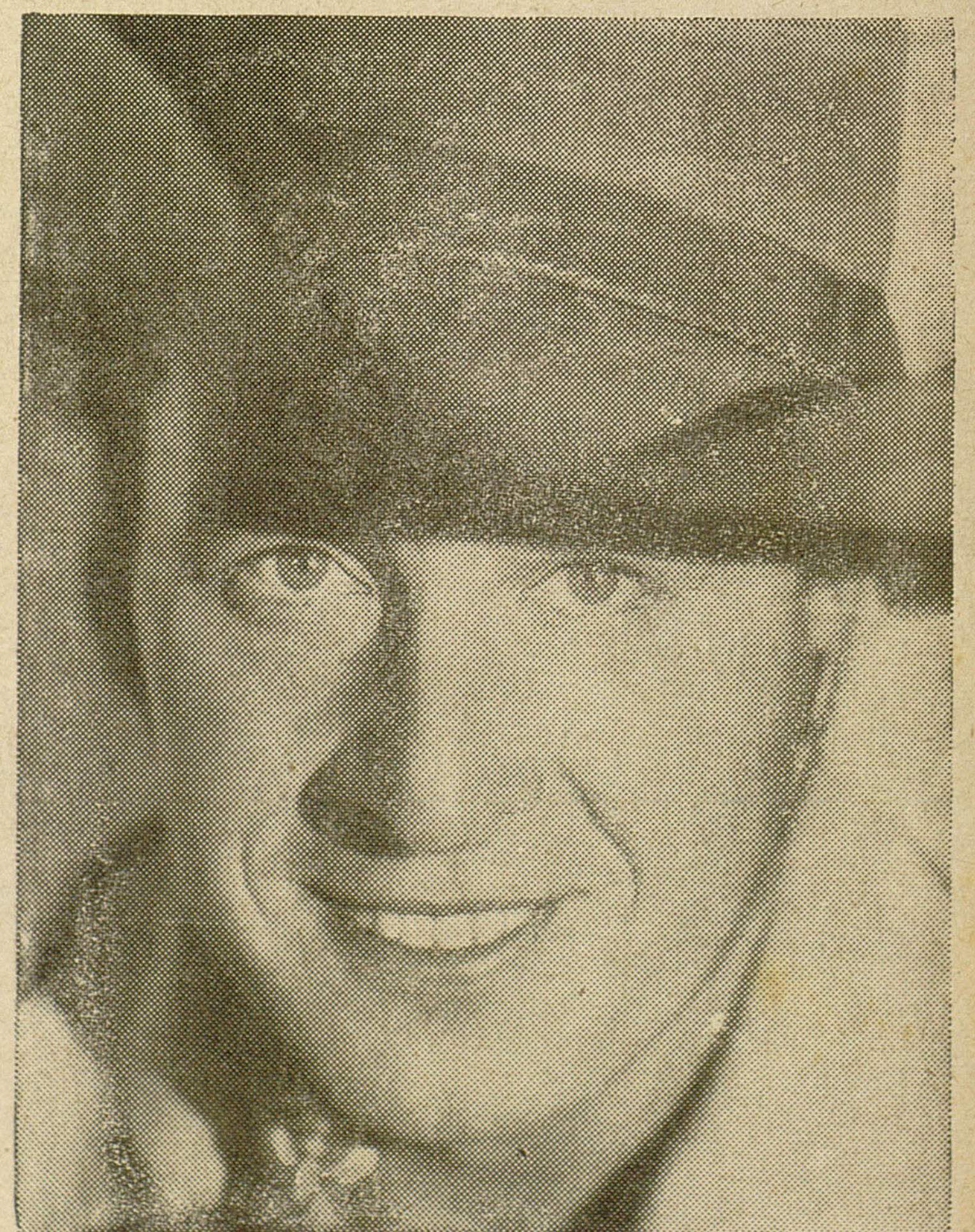
Examinad la obra de esos titulados escritores cinematográficos, y veréis canela fina. ¿Creéis que por mucho dinero que haya dado un film, se puede permitir que se repita el engendro?... No y mil veces no. El cine es una industria, conforme ; pero va tan hermanada con las artes, que si no se tiene cuidado en evitarle derroteros equivocados, andando el tiempo deja de ser arte o industria para convertirse en la vulgaridad y la memez fotografiadas, que es lo que hasta hoy ha sido, salvo honrosas excepciones, la obra que ha salido de esos escritores cinematográficos, que ni Dios conocía como tales, ni los conoce, ni los querrá conocer jamás. El que sea escritor, que lo demuestre. Pero que no se lo demuestre a «Trompeta Films» o a otra distinguida productora, sino a quien pueda y tenga méritos probados para juzgarle.

¿Por qué no se dedicarán a tocar el violín?

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA



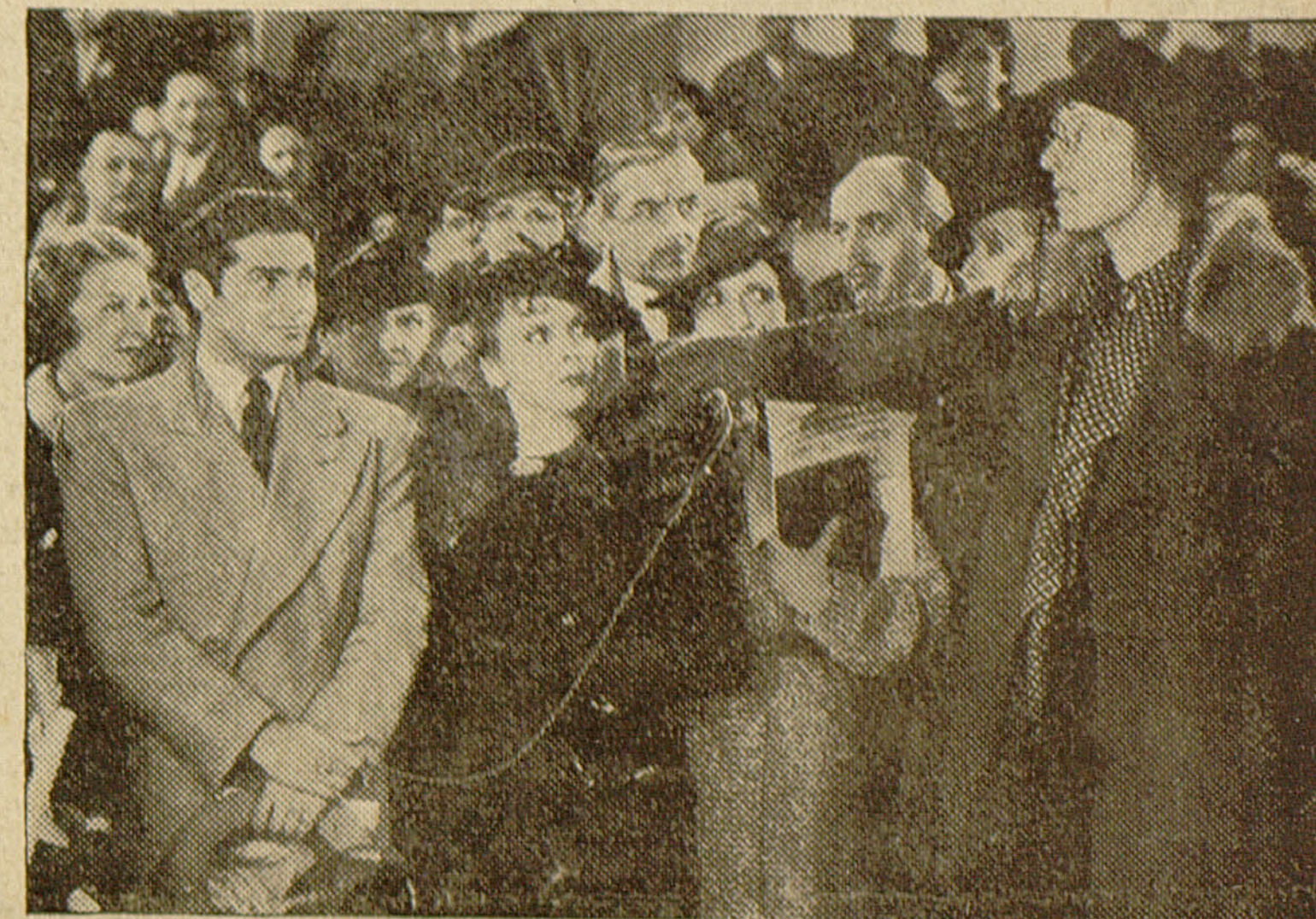
FAY WRAY



GEORGE O'BRIEN

"UNA TARDE DE LLUVIA"

con FRANCIS LEDERER e IDA LUPINO



La producción sindical

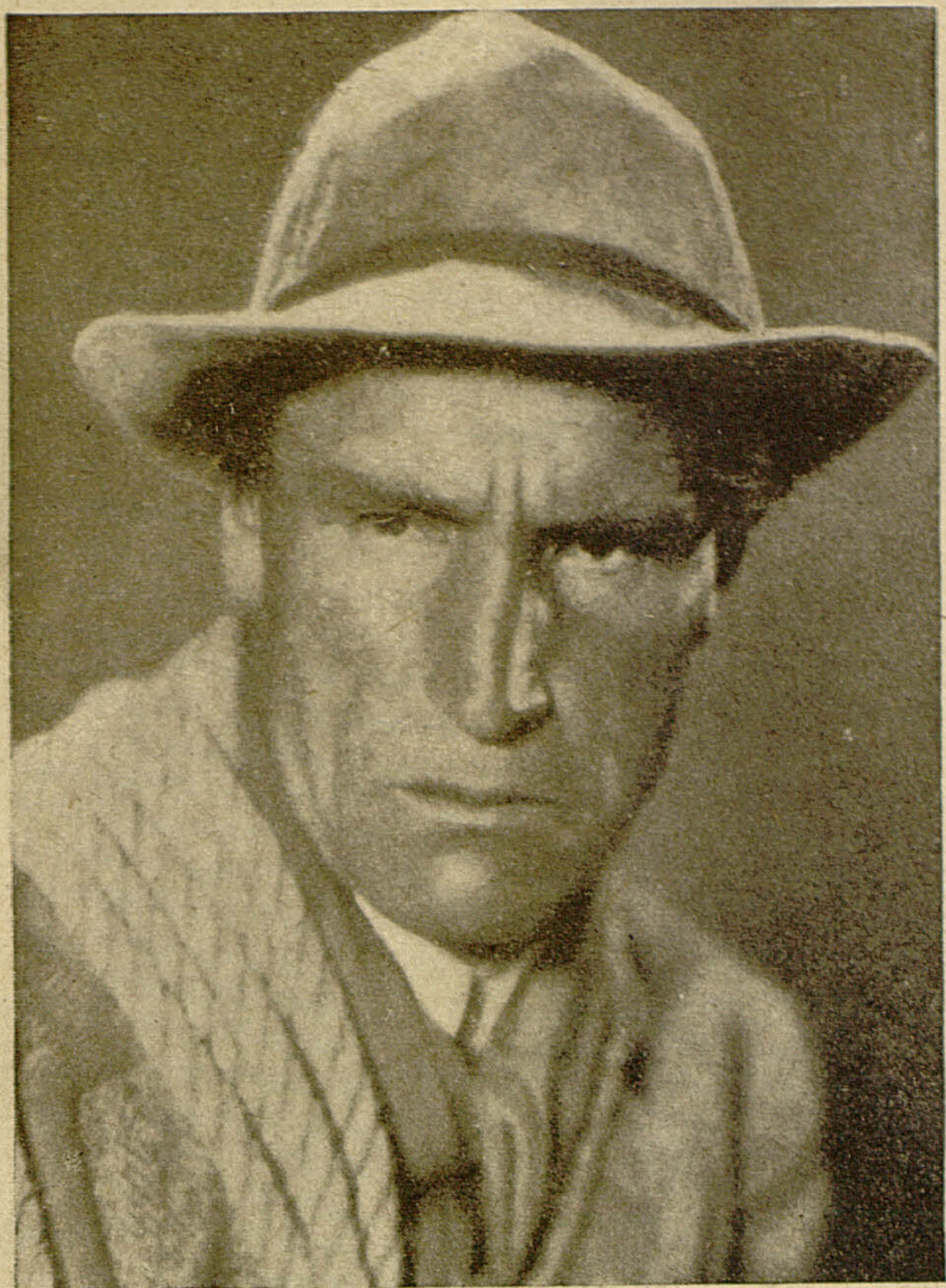
Los elementos técnicos y artísticos de "Aurora de esperanza"

La relación del personal para la película «Aurora de esperanza», del Comité de Producción del Sindicato Unico de Espectáculos Públicos, es como sigue:

Delegado de producción, José María Castellví; director, Antonio Sau; primer ayudante director, Joaquín Giner; segundo ayudante director, Leo de Córdoba; controlador de diálogo, Díaz Alonso; *regisseur*, Juan Saro; ayudante *regisseur*, Enrique Lluch; maquillador, Isabelo Moreno; ayudante maquillador, Francisco Cortés; peluquero, Alberto Borrell; primer operador, Adrián Porchet; segundo operador, Sebastián Parera; primer ayudante cámara, Juan Marín; segundo ayudante cámara, Juan Vilaseca; fotógrafo, Armando Sevilla; arquitecto decorador, Antonio Burgos; ayudante decorador, Fernando Calvo; arquitecto realizador, Eduardo Gosch; ayudante arquitecto realizador, Anselmo Doménech; música, Jaime Pabissa, y laboratorios, S. U. E. P.

Entre los actores más destacados de «Aurora de esperanza», figuran Félix de Pomés y Enriqueta Soler, como protagonistas; la pareja infantil Ana María Campoy y «Chispita», y otros notables intérpretes, como Pilar Torres, José Sanchiz, Modesto Cid, Eduardo Blanca y Ana Castell.

En este primer film que realiza el Comité de Producción del Sindicato Unico de Espectáculos Públicos, también colaboran centenares de extras y artistas modestos, que sirven para ambientar las escenas de mayor emoción e intensidad dramática, en que la masa constituye un espectáculo grandioso.



LUIS TRENKER

LO ESENCIAL DE MIS PELÍCULAS

MUCHAS veces se habla de los muchos peligros que encierra el rodaje de películas que se tienen que impresionar en las montañas o al aire libre en el mundo entero. Se cuenta que la cámara debe transportarse a muchos miles de metros de altura, donde se lesionan muchos protagonistas y donde se gastan muchos metros de negativos.

Debo admitir que datos como éstos o parecidos, son muchas veces interesantes, y que a los profanos debe contárseles las muchas dificultades que se tienen que vencer para realizar una película grande. Pero no se puede negar el hecho de que el valor interior de una película no depende del número de metros rodados, de los sueldos pagados, de la comparsa que aparece en la pantalla, o de los gastos extraordinarios ocasionados por la presentación, sino que lo esencial es el contenido ético, o para decirlo con pocas palabras y claramente, del alma que exhala. Una película sin alma es un trabajo técnico y nada más. Solamente una película con alma, es artística. Muchas veces se olvida esto al impresionar incluso grandes superproducciones, porque todo es demasiado claro, demasiado exacto, y está recortado y montado con demasiada minuciosidad. Los artistas cinematográficos padecen asimismo tales olvidos. Solamente el que lucha consigo mismo y el que sabe exteriorizar lo que siente en su interior, al representar un personaje, será capaz de acercar su espíritu a la obra impresionada. Justamente esto, invisible en el actor, es lo que conservamos de él y lo que recordamos al pensar en la película vista.

Aún otra cosa me propuse realizar: Nunca elegí un asunto

del cual podía creer que ofrecería un buen negocio o que era de bastante actualidad. Tampoco me encargué de interpretar personajes caprichosos. Muy al contrario, procuré elegir mis asuntos desde puntos de vista bien determinados. Mientras que en un principio elegí asuntos puramente deportivos, pasé más tarde a interpretar mi modo de concebir la Naturaleza y a mostrar las relaciones de dependencia que existen entre los hombres y todo lo que les rodea.

En la película «Las montañas arden», di un paso hacia adelante, hacia el amor heroico del soldado a su patria, del soldado que lucha en su interior entre el deber y su amor a la familia.

En el «Rebelde» procuré interpretar la gran canción de la lucha por la independencia de un pueblo. Había que ensalzar la idea heroica de la libertad de los hombres que habitan las montañas. Existían suficientes ejemplos para ello; en la película «El hijo perdido», quise caracterizar el contraste enorme entre el materialismo moderno y la fe sencilla y crédula.

Luego me atreví a interpretar algo más, y filmé el «Emperador de California», una película verdaderamente fantástica y heroica.

Ahora me ocupo del film «Condottieri», en que se resucitan las grandes épocas del Renacimiento, en que vivieron grandes hombres y en que se realizaron grandes ideas, y del que no quiero hablar hasta que haya sido sancionado por la crítica.

¿Más tarde?... No lo sé. Aspiro a mucho, y tal vez sea superior a mis fuerzas... Allá veremos.

LUIS TRENKER

ROLLOS DE CELULOIDE

Un as del maquillaje y la belleza de las estrellas

Ann Sothern posee los labios más voluptuosos de Hollywood... y los que se pintan con más facilidad.

Eleanore Whitney, notable bailarina y estrella de «College Holiday» (Fiesta estudiantil), tiene los ojos más hermosos.

Gladys Swarthout coopera con la mejor voluntad con los maquilladores.

Charlotte Wynters, que colabora con Edward Everett Horton en el film Paramount «Let's Make A Million» (Ganemos un millón), es la actriz que requiere menos maquillaje.

Marsha Hunt tiene una nariz encantadora.

Olympe Bradna es muy bonita, pero su belleza aumentará con los años.

Arline Judge no da gran trabajo a los maquilladores, y además los divierte con sus agudezas.

Carole Lombard sabe perfectamente cómo acentuar sus rasgos más atractivos.

Joan Crawford es la actriz que más ha mejorado gracias al maquillaje.

Dorothy Lamour, protagonista de «La princesa de la selva», posee la cabellera más hermosa de Hollywood.

Estas son las opiniones expresadas por Newt Johns, famoso as del maquillaje de los estudios Paramount.

Un actor propietario de una isla

Charles Bickford, actor de cine, es rey de una isla del Pacífico, que no ha visto en su vida.

En un descanso entre escenas de la película de Cecil B. De Mille «El llanero», Bickford declaró que es dueño de un diminuto paraíso cerca de Java, que adquirió secretamente hace unos años.

El actor, que es hombre de muchos negocios y ha recorrido el mundo en busca de aventuras, unas veces como ma-

rino, otras como ingeniero, adquirió la isla por mediación de un anuncio de periódico.

El antiguo propietario era un joven inglés que se había propuesto establecerse en el pintoresco lugar, pero que, al poco tiempo de haber llegado, recibió la noticia de que había heredado un título y una fortuna, y decidió regresar a su patria. Queriendo desprenderse de la isla, puso un anuncio en el periódico, que Bickford acertó a leer. Picado por la curiosidad, el actor hizo la compra, después de haber visto una colección de fotografías y haber leído una descripción escrita por el joven inglés.

La propiedad tiene una extensión de 50 hectáreas, de las cuales 40 se dedican al cultivo del coco. La población consiste de unos 250 aborígenes que viven del cultivo de dicho fruto.

Bickford se propone visitar su dominio el presente año, si consigue obtener unas vacaciones de suficiente duración.

Sir Dan Godfrey es filmado para un film sobre herencia

Sir Dan Godfrey, de ochenta años, fué filmado el viernes, 4 de noviembre, en los estudios de la Gaumont-British Instructional, de Cleveland Street, para el film sobre herencia que está produciendo esa casa, película de la que ya hemos hablado. Fué mostrado dirigiendo una orquesta sinfónica de más de cincuenta instrumentos.

Sir Dan, que no había sido nunca filmado con anterioridad, pensó que era una experiencia muy interesante que no hubiera omitido con gusto.

Tres generaciones de esta familia han de aparecer en el film para ilustrar la notable tendencia de la familia que les hace dedicar su vida a la música, en una forma u otra.

La familia Terry, representante del arte dramático, y la Phelps, representante de atributos físicos, con «Bossy» Phelps, el patrón de la lancha real, a la cabeza, aparecen también en este film sobre la herencia, producido en colaboración con la Sociedad de Eugenésia.

LA HISTORIA EN EL CINEMA

HACE poco volví a ver «Las Cruzadas», la gran película espectacular de Cecil B. de Mille. La primera vez que la vi fué tan sólo para extasiarme—por decirlo así—ante la magnificencia que su creador supo darle. Pero ahora ha sido muy distinta mi apreciación. Recostado cómodamente en mi butaca, contemplaba el desfile ante mis ojos de un sin fin de detalles tan absurdos, que decayó en mi ánimo mi pasada admiración por la aludida película.

«¡Es intolerable!—oí susurrar a mi lado, a un señor de pelambreira gris y abultado vientre—. ¿Cómo se atreven a presentarnos a un Saladino tan románticamente apasionado, tan presto a emocionarse ante los ojos bellos y la voz cristalina y suave de una muchacha? ¿Es que, por ventura, este De Mille no ha leído la historia?»

En mis labios asomó, por un instante breve, un gesto desdenoso, a punto de trocarse en esta pregunta: ¿Qué sabe usted de la historia? ¿Son sinceros los historiadores? ¿No se pueden equivocar? ¡Está esto tan lejos para saber con certeza si es o no verdad!

Y mi vecino continuó, dirigiéndose al espectador de su diestra:

«A lo mejor, nos llegan a presentar cualquier día al autor de «La filosofía en el tocador» como a un sentimental ena-

moradizo, capaz de amar con toda pureza a una hija de Eva. Nada tendría de extraño.»

Me hizo gracia la evocación tan espontánea de aquel personaje de vida turbia, ma'sana y violenta; de aquel mediocre escritor, autor de la obra más abyecta y perniciosa, cruel y pornográfica, que jamás fraguara cerebro alguno, que Taine ha definido como «el profesor del crimen», y Michelet «filósofo del vicio».

Me refiero al marqués de Sade.

Claro que no existe parangón posible entre este degenerado y el sultán de Egipto y de Siria. Pero ambos son personajes que han vivido y que es preciso, ineludible, presentarlos a los ojos del público con toda crudeza, «tal como fueron».

Pero volvemos a lo antes apuntado. ¿No se equivocan los historiadores? Es posible; pero esto no autoriza a nadie a restarles crédito. Oficialmente son reconocidos en todas las Academias. No es justo, pues, burlar su obra. Pero, aun suponiendo haya errores en ella, ¿tiene derecho el director cinematográfico a evocar a «su manera» aquellas figuras y aquellos acontecimientos vividos en remotos tiempos?

Muchos dirán a esto que «el transcurso lento y monótono del tiempo hace imprecisos, borrosos y vagos los recuerdos de lo acaecido en lo pasado; que el tiempo difumina, dege-



Protagonista de «Oro en el Pacífico», superproducción Universal que veremos en breve.

FIGURAS DE LA WARNER BROS



E
D
W
A
R
D

G.

R
O
B
I
N
S
O
N

nera y falsea la realidad histórica de las cosas y de los acontecimientos». A lo que podemos contestar: El profesor, desde su cátedra, ¿no se ciñe por completo a los detalles de los libros, en sus narraciones, entregándose de lleno en manos de los historiadores? Y si procede así, si no acepta otra teoría, ¿no será porque concede a ésta todo el verismo posible? ¿Y su interés, no es por completo el de inocular sus conocimientos sólidos e indisputables al cerebro de sus discípulos?

Ahora bien; si la misión del profesor es la de educar, ¿cuál es la misión del cinema? ¿No será también la misma? A nuestro juicio debe ser así. Pero, como en todo, esta tiene naturalmente sus detractores, que se basan en el principio de que el cinema es un arte, y que todo arte siempre fué más allá de la realidad.

No, desengañémonos; el cinema, aunque es un arte, se diferencia mucho de aquellos otros que sólo pueden ser apreciados por los entendidos. El cinema llega a las masas, al gran pueblo, que le admira y lo aplaude de continuo. Y si el pueblo hace del cinema un arte suyo, casi propio, este arte tiene la obligación de trabajar por él, para instruirle, para educarle en los más ínfimos detalles. Y es que sus enseñanzas hacen más efecto que un montón de libros de texto, por su laconismo y brevedad. Las palabras, traducidas en imágenes, son más sencillas de apreciar.

El cinema, se ha dicho mil veces, ha de ser, forzosamente, un exponente de la realidad; un reflector esclavo de la verdad y de lo cierto; jamás puede traspasar los umbrales de la fantasía, cuando el motivo que evoca es por completo un caso de realidad. Es decir, el cinema se ha de ceñir, inexorablemente, a la verdad completa, o a la completa fantasía. Si lo primero, ha de ser veraz; si pretende fantasear, para él no hay puntos; puede y debe divagar cuanto más mejor. («El sueño de una noche de verano»), es completamente una fantasía, que no pretende en ningún momento presentar personaje ni suceso que tenga relación alguna con la realidad. Y fué aquella película una obra de arte supremo. Pero, ¡ay de ella si hubiera pretendido intercalar entre aquellos personajes uno con ribetes de histórico! Su fracaso hubiera sido rotundo. La realidad y la fantasía son de por sí dos cosas completamente distintas, opuestas y diversas. No pueden hermanarse.

Sin embargo, ya hemos visto, a lo largo de su carrera, cómo los directores cinematográficos han respetado poco esta diferencia existente entre «realidad» y «fantasía». Mezclan ambas formas a su gusto, sin preocuparse de respetar ni una ni otra.

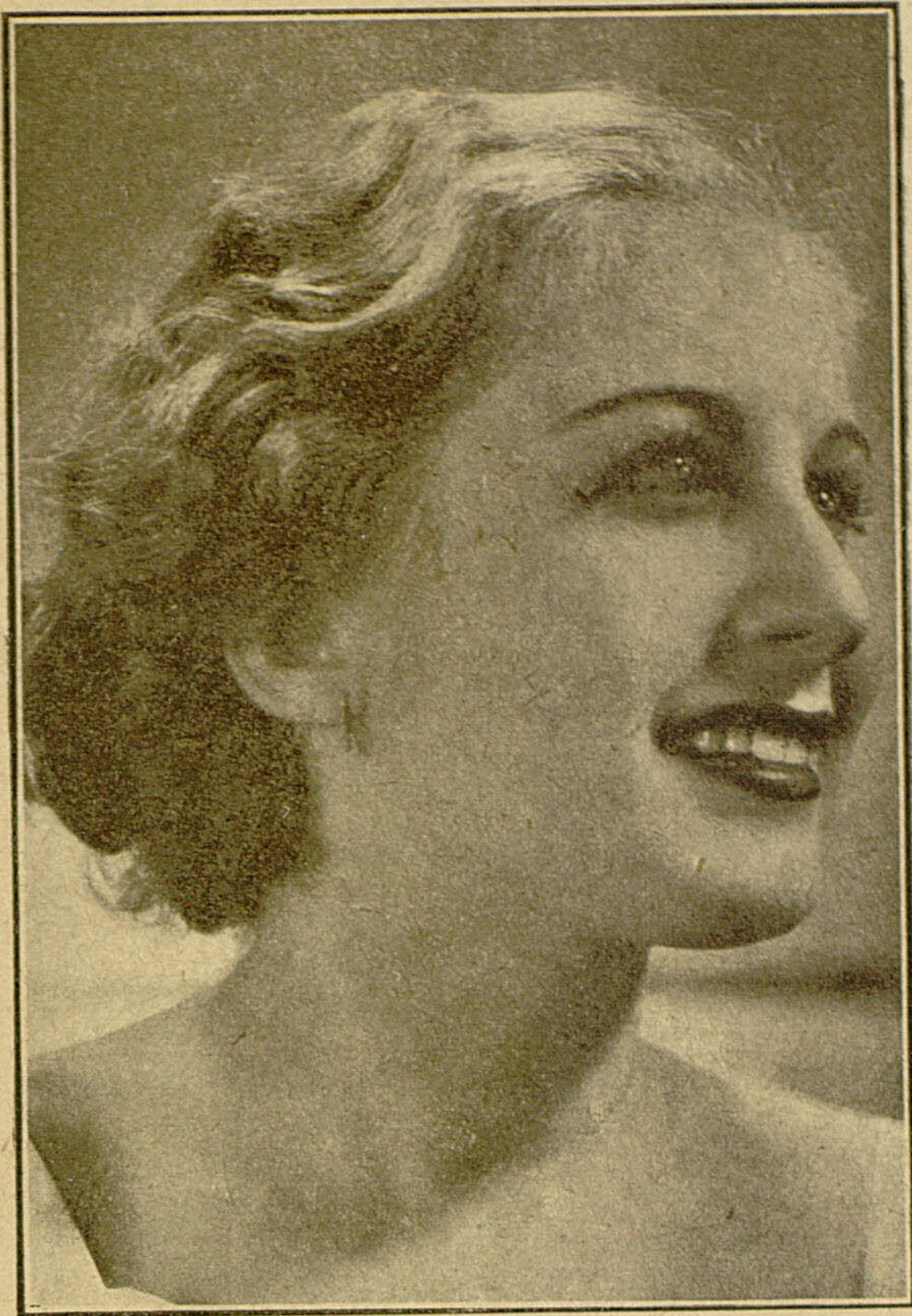
Bien está que se lleve a la pantalla la historia, en cuanto sea posible; pero siempre procurando no desvirtuar los hechos, sin pretender darles un aspecto nuevo y una situación distinta a la que la historia nos cuenta.

Cecil B. de Mille es, sin disputa, el más significado director que se ha creado una Historia a su gusto y temperamento artístico. No cabe duda de que es uno de los mejores directores, pero también el más completo mixtificador de los personajes y de los hechos, adquiriendo en su poder un aspecto nuevo, un carácter distinto al que les atribuye la historia.

Y eso no. Hacer historia, bien está; falsearla, no es justo. Si se pretende documentar al vulgo, es un grave error, pues a lo sumo se llega a desorientarlo más aún. Fantasía completa, sí; realidad fantaseada, no es lícito. Es la mayor de las equivocaciones.

Por el respeto que la historia nos merece, debemos oponernos a la realización de estos films, que, aunque magníficos artísticamente, son una afrenta para aquellos que se dedican en profundizar en la penumbra del pasado, con el deseo de alumbrar a la humanidad.

INGENUA DEL CINE HISPANO



Mary del Carmen

HOLLYWOOD despertó un día con la sensación de haberse transformado en un centro artístico. Esto aconteció cuando el Museo del Arte Moderno se pronunció en el sentido de que el cine es una de las grandes expresiones artísticas de los tiempos modernos, considerándole en un pie de igualdad con la pintura, la escultura y la arquitectura. Esa institución, con la colaboración de capitales privados y un subsidio de la Fundación Rockefeller, creó el primer museo cinematográfico. La sensación de que Mack Sennett, Pearl White, Mary Pickford y Theda Bara, habían realizado una labor artística, debió haber conmovido a la ciudad del cine. Se pensó inmediatamente que Mae West, Jean Harlow, Clark Gable, los hermanos Marx y Shirley Temple, podrían ocupar, también, su pedestal en el templo de la fama. Hollywood se estremeció ligeramente, murmuró algunas palabras de agradecimiento y retornó a sus tareas en las «fábricas de sueño». Un museo de arte cinematográfico es una vindicación de los profetas de la pantalla, que hace muchos años desafiaban al coro sarcástico de los escépticos. Después de muchos años de árduo trabajo, la oposición cedió: el cine es pasable. ¿Pero acaso es arte?

Un arte poco duradero

El Museo de Arte Moderno se negó a discutir acerca de este interrogante, dando por descontada la respuesta afirmativa.

Hablando en general, una película desaparece completamente de las carteleras dos años después de realizada. La situación podría compararse con el fenómeno que se hubiera producido en el campo de la literatura, si sólo circularan los libros editados durante los últimos veinticuatro meses. El celuloide es una mercancía poco durable; muchas de las películas antes famosas, se hallan reducidas a polvo. Si desde 1894 no se hubieran tomado medidas, coleccionando y catalogando películas artísticas e históricas importantes, el arte cinematográfico se hubiera perdido irrevocablemente como la «Commedia del Arte» o los bailes de Nijinsky. Desde el punto de vista del tiempo, la época que va de 1895 a nuestros días, es comparativamente breve; pero considerada desde el ángulo de la evolución cinematográfica, significa el tramo entre el protoplasma y el hombre. Puede tenerse una noción al respecto, viendo de nuevo algunas películas reunidas por el personal del museo.

Al contemplar los métodos de producción cinematográfica y las películas, desde el primer «Kinetófono» de Edison, hasta *Monsieur Beaucaire* de Rodolfo Valentino, filmado en 1924, se descubre con gran asombro la evolución del cinema.

Sarah Bernhardt, protagonista cinematográfica

Además de muchos ejemplares del «Kinetófono» de Thomas Edison y de Woodville Latham, el Museo conserva diversos ejemplares raros de períodos posteriores. Entre otros, una versión francesa de *Juana de Arco*, en la que el papel de la heroína doncella, lo desempeña una actriz que, hoy, no tendría cabida en los estudios, ni aún como característica. Existe una versión Pathé del *Fausto*, en la que una robusta Margarita hace temblar las paredes del castillo. Hasta se conserva una *Reina Elizabeth* de Sarah Bernhardt, en la cual la «Divina» transmite su emoción a un auditorio imaginario. Indudablemente, la escena culminante de *Reina Elizabeth*, es la de la muerte; después de muchas gesticulaciones, la Bernhardt se echa graciosamente al suelo y expira de un modo igualmente gracioso. Luego, llega el subtítulo: «Sic transit Gloria mundi»; el espectador se enjuga los ojos y abandona el cuarto de

LA EVOLUCIÓN DEL CINE

proyección. ¡Pero esperen! Hay algo más: La «Divina» vuelve, para saludar al público, como lo hubiera hecho en el teatro. El espectador de 1911 aceptaba estas películas sin la más mínima demostración de desagrado.

Vampiresas 1914

Pocos años después, encontramos a Theda Bara en *A Fool There Was*. Esto sucedió en 1914, y muchas personas recuerdan como Miss Bara (su nombre es Theodosia Goodman), fue la creadora de un personaje que dió origen a una nueva palabra en el vocabulario norteamericano: «Vamp» (coqueta). La Bara era una especie de Dalila, Salomé y Cleopatra a un mismo tiempo, y, con ayuda de la propaganda periodística, dejaba sin respiración a las vendedoras de tiendas que frecuentaban los cines, para agregar nuevos conocimientos a su arte de seducción. Mae West, Jean Harlow y el tiempo, no han sido muy clementes con la vampiresa Theda Bara. Viendo ahora su retrato, las gentes se ríen de su cara empolvada, sus ojos recargados de pintura, del encantador cabello siempre suelto, y la pose de insinuante deslizarse.

Si el juego escénico era tan burdo, la técnica no era mucho mejor. La iluminación de las películas primitivas era tan mala, que los empresarios contrataban lectores que se situaban cerca de la pantalla y relataban la acción al público.

La acción y movilidad en el cine

D. W. Griffith dió un gran impulso a la técnica cinematográfica. Fué el director que utilizó el primer plano para expresar situaciones de emoción y el primero en hacer de la

película algo semejante a lo que es en su forma moderna. La cámara comenzó a moverse, acompañando a los intérpretes, mientras caminaban o corrían, en vez de permanecer fija, mientras los actores efectuaban sus entradas y salidas frente al objetivo. Se comenzó a intercalar las escenas, a prolongar la duración del espectáculo. Mientras tanto, en el firmamento cinematográfico aparecieron nuevos astros. Una muchacha de cabello rubio llamada Gladys Smith, comenzó a trabajar con Griffith por 5 dólares diarios. Esa misma muchacha se transformó luego en Mary Pickford. Un modesto actor de los «music-halls» londinenses, Charlie Chaplin, inició a las órdenes de Mack Sennett. Aparecieron las hermanas Gish y Dolores Costello. Roscoe Arbuckle, Ford Sterling y Ben Turpin, convirtieron el pastel en una institución.

Con espectáculo como «Cabiria», «Ben-Hur», «¿Quo Vadis?», «Los cuatro jinetes del Apocalipsis» y «El gran desfile», las películas progresaron definitivamente. Hicieron su aparición los films cuya realización exigía grandes inversiones y producían ganancias todavía mayores. Los avances fueron tan rápidos, que el auditorio no acertaba a advertir el extraordinario cambio que se desarrollaba ante sus ojos. Este fenómeno es perfectamente explicable: los espectáculos progresaban más que las películas, que debían ajustarse a sus exigencias.

Los encargados del Museo Cinematográfico sostienen que todas las películas son documentos artísticos y sociales que reflejan de un modo bien claro las costumbres de la época, y las consideran, por tanto, como «páginas históricas».

FRANK S. NUGENT

ACTORES DE LA FOX: WARNER OLAND



GRETA GARBO

LA GENIAL
ACTRIZ DE
M.-G.-M.



El aporte negro a las artes modernas

Mundo del negro en la América rubia

Los trabajadores del mundo, pertenecen a una clase sometida a las circunstancias económicas y sociales que originan los sistemas capitalistas imperantes, forjados de una moral acomodaticia a sus anhelos de lucro, a sus propios intereses. En las oscilaciones sociales y políticas a que conduce el capital, el trabajador es el que sufre las consecuencias, pero entre ellos es el negro el más castigado, el más explotado, y principalmente, aunque parezca mentira, en la América del Norte.

Su ambiente, su mundo, no importa en nada al blanco, ni burgués ni proletario. El negro estaba—y está—considerado como un sér inferior, capaz de soportar todas las injusticias de la sociedad, sin exhalar una queja, sin levantar la voz para defenderse. El blanco posee el orgullo de su superioridad racial, y esto parece darle derecho para olvidar el dolor, la esperanza y la garantía social del hombre de color, que él ha pervertido y degenerado, arrancando a su pureza primitiva, su legitimidad racial para inculcarle sus vicios, detritus de una civilización decadente y corrompida, que, afortunadamente, está llamada a desaparecer antes de la terminación de esta centuria.

El blanco, por su fuerza material, apropió al continente negro todas sus riquezas naturales, convirtió a sus hombres en esclavos, los vendió aquí y allá como quien vende cerdos, abusó de sus mujeres, desarrollando así sus enfermedades venéreas, les acostumbró al uso de la bebida y las drogas heroicas, les contaminó la peste blanca y aún organizó la oprobiosa ley de Lynch, para cuando el negro pretendiera rebelarse con lo único que al blanco ofende y realmente preocupa: el hecho pasional.

No se estudian las causas que puedan conducir a los hombres de color a recurrir a esos extremos, frecuentes principalmente en las pequeñas ciudades surianas de la América sajona. No se atiende a la responsabilidad que tiene el blanco de averiguar las razones del mundo negro, dando el ejemplo de comprensión y cordura, no la sensación, sino la certeza de que serenamente se le hace justicia. Pero esa justicia sería reconocerle absoluta igualdad de derechos y garantías ciudadanas, libertad de opinión y de pensamiento, y ésto no puede otorgarlo el blanco norteamericano a los millones de negros que pueblan el territorio yanqui. Existe el peligro o la amenaza de una postergación racial. Hay un pánico inmenso al avance negro. ¿Y por qué tener miedo al negro libertario que luchó con el blanco en las guerras de independencia, y que aún lucha ahora con el obrero en las calles capitalinas? «Hombre es más que blanco y más que negro», dicen los intelectuales, agrupados en una minoría. Nadie los escucha. Impera el espíritu sajón.

Por esto, el negro de la América rubia, tras el límite marcado, no podía avanzar un paso en su ideal de liberación. No había más camino, ni más mundo, que aquel de las minas de la Florida, los algodones de Louisiana, los cafetales de Alabama y los vagones de los ferrocarriles. No había ayuda posible. Ni siquiera los llamados «artistas revolucionarios» blancos, que se jactaban de ahondar en los dolores de la humanidad, dedicaron el poema, la novela, el estu-

dio, la pintura o la melodía, a esa raza en que se arraigan todas las injusticias y dolores, pero que también posee magníficas idealidades. Es merced a esa idealidad, a ese sentimiento innato en el negro y acrecentado por el desaire humano, lo que ha conducido a marcar la primera etapa de una evolución moral, que acaso más tarde pueda definirse en cuestión social, que es lo que importa e interesa en verdad al mundo de los trabajadores—manuales y mentales—de raza negra.

¿Música americana o música negra?

En los Estados Unidos no existe verdaderamente un folklore. Las circunstancias desligadas e inciertas en que se desarrolló su historia, no lograron dejar marcada una línea artística que pudiera servir de norma a la implantación de las inquietudes artísticas, latentes en todo sér humano. Las gentes que poblaron sus tierras eran ambiciosas, egoístas; sólo poseían la exaltación de las riquezas, fase primitiva que, pese al transcurso de los siglos, no ha logrado desaparecer completamente. El culto al Becerro de Oro fué su origen, y es ahora su razón de ser.

El tipo aborigen—el piel roja—, no poseía tampoco las magníficas cualidades artísticas, las dotes sentimentales, de los indios que poblaban las mesetas y las altas planicies del centro y sur continental: mayas, aztecas e incas. Eran hombres adustos, cazadores y guerreros, acostumbrados a la lucha tenaz contra los elementos, y por esta causa no aportaron ninguna tradición de arte a la civilización que surgía. Norteamérica nació estéril de toda idealidad y de todo sentimiento. Aparecía ya fuerte y poderosa, potente y avasalladora, mas su fuerza no era humana y persuasiva, sino austera y bruta, como la que caracterizaba a las razas del centro de Europa. El águila avanzaba ya guardando el paso de la vampiresa Wall Street, que se disponía a comenzar la conquista de los territorios de la América morena, indo-española, artística por sangre y por idea. Y todos saben cuál es la misión de la vampiresa: desmoralizar, destruir, obtener y luego abandonar.

Fué el negro quien verdaderamente dió cierta importancia artística a los Estados Unidos, pese a existir allí, más que en ningún otro país del mundo, el mito nórdico de la superioridad de la raza blanca. Producto de otros suelos, el negro no perdió por ello su caudal artístico. Esclavo del ambiente, encontró cierta redención por medio de la música, y con ella el canto y el baile. El jazz chillón, el zapateado, el charleston, el «blue», etc., arrancaron aquella apatía que el blanco sentía por las cosas negras. New York se volcó en Harlem, o acaso mejor: Harlem invadió New York. El cabaret se llenó de ritmos negros, cantó la mulata el quejido de su raza esclavizada, rió el negro con su boca grande las alegrías ingenuas del sentir, bailaron las «girls» de color, con sus piernas elásticas, cual si las venas fueran a estallar, y al mágico conjuro del escándalo negroide, desbordado con ímpetu nervioso, las manos blancas se juntaron en un aplauso ruidoso. Eso es: ruidoso. Pero no sincero. Y digo esto, porque el negro norteamericano—los antillanos nos referiremos próximamente—no ha encontrado en el ritmo la absoluta liberación. El jazz no ha redimido al

negro, socialmente. Lo ha mezclado con el mundo frívolo del blanco, y en ese mundo él no es otra cosa que el bailarín, el cantor o el músico. Mas el yanqui hasta ha querido robarle la paternidad de su música, denominando americana a lo que sencillamente es música negra. En esto surge el mismo error que con lo afro-cubano o inca-peruano, que debiera ser afro-español e indo-hispánico, ya que el criollo es la natural consecuencia de la mezcla racial española con la negra en las Antillas, y con la indígena en Méjico y Perú. Es un mestizaje, negado por algunas intelectualidades, que ha labrado la auténtica personalidad de la América latina.

En los Estados Unidos, el aporte negro al arte es mucho más individual, debido a la separación de la vida y de la raza. El sajón, carente de la inquietud y el estremecimiento artístico, sin ese sentimiento tan emocional de la tierra, del amor y de la muerte, hijo de un pueblo sin alas, se ve suplantado por el negro, que posee todas esas características nombradas, y en su despecho pretende darle nombre propio a lo que es de origen y creación ajeno. Podrá, acaso, conseguir que esa dominación americanizada se arraigue, pero, ¿cómo desfigurar el nombre de los religiosos cantos «negro spirituals»? ¿Cómo arrancarle su carácter puramente racial? Y no solamente sucede esto con la música, sino también con la pintura y con la poesía. Los sajones llaman poesía social a lo que es naturalmente poesía negra, y pintura de vanguardia a la pintura negra. Aplauden la obra realizada, pero se niegan a reconocer la individualidad artística de los negros.

Mutua contribución del cinema y el negro

El cinema también ha contribuido, al fin, como arte esencialmente joven, a la reivindicación moral del hombre de color. Pero no ha sido, como en la literatura, un gesto franco y sincero, que sabe en donde está la meta y lo que en ella puede hallar. No fué—hasta ahora por lo menos—una aportación completamente humana, que buscara en la popularidad de la auténtica vida negra en Norteamérica la fuerza que ayudara a levantar una raza esclavizada. Y no podía ser otra cosa. El cinema yanqui es lo que siempre hemos afirmado: una industria endiosada en acero y oro. Máquina y técnica, cuajadas en un crisol de interés y durezas. ¿Quiere ésto decir que no existe arte en el film de factura sajona? No. Hay y late el sentido artístico, plenamente desarrollado, tanto en la materia interpretativa como en la dirección, pero hay que considerar que, los que en la actualidad están considerados como altas figuras del cine, proceden de Europa; unos, hoy ciudadanos americanos, llegaron ayer pobres emigrantes, en busca de un futuro mejor; otros—los más—, de neta raza hebrea, radicados en los Estados Unidos al abrigo de las persecuciones del viejo mundo.

Pero si el cinema no ha tenido la idea tan sincera como el poeta o el pintor, ha suplido este defecto con otro naturalmente propio: la visión. En la pluma no caben siempre todas las cosas que se quieren decir, el alma es muy grande, y muchas veces la facilidad de expresión muy reducida y estrecha. En la cinematografía pueden habitar todas esas cosas de maravilla que la mente o el corazón sienten, y que el arte de escribir no siempre abarca; pueden hallarse todos los sentimientos que, trazados, nos semejan deformes y oscuros.

El cinema ha desparramado por el mundo el baile y la música de color, ennegreciéndolo, materialmente hablando.

(Sigue a la página 6)



I V A N L E B E D E F F

SHAKESPEARE EN EL CINEMA



BETTE DAVIS, de Warner Bros

ESTAFETA

"El loco cineasta". — Conchita Montenegro nació el 11 de septiembre de 1912, en Bilbao. Empezó a trabajar, como bailarina, a los catorce años. Por entonces, trabajó en su primera película, dirigida por Baroncelli. No se dedicó seriamente al séptimo arte hasta la llegada del cine sonoro, que fué contratada para ir a Hollywood. Desde entonces ha tomado parte en unas quince o diez y seis películas, empezando por «De frente, marchen», y llegando hasta «La vie Parisienne». Casada con Raul Roulien.

M. Cardelús. Tarrasa (Barcelona). — ¿Para qué quiere usted tantas estaturas? ¿Acaso desea saber cuál de ellas hace mejor pareja con usted? Allá van: Annabella, 1'63 metros; Claire Trevor, 1'60; Mapy Cortés, 1'53; Constance Bennett, 1'62; Helen Mack, 1'52; Kay Francis, 1'62; Madge Evans, 1'65; Joan Bennett, 1'60; Elizabeth Bergner, 1'57; Rosita Díaz, 1'60, y Greta Garbo, 1'67. Esta última tiene una estatura muy presentable. Mientras que en el extremo opuesto tiene a Janet Gaynor, con 1'50.

J. Pujol. Codines del Vallés (Barcelona). — Este año no se ha hecho extraordinario de «POPULAR FILM», debido a la escasez de papel, material de huecograbado, y la relativa paralización de los asuntos cinematográficos. Los números que le falten debe pedirlos a la Administración de la revista, incluyendo su importe.

"Un aficionado al séptimo arte" (Barcelona). — Dirección de Ginger Rogers: RKO - Radio Studios, Hollywood, California, Estados Unidos. La de Raquel Rodrigo: Breton de los Herreros, 37, Madrid. (Aunque hay que tener en cuenta las circunstancias porque atraviesa la capital española, y no extrañarse de no recibir contestación.) En Barcelona, de la misma: Paseo de Gracia, 35. No tengo actualmente ni la de Mary del Carmen, ni tampoco la de Antonia Colomé. A Mary del Carmen se la podría escribir a Cifesa: Mar, 60, Valencia.

"El otro". — El reparto de «El asesino invisible», es el que sigue: Walter Abel (Adams), Margot Grahame (Marie Smith, la muchacha del coro), Eric Blore (Edmund Fish), Wallace Ford (El reporter), Erik Rhodes (El violinista), Gail Patrick (Irene Lassiter), Alan Hale (Inspector Florio), Erin O'Brien (Olga Konar), Addison Randall (El chofer Duke Reed), Leslie Fenton (Stuart Eldredge). Dirección de Ben Stollhoff. Será pronto presentada esta película por la Radio Films.

WILLIAM FIRST

Pero no nos interesa el aspecto del cinema en ese sentido. Son risas y refulgencias falsas de un arte, aún sin sentido común, espectáculo de banal diversión. Es mucho más importante cuando ese mismo arte penetra en el mundo negro, busca su dolor, se inclina poéticamente al espejo misterioso del anhelo, y después lo desgrana en imágenes, trayendo los ecos de sus atormentados corazones. Eso fué «Aletuya» y, en menor escala, «Imitación a la vida». Reflejo sublimizado de ese mundo negro de las lágrimas alegres y de las risas tristes.

El negro no ha sido tampoco ingrato a este apoyo indirecto del cinema, y ha aportado así y le ha entregado la maravilla de su loca música, el agitado o cadencioso encanto de sus bailes y el sentimiento doloroso de sus cantos espirituales, prestándole de esta manera formas modernas de arte, de las que carecía; un folklore que, aun no siendo estrictamente americano, gusta de las viejas tradiciones y decires de los sajones.

Y aún yo creo que, si la vanguardia existiera algún día en el cinema yanqui, tendría que ser teniendo por elemento al negro. La renovación de las acostumbradas expresiones del film, acaso se deba, en los Estados Unidos, al ritmo negro que, contenedor de grandes idealidades, con pasado, con dolor y con un porvenir desconocido, contribuye a la elevación de un arte que no contiene ninguna de esas esencias primitivas, acostumbradas en las artes de los otros países.

SYLVIA MISTRAL

La versión cinematográfica de «Hamlet» que Alexander Korda piensa realizar próximamente con Robert Donat como protagonista, va a constituir, indudablemente, un valioso acontecimiento artístico. Será un film íntimo, concentrado en la única figura central, y en el cual no se dará oportunidad para la ostentación. No habrá multitudes, ni imponentes decorados; tampoco se dará mayor trascendencia a los ceremoniales y fiestas de la corte. «Hamlet» será filmado en un «studio» amplio y más bien vacío, que pueda ser transformado según la escena lo requiera; respecto al color, se piensa emplear, en cuanto sea posible, los tonos cálidos de sepia y pergamino blanco, que es el verdadero color de las fotografías monocromáticas.

Mr. Miles Malleon, el escenógrafo y codirector, ha planeado la obra a base de soliloquios. Cree firmemente que el cinema es el ambiente más propicio para ese recurso poético. «Esos conálogos van a ser la prueba más difícil que yo haya debido pasar hasta ahora en el curso de toda mi carrera artística», dice Robert Donat, con voz algo alterada por la profunda excitación. ¿Puede un actor trabajar delante de la cámara durante diez minutos sin aburrir al público? O, más bien, ¿es Donat capaz de hacerlo?

«Estoy dispuesto a no eludir esos soliloquios, aun cuando al público no le agrade verme con tanta frecuencia frente a frente y tan cerca suyo. Lo importante es dar la sensación de que esas frases están siendo recitadas por primera vez, y no de que es una nueva modalidad de leerlas; pero esto sólo lo conseguiré si comienzo, por captar el impulso verdadero de la naturaleza de Hamlet, y, una vez dueño de él, no lo abandono ni por un instante.

Mi impresión acerca de Hamlet, es que no era, como a menudo se le representa, un hombre prematuramente maduro y pensativo, sino simplemente demasiado joven y falto de experiencia para las circunstancias en que debía actuar.

Antes del estreno de esta obra, se darán otras adaptaciones cinematográficas de los dramas de Shakespeare, entre ellas «As you like it» y «Romeo y Julieta», con Norma Shearer y Leslie Howard.

Estos films marcan actualmente el límite de la actividad shakespeariana en que está empeñado el séptimo arte. «El sueño de una noche de verano», que marcó el comienzo del ciclo, puesto que no podemos considerar a «La fierecilla domada» (exhibida hace seis años) como una genuina manifestación shakespeariana, no ha tenido éxito de taquilla en Europa ni en América; es por eso que los productores esperan ver los resultados de «Romeo y Julieta» y «As you like it» antes de arriesgar su dinero en ninguna otra empresa similar. Pero lo evidente es que muchos de ellos se interesan profundamente por Shakespeare, algunos lo admiran por su vigor, otros por sus intrépidas historias, llenas de acción y de sanas «situaciones».

Por mi parte, creo que esta locura no ha de durar mucho; por lo menos, hasta la época en que el reinado del color la traiga de vuelta con un vigor renovado. Hay tantas dificultades para filmar esas obras con éxito, como poco entusiasmo por parte de las personas que tienen que hacer frente a esos inconvenientes. Los productores cinematográficos no son en absoluto una raza arriesgada, y el hombre que hiciera un film genuinamente shakespeariano, debería hundirse en la oscuridad, exponiéndose al ridículo, a la crítica y al fracaso. Está, pues, obligado a tomar de esas obras lo que esté más de acuerdo con la época y lo que más se preste al medio cinematográfico, debiendo abandonar, con consciente crueldad, todo lo demás. Debiera, sin embargo, tener el coraje y la visión necesarias para hacer con Shakespeare lo que éste hizo con su propia «fuente de inspiración», y esto, sin garantía comercial alguna, y sin siquiera el apoyo popular.

T. OBSERVER

MICHAEL WHALEN, galán de la 20th Century - Fox

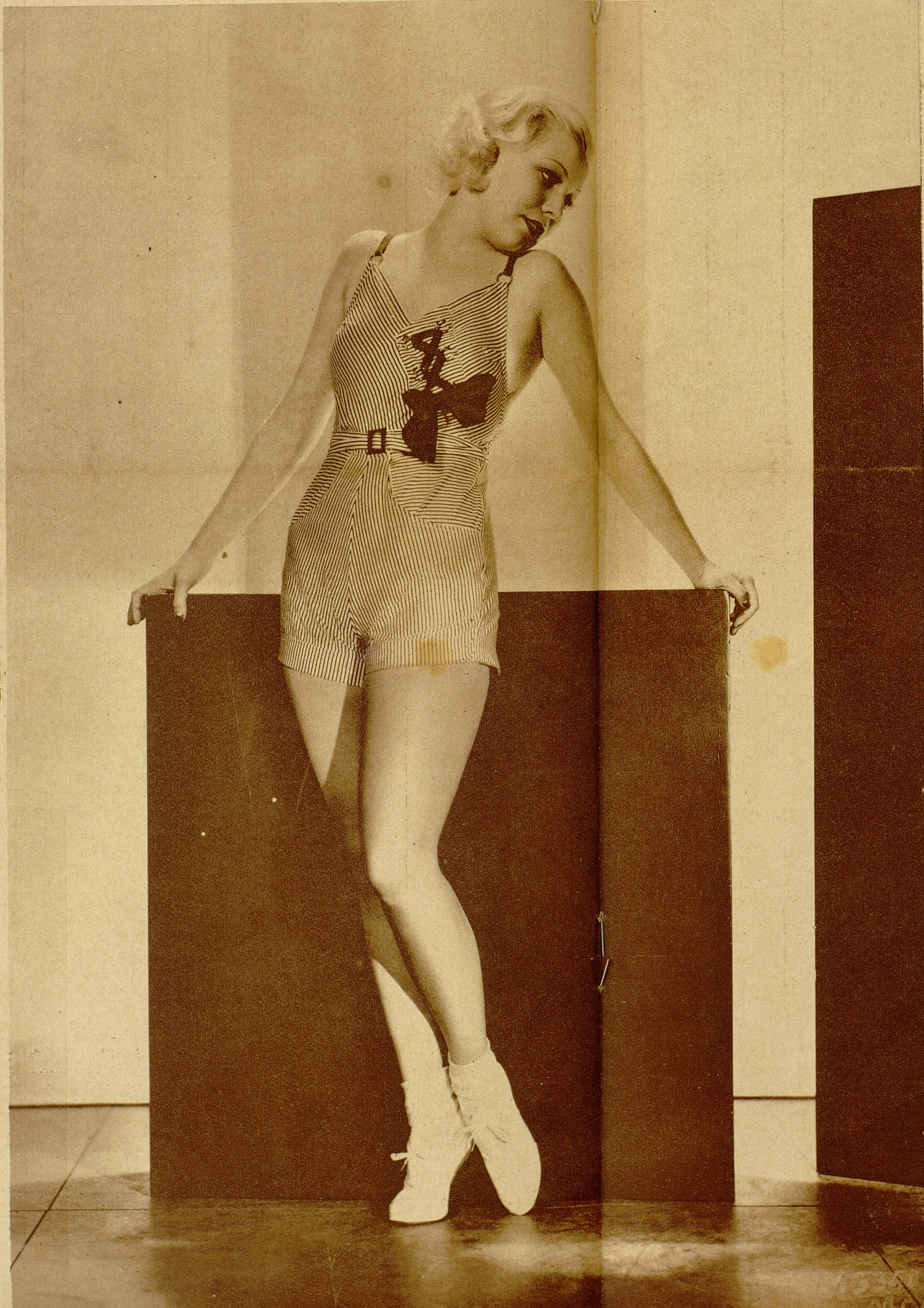




Dictadura

SOBRE LAS IMÁGENES DE HOLLYWOOD

por DOUGLAS CHURCHILL



FilmoTeca
de Catalunya

Las discusiones a que diera lugar el abandono de la versión cinematográfica de la novela de Sinclair Lewis «Esto no puede ocurrir aquí», ha dramatizado una situación que es ahora dominante en la industria cinematográfica. Como Hollywood depende cada vez más del mercado mundial, ha llegado a ser un problema el saber qué es realmente ese mundo censor de la pantalla. En la actualidad, la censura es más importante para Hollywood, y plantea problemas más difíciles de resolver que los de la censura interna.

No así en el extranjero. Tan ajustadas son las ruedas que entrelazan el comercio y la política internacionales, que los productores norteamericanos están sujetos a los dictados de los censores franceses, ingleses e italianos.

Hollywood no se atreve a hacer un film importante que puedan objetar los turcos, ni pueden los auditorios norteamericanos ver un gran film capaz de ser ofensivo al ministro de Educación y Propaganda de Alemania. La libertad de expresión puede estar garantizada en la Constitución americana, pero si los comerciantes en films desean vender sus productos, tienen que guardar las garantías en un cajón del escritorio.

Desde que el mercado norteamericano por sí solo no puede resarcir el costo y dar utilidad para una gran película, el productor ni siquiera puede hacer la obra para el consumo local, si no es aprobada en el exterior.

La situación de apuro de los productores norteamericanos, puede ilustrarse con el caso de un estudio que produjo películas por valor de 53 millones de dólares al año, en todo el mundo. De este total, los noticiarios y films de corto metraje que no se exhibieron en el exterior, representan 3 millones. De los 50 restantes, la mitad proviene de fuentes del exterior. El primer país en la lista de los consumidores es Inglaterra; Francia el segundo (lugar que antes ocupaba Alemania); el tercero, Europa Central; Sudamérica, el cuarto, e Italia, el quinto. Con excepción de Gran Bretaña, Hollywood podría perder alguno de los demás mercados sin tener todavía que preocuparse. Pero la pérdida de uno, podría precipitar la de los demás.

El temor a la censura ha tenido un efecto positivo más bien que negativo. Hollywood sabe, por ejemplo, que los temas musicales, biográficos e históricos, tienen aceptación en el exterior, cuidando que no susciten problemas de actualidad; mientras que los dramas de salón, parlantes, rara vez se venden bien. En Inglaterra hay escasa afición a los films de temas del Oeste americano, pero éstos son inmensamente populares en casi todos los otros países.

El caso de «Esto no puede ocurrir aquí», es ilustrativo: una compañía cinematográfica adquirió los derechos de filmación del libro de Sinclair Lewis por la suma de 200.000 dólares. A continuación resolvió no filmar la película, y dijo que Will Hays (el encargado de la censura) había dado orden de suprimirla, a petición de Hitler o Mussolini.

Hays negó inmediatamente que él hubiera dado tal orden. Luis B. Mayer, jefe del estudio, explicó, después de un período de discreto silencio, que el film exigía un presupuesto demasiado costoso para poder dar beneficios, y que su ejecución había sido «postergada»...

Lewis está en lo correcto si considera como una orden dada a la Metro la carta de Hays, que decía: «Nos parece que la obra es de índole revolucionaria».

La censura extranjera reviste distintas formas y está administrada por muchas oficinas que mantienen buenas relaciones entre sí. El ministro de Estado de España, hizo dar cortes a «Rumba» a petición de Cuba. Francia, apoyando la actitud de Turquía, en su protesta contra «Musa Dagha», ayudó a China con los cortes que sufrió «Fu Manchua».

Las supresiones de la censura son sorprendentes e interesantes. Quebec no puede permitir que se pronuncie la palabra «divorcio», e Inglaterra tiene una extensa lista de palabras proscritas. El censor británico prohibió la proyección de «El poder y la gloria» hasta que fuese cambiado el título, por no ser permitida ninguna referencia a la divinidad. No puede emplearse en ese país nada contrario a una nación amiga. Inglaterra, por su valiosa contribución a los beneficios, es uno de los más grandes problemas de Hollywood.

Italia es particularmente susceptible. Una comedia italiana, «Dinky», innocuo film de Jackie Cooper, fué considerada como una afrenta, siendo prohibida. Una compañía volvió a filmar una parte de cierta película, porque los representantes italianos dijeron que su dignidad nacional había sido ofendida en la escena en que a un policía italiano le pusieron negro un ojo.

«El Delator», aprobado en Irlanda, sufrió cortes en Ontario, y fué prohibido en el Perú.

«El presidente desaparecido» (Mercaderes de la muerte), semejante en su argumento a «Esto no puede ocurrir aquí», fué prohibida en Jamaica, Venezuela, Alemania, Austria, Checoslovaquia e Italia. Francia la rechazó «a causa de las continuas alusiones políticas en los diálogos».

Aunque hay muchas leyendas acerca de «No soy un ángelo», de Mae West, algunos funcionarios de la oficina de Hays consideran a esa película más estúpida que procax.

Miss West sigue siendo un problema para esta oficina, porque aunque sus leyendas y dichos no pueden ser más inocentes, sus deducciones cambian de significado; Holanda prohibió «Belleza del 900», porque «aparentemente era hecha para imaginaciones corrompidas», y otro país la rechazó como «de mala reputación».

La censura tiene también alcances políticos. Sobre asuntos de Rusia, dice: «Las escenas de propaganda son desacertadas y deben ser corregidas». Sobre las discusiones de armamentos: «Todas las referencias a sir Basil Zaharoff, firmas británicas, Asociación Internacional de Armamentos, deben ser suprimidas. También las escenas de un cañón hecho por una firma británica.»

«Éxtasis», el film de Machaty que ha tenido que soportar más tijerazos de los censores moralistas.

De izquierda a derecha: Mae West, la opulenta Venus del cinema norteamericano, que ha tenido que soportar en sus films el peso moralista de Will Hays y el de su terrible oficina de censura. • Magde Evans, una de las Venus modernas que se ha reído del juicio severo de Hays, cuyo código se ha saltado a la torera, al encargar a su modista el modelo que cubre su fina y graciosa silueta de Eva del siglo XX. • Carole Lombard, a la que apenas si conocemos cuando la admiramos en traje de calle, por saber más de su línea desnuda que de su cuerpo vestido según normas de la oficina de censura.



HISTORIAS DE "EL PREGONERO"

Viaje a Hollywood



Un viaje a Hollywood, para la mayoría de los entusiastas del cine, es un «viaje sin vuelta». Se llega con ilusiones de triunfar. Se permanece con ganas de comer. Alguna vez, muy rara, se consigue un cacho de éxito. Pocos son los que pueden permitirse el lujo de ir, estar y volver, como turistas, o como profesionales consagrados. No sé si soñé alguna vez con ir, en la época en que la



famosa «fábrica de sueños» se me aparecía nebulosa. Pero yo fui. Hice el viaje completo, en muy poco tiempo.

Fué hace... no sé cuantos meses. Quizá años. Quizá siglos... No, siglos no. Pero no recuerdo. Lo tengo en un cajón de mi memoria-archivo, envuelto en bruma algodonosa.

Era una noche. La noche seguía a un día (¡claro!), a un día que se había distinguido por su calor, por los trabajos que me dió a realizar, por los problemas que hube de resolver.

Volví a casa después de anoecer, o poco después, luego de haber concedido la Gran Cruz como condecoración para el dichoso día. Seguía apretando el calor, haciendo que el mercurio se escapase hacia arriba, por los tubos de los termómetros, en busca de un poco de aire respirable. Los ojos tenían ya un pequeño descanso, al no verse en continuo guiño por causa de la luz solar, reflejada en pavimento y muros. Ni una ráfaga de viento.

Llegué a casa y, sin fuerzas para más, me eché en una butaca vieja, sin hacer caso de sus vehementes y ruidosas protestas. En aquella calma, surgió veloz una idea: ¡Yo no he estado nunca en Hollywood! Pero no me puse a cantar aquello de «Yo quiero que me lleven a Jálivud». ¿No había estado nunca por aquellos andurriales? Pues vamos para allá. Agarré un manual de conversación inglesa que guardaba para cuando tuviera que entrevistar a Charlot o a Joan Crawford, y un cuaderno donde tenía anotadas direcciones, y me planté allá.

¿Cómo? ¡Caramba, amigos míos! No vale poner en aprietos. Creo que fui en un barco de papel, quiero decir, cargado de papel.

Me desembarqué en medio de un barrio de Los Angeles. Claro que el mar no llega tan adentro, pero para un capitán experimentado eso no tiene gran importancia.

En aquel barrio había una plaza, cerrada por una hilera de casuchas, un edificio moderno, con aspecto de Banco, y unas ruinas de tipo español, muy bien conservadas; parecía como si todavía no hubieran llegado a tener uso de razón. Abierta (la plaza) a una amplia y desierta avenida.



En aquel momento pasaban tres o cuatro personas. Me acerco a uno de ellos:

—¿Dónde está Hollywood?
Me mira sorprendido, se toca el dedo con la sien, digo, la sien con el dedo, y se larga.
Pregunto a la segunda, y me contesta algo así como:
—¡Ay, don Undestand Espanis!
Aunque con una entonación diferente.
Ahora fui yo el sorprendido. Yo no me llamo así. Se co-

noce que me confundía con otro. Lo más triste de todo es que desapareció, sin darme tiempo a acompañarle en sus lamentaciones, como era mi primitiva intención, aunque sólo fuera por cortesía.

Empecé a sentir frío, más por la soledad y el desamparo, que no por la temperatura, que era «californiana» (es decir, de «horno de cal»).

Una palmada en la frente me hizo comprender... No, no es eso... Comprendí todo, dándome una palmada en la frente, como aplauso a mi talento natural.

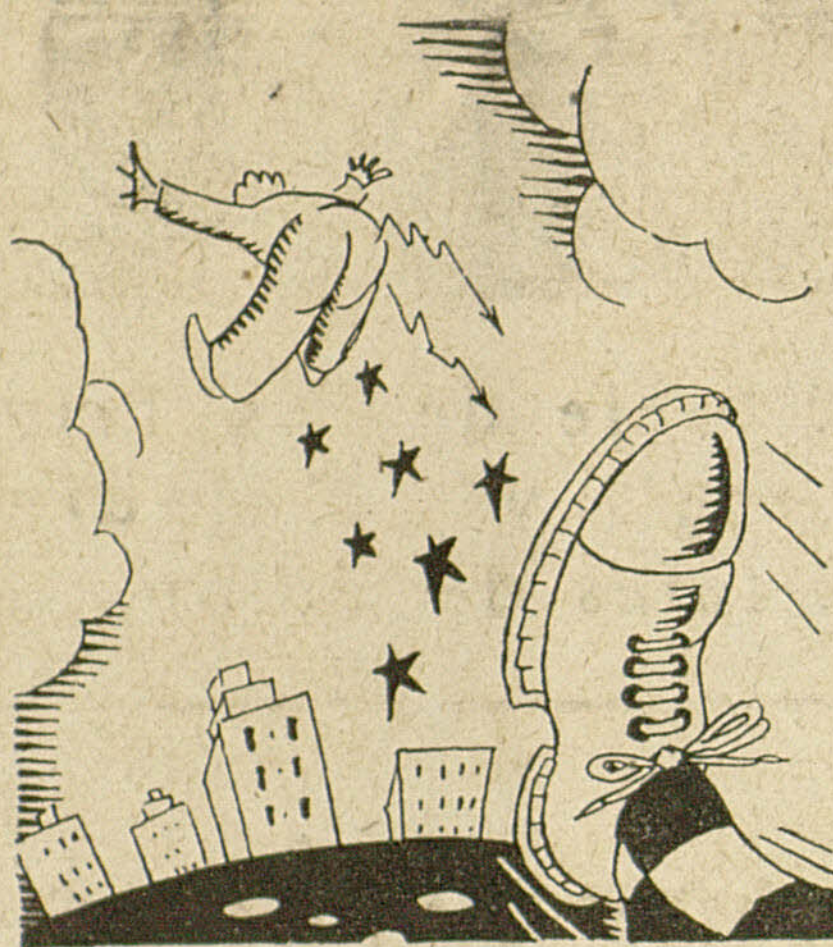
¡Ya está! ¡Es que hablaba inglés! Me meto la mano en el bolsillo en busca de mi manual, y lo hojeo. Resulta... resulta que era un libro sobre «El problema del yo», cogido, en lugar del otro, en mi precipitación. En cuanto al cuaderno de direcciones (como yo creía) resultó ser uno donde mi madre apuntó una serie de recetas de cocina.

Dejé caer mi equipaje, desesperanzado. Al caer, se abre el libro y salen unas hojas de papel escritas a máquina. Por curiosidad, y aunque a desgana, me agacho y las cojo. ¡Eureka! No sé de dónde diablos podrían proceder, pero se trataba de un surtido de frases de conversación inglesa, con su traducción y hasta con su pronunciación figurada. ¡Ya puedo traducir las indicaciones necesarias para llegar al centro de Hollywood!

Busco afanosamente. Aquí está la frase: «Ai dont andestend spanish». O sea: I don't understand Spanish». Miro su correspondencia: «No entiendo el español».

Y lo peor es que ahora no pasa nadie. Me lanzo por una calleja y llego a una oscura plazuela. Nadie...

Aquí viene alguien. Me acerco rápidamente a donde se oyen los pasos. Un hombre se aproxima y me suelta una frase que ni entendi, ni recuerdo. Algo que brillaba en sus manos me hizo traducir inmediatamente su significado: «¡La bolsa o la vida!». Instintivamente, y sin darme cuenta precisa de lo que hacía, le alargo las hojas de papel. Las mira y remira, se aproxima a un farol, las da vueltas, las deletrea. Media hora después, cuando me alejé, seguía re-



pitando: «¿Este leijos lei coll di...?» «¡Muchas gracias.» «Mozou, treigan café con lich.» Al día siguiente, y ya de vuelta en casa, me enteré por los periódicos de que había sido hallado loco un sujeto de muy malas antecedentes. Hasta entonces se le había creído yanqui, pero, en su locura, volvía a hablar su idioma materno. Un intérprete del español, llamado a toda prisa, decidió que, efectivamente, aquello tenía algún parentesco con el castellano, pero no lograba entenderlo. Indudablemente, se trataba de vascuence.

A todo ello, continué mi marcha hasta que casi me hallé en las afueras. Tuve que volver sobre mis pasos. Y recorrí muchas calles y callejas, preguntando a todo bicho viviente: —¿Jálivud? ¿Jólivud? ¿Olivod?

Nadie parecía comprenderme. De pronto, veo una cara conocida. ¡Recórcholis! ¡Si es Don Alvarado! Este sabrá castellano. Me voy hacia él y le digo:

—Me haría el favor...
Con un rápido movimiento, saca una pistola y apunta con ella al pecho. Levanto las manos y pongo pies en polvorosa.

Mas allá, veo una casita muy mona, de estilo español (¡naturalmente!). Un auto que se para ante la puerta... y Rosita Moreno que se baja de él.

Corro y la doy alcance cuando la abren la puerta.
—Señorita Moreno, quisiera...

Se queda pensando en que ella conoce el idioma en que la hablan, y decide, tras medio minuto de meditación:

—Déjeme en paz. Estoy cansada.
Creiendo poder congraciarme:

—Soy periodista y...

¡Y nunca lo hubiera dicho! Hace una seña a alguien que está en el auto, y presurosa se mete en casa, cierra la puerta y echa llaves y cerrojos. Siento que me agarran por detrás y, dando una voltereta, me mandan al medio de la ca-

lle. El autor de la fechoría es el negro (¡naturalmente!) chofer.

Mientras estaba sentado sobre los adoquines, pasa un grupo.

—¡Caray!—exclamé en voz alta—. Ahí va Clark Gable.

El aludido debió entender un ¡Viva!, porque volvió la cabeza y me dirigió la sonrisa que los actores de cine dedican a los curiosos que se agolpan a las puertas del Teatro



Chino con ocasión de las famosas «premières».

Sin saber inglés, con el traje sucio, sin manual de conversación, y sin que me hagan caso los que saben castellano, ¿a dónde dirigirme? Me levanto, y me sacudí polvo, aunque todavía quedé hecho una porquería.

Miré a mi alrededor. Cerca se veía un establecimiento que debía ser una taberna, aunque tenía un título llamativo. (Quizá dijera: «Esto es una tasca».)

Entré y, por señas, me hice servir algo con que llenar mi vacío estómago. Había poca gente, pero allí se hallaban unas cuantas figuras famosas, reunidas en torno de una mesa: George Raft, con una pinta de apache que metía miedo... y más de una pinta de licor en el cuerpo; May Robson, sonriente como siempre, y corriendo una juerguecita muy impropia de su tierna edad; algunos otros de poca importancia, y Eric von Stroheim, que se dedicaba a pellizcar a las dos muchachas que servían, mientras trataba de rescatar el monóculo que se le había caído en el vaso.

Me dió gana de acercarme al grupo, pensando que la «abuelita» sería acogedora. Cuando pretendí hacerlo, una mirada suya me hizo comprender la verdad de la diferencia «entre lo vivo y lo pintado».

Al levantarme, las criadas creyeron que me largaba sin pagar. llamaron al dueño. Me presentó la cuenta. No veo la cifra. Me meto la mano en el bolsillo y saco todo mi capital: una peseta con veinticinco céntimos, en moneda española. Se lo doy todo. Se queda mirando las monedas, ya por una cara, ya por la otra. Me hace una observación. Le contesto:

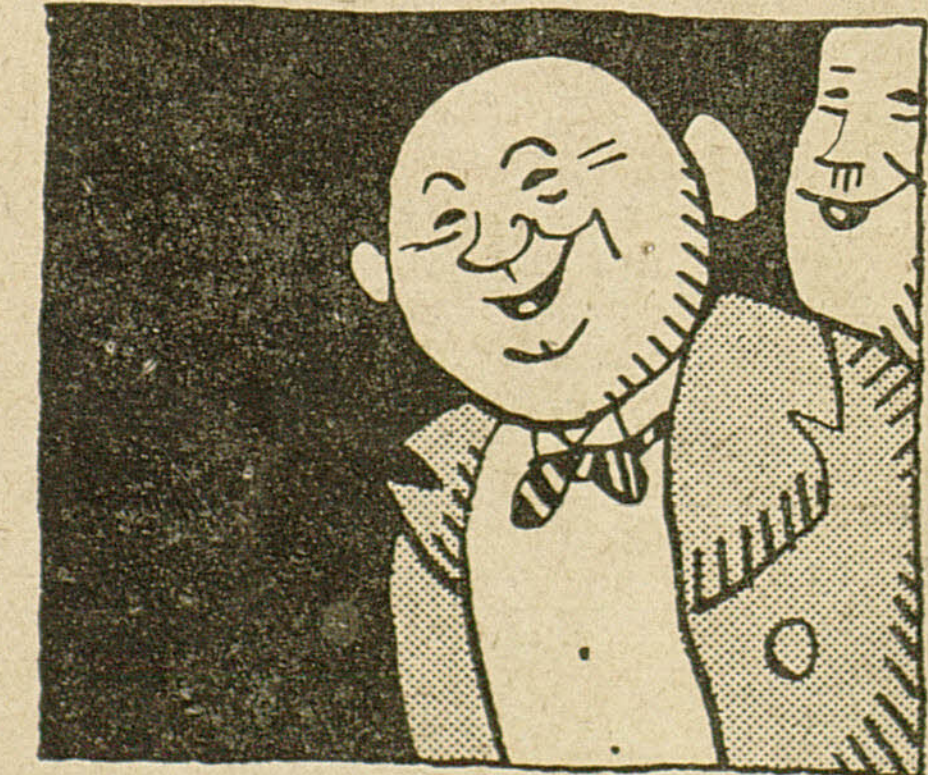
—Es natural. Todavía la República no ha emitido suficiente moneda de nuevo cuño.

Claro es que no me entiende. Me contesta, por lo visto, tratando de explicármelo. Trato de hablar inglés. No puedo. Alguien ha entrado mientras tanto. Me doy cuenta de la presencia del nuevo cliente y me vuelvo. Es Marlene Dietrich, la que se interesa por mí. Se dirige a mí, ¡en castellano!, preguntándome:

—¿Qué pasa?

—Que... que...

Después de mil sudores, se lo explico. Le largo una peroración quilométrica, contando todo lo que me ha sucedido.



Me escucha muy atenta y muy seria. Reflexiona sobre lo que le he dicho. Decide al fin:

—I do not understand Spanish.

Echo a correr a grandes zancadas y desaparezco de Hollywood, de Los Angeles, de California, de Yanquilandia, y de América, y me planto en mi casa.

¡Era demasiado!

Resultaba que el «¿Qué pasa?», era una muletilla en castellano que se gastaba la vampíresa en su conversación usual.

EMILIO MURGA LOWERS



GRACE MOORE la bellísima intérprete de "La Princesa Encantadora" y "Melodías del Corazón", dos grandes comedias musicales de Columbia.

¿Cuánto gana un animal por su trabajo?

Los americanos aman a sus animales tanto como a sus niños. Invaden a diario los estudios miles de cartas de orgullosos padres, proclamando sus retoños prodigiosos, a su entender, en todo superiores a Shirley Temple, y también se reciben otros tantos miles de cartas expresando las excepcionales virtudes de perros que hablan y gatos que cantan.

Los animales son elemento de todo punto indispensable en la producción de Cinelandia. Existen ya entidades cuyo único negocio consiste en arrendar animales a los estudios, siendo ésta la causa de haberse organizado un sindicato que controle los precios de arrendamiento de estos preciosos contribuyentes de películas. Y hay muchas personas cuyo único mantenimiento se deriva de la ganancia de su perrillo, que sabe fumar la pipa o caminar en sus patitas traseras. La demanda de fauna es ilimitada, y aunque muy raramente, se escriben partes representadas por animales; sin embargo, su presencia se hace sentir notablemente. Una ardilla puede ganar 25 centavos al día, mientras que una pulga amaestrada percibe hasta 50 dólares diarios, y a veces se pagan cien dólares diarios ya sea por un hipopótamo, un león juvenil o un chimpancé educado.

Debido a la enorme diferencia entre los precios que pagan unos estudios y los que piden algunas de las entidades arrendadoras de cuadrúpedos y bípedos de la fauna cinematográfica, se ha pensado cimentar la base de una sindicalización definitiva, que establezca precios fijos y defina condiciones.

Fred Stone, por ejemplo, presenta en su film «El Labrador de los sueños» («The Farmor in the Dell»), un canario domesticado, por el que los estudios pagan 25 dólares al día, y en la misma película se pagaron 2.50 dólares diarios por cerdos de cría. Fred Astaire aparece en «Sigamos a la flota», con un mono bien educado, cuyo alquiler costó 5 dólares al día, y la misma suma se pagó por la rata que aterrorizó a Lily Pons en «Canción de amor». Cabras, en general, reciben 1.50 dó-

lares, y aquella que en el film «Los sacamuelas» («Silly Billies»), hizo buen uso de sus cuernos contra Wheeler y Woolsey, ganó 5 dólares al día, y hay muchos que piensan que tales actos debían hacerse sin costo alguno, ofreciéndolos como una contribución al arte; pero están equivocados.

Hay doce entidades en Hollywood que forman la Asociación del Cine de Equipo y Ganado, y ciertamente que sacan una bonita ganancia de los estudios. Sus precios son comúnmente firmes, y como tienen perfecta confianza en la destreza de sus animales, la competencia de adversarios más baratos no les es temible.

Ascienden sus empleados a las montañosas regiones de Arizona y de Utah, en donde se apoderan de caballos salvajes, arrendándolos luego a precio de costo, más un veinte por ciento. Tal fué el caso en «Los dos rebeldes». Por un caballo del Oeste, sin gracia especial, cobran 2.50 dólares al día, y por cuadrúpedos algo mejores 5 dólares. Además, la montura hace subir el precio; por ejemplo, un potro mejicano con silla de montar de peón, vale 5 dólares solamente; pero al tener una silla de adornos de plata, cuesta 20 dólares diarios. El alquiler de caballos para «extras» cuesta entre 2.50 y 5 dólares al día, y los mismos caballos por el solo hecho de llevar encima «notables», cuestan 10 dólares.

Por caballos de exhibición se paga de 10 a 25 dólares al día. La falacia de lo que vale la educación se demuestra por el hecho de que un caballo de alta escuela recibe 25 dólares al día, y al mismo tiempo otro caballo cuyo ladeo y cimbramiento demuestran su ignorancia, recibe la misma suma. Un caballo que salta 1'30 metros de altura, gana 10 dólares; otro que salta 1'50 metros, recibe 15 dólares, y un tercero que salta fosos de cuatro metros, recibe 25 dólares al día. Un jaquito, por añadir belleza al cuadro, recibe 10 dólares, y otro jaco de aire despierto, recibe 15 dólares. Caballos a medio amansar reciben 10 dólares; potros que dan saltos, ganan 15 dólares por el primer salto y 10 dólares por cada brinco

subsiguiente. Un caballo que sabe ejecutar caídas, gana 25 dólares por cada caída.

En los casos de animales, se respeta casi siempre el amor maternal; digamos, si se pagan 2.50 dólares por un caballo o un burro, en cambio por una burra con su burrito, o una vaca con su ternero, se paga 10 dólares al día; al mismo tiempo que por una cerda con su cría se paga 15 dólares. Una cabra y su pequeño, o una oveja y su cría, pagan 5 dólares. Ganado en general, percibe 2 dólares por cabeza, y una vaca lechera o un buey ordinario, ganan 5 dólares. Un buey de yunta gana 15 dólares, y una pareja de los mismos, 25 dólares. El primer salto de un novillo salvaje cuesta 15 dólares, y los saltos sucesivos 10 dólares cada uno. Gallinas y patos se arriendan por 25 centavos al día; pavos y gansos, por 50 centavos.

No cabe duda alguna que la sindicalización de animales no presenta tantos problemas como la de los artistas de cine, aunque no hay que olvidar que tanto entre los animales como entre los humanos, existen diferencias de talento y facilidad de aprendizaje, elementos que, con toda seguridad, influyen en la regulación que se pretende llevar a cabo en las tarifas de alquiler. Ahora bien, como alternativa, se podría ofrecer la idea de sindicalizar a los dueños mismos de las entidades arrendadoras, de tal manera que todos ellos percibieran las mismas ganancias, y en esa forma crear una nueva utopía ganadera; pero no faltaría algún criador de pulgas educadas que alegase que su trabajo requiere más paciencia y minuciosidad que el de enseñar a hablar francés a loros, y con toda seguridad habría que organizar también una corte de arbitraje, y todo esto complicaría muchísimo el ya de por sí complicado firmamento pelicular.

¿Se imaginan ustedes lo que habría cobrado el dueño del caballo de sangre que le propina sendas mordidas a su contrincante en la película «Los dos rebeldes»? Con toda seguridad, después de formulado el contrato respectivo, tanto el dueño como el director de la película, se habrán dedicado a contar las dentelladas y coces para decidir la suma total que tendría la Rko que desembolsar, y no dudamos que sus opiniones habrían diferido mucho, pues lo que el dueño haya calificado como una mordida de primera clase, el director la tomaría por una de segunda, y así por el estilo.

R. LOUIS

TU ABANICO

A MARIA MERCADÉ

¡Cuánto envidio el abanico

Que airea tu bello rostro

Poniendo dulces caricias

En tus labios y en tus ojos!

Pues mientras tus blancas manos

Lo aprisionan con ternura,

Sus plumas, cual un suspiro,

Acarician tu hermosura.

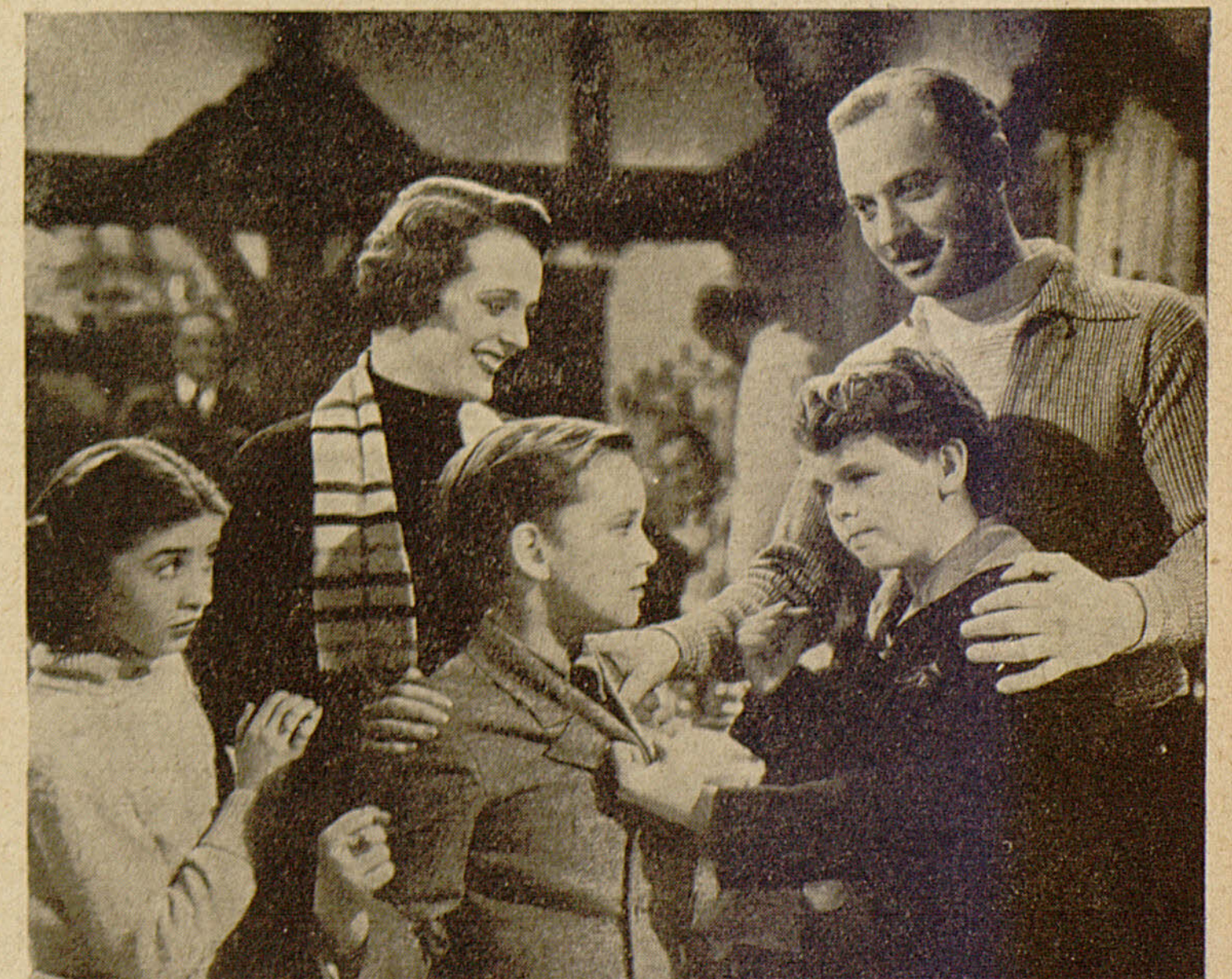
Y el perfume de tu aliento

Impregnado queda en él,

Formando, entre sus varillas,

Un panal de rica miel.

ENRIQUE VIDAL



Una de las más graciosas escenas de «Sucedio sin querer», film de Columbia, interpretado por Mary Astor, Melvyn Douglas, Edith Fellows y Jackie Moran, que se estrenó con éxito en el Urquuaona.



CAROLE LOMBARD en

«AMOR EN AYUNAS»

UNIVERSAL

DIVAGACIONES

¿Cómo harías tú una película?

Así me preguntan, y seguidamente respondo: «Cada maestrillo tiene su librillo», y cada hijo de vecino sus ideas, más o menos acertadas. Desde luego, desecho el sistema primario de Hollywood, que torpemente se ha imitado. Lo fundamental en toda película de espectáculo, es la obra, porque de la obra parte la realización. Y hienos aquí con uno de los vicios que se establecieron en Hollywood y tomaron carta de naturaleza en la cinematografía. Bien definidas y concretas son las confesiones del sistema seguido por las empresas más afamadas de Norte América: «Bibliotecas en que todo se conservaba excelentemente clasificado, y con llamados argumentistas a sueldo, encargados de producir «argumentos de serie», a base de las notas tomadas de las obras, buenas o malas, que escribieron los demás.» No tendrían que fatigar mucho la inteligencia esos argumentistas falsificadores, y así se explica que los Estados Unidos se hayan limitado solamente a un simple «canje de notas» en los tratados internacionales de propiedad intelectual. El sistema ha sido «impepinable» para los que vivieron de la defraudación; pero las consecuencias las han tocado en Hollywood, al análisis comparativo entre lo que allí se hizo y lo que se hace en los estudios europeos de Inglaterra, Alemania y Francia. No cito España, porque nuestra producción es embrionaria y plagada de vicios importados de Hollywood.

Nadie me negará que lo fundamental para la realización cinematográfica es la obra. Es el punto de partida, y, pese a cuantas ingeniosas teorías se popalaron, «de los conceptos y de la tesis de una obra, sólo es responsable su autor». Nadie, pues, absolutamente nadie, puede invadir los fueros que son exclusivos del autor.

Solamente en cinematografía se han invadido esos fueros, por la escuela que establecieron las empresas de Hollywood.

Estudiada y aceptada una obra, el director empieza sus funciones. Si de su lectura saca la impresión de que la obra es buena, tiene ganado un tanto por ciento crecido en su favor como realizador. Si, por el contrario, la obra es mala y yo fuese nombrado director, la rechazaría de plano, excusándome, o diciendo francamente: «Eso no lo hago yo. Nombrén a otro.» Exactamente lo mismo haría si fuese artista con *prestigios* cimentados. Téngase en cuenta que la *popularidad* se compra, el *prestigio* hay que conquistarlo; y no se gana con fracasos que no evitan todos los medios de publicidad de que se puedan valer las empresas.

Los directores cinematográficos, como *artistas* que han de ser, aún más, *maestros de artistas*, en las obras que realicen se juegan su *fama* y sus *prestigios*. La *popularidad* se logra con la simple propaganda, que sólo encuentra eco entre gentes sin discernimiento.

Y voy a citar demostraciones: Kiepara, sin propaganda, tiene *prestigio*. Caruso, hijo, ni con propaganda ha conse-

guido *popularidad*, no obstante el valor del prestigio de su padre, al cual debe la poca popularidad de que goza.

Pasemos adelante.

Aceptada la obra por el director y después de hecho el reparto, salvando todos los escollos que se le presenten, que no son pocos en este plano, vendría la lectura íntegra de la obra con presencia de artistas de ejecución, el ayudante realizador del «guión técnico», fotógrafo, escenógrafo o ingeniero decorador, directores de conjuntos, ya escénicos, líricos o coreográficos, etc.

En esa lectura pueden iniciarse indicaciones sobre los detalles de cada escenario o su realización.

Hecha la lectura y tomadas las notas correspondientes, notas que no pueden ser definitivas, se sacarían copias de la obra en conjunto para el ayudante realizador del «guión técnico» y fotógrafo, y simplemente copias de los escenarios en que hayan de actuar o realizar trabajos de escenografía y decorado, para cada uno de los artistas ejecutantes en sus respectivos cometidos.

La importancia del «guión técnico», o de realización, en que han de estar indicados los movimientos de cámara y de imágenes, es muy grande. Por ello entiendo que ningún director puede considerarse como tal, si no sabe o desconoce prácticamente los efectos del «guión», por ser éste el indicador de las realizaciones.

Al director corresponde señalar los cortes que exijan los detalles de cada escenario, y sobre esos cortes señalar posición de cámara y distancias fotométricas, en combinación con el movimiento de imágenes. El «guión técnico» ha de realizarse sobre las indicaciones breves del director, valiéndose de signos convencionales, pero ya con la asesoría del fotógrafo y del operador fonográfico en los casos que sea preciso.

Dejo a un lado el montaje y demás garrambinas que exige la realización de una película, para limitarme a la ejecución artística. Lo mismo que estudian previamente música y letra para las canciones, les exigiría que estudiaran sus papeles. Los cientos de miles de casos en que los artistas han ido a los estudios sin saber el papel que tenían que hacer, trabajando con arreglo a las indicaciones del director, quédese para Hollywood.

El artista que ha de encarnar un personaje, debe conocerlo y sentirlo; y para conocerlo y sentirlo, necesita estudiarlo, no improvisarlo.

Salvando pormenores de detalle, que nada ofrecen de nuevo en la realización, pues me limito a la intervención directa, quedan hechas mis declaraciones de «cómo haría yo una película».

Sólo me queda una recomendación, que hago con el gran deseo de lograr el progreso cinematográfico español.



MARGARET SULLAVAN, intérprete central de «Amor y Sacrificio», de la Universal.

Los directores cinematográficos deben estudiar diariamente en la pantalla todos los efectos de realización; no con el propósito de imitar o plagiar esto, aquello o lo de más allá, sino para recibir la impresión que producen luces, decorados, tonos de colorido, movimientos, sonidos, los *efectos*, en fin, de toda realización, con análisis detenido, porque el escenario ha de ser cuidadosamente reproducido, y bien saben ellos los miles de defectos de que adolecen, precisamente por esa falta de investigación, nacida por la pretensión de invadir otras funciones. Dejan lo suyo por invadir lo ajeno.

F. VERDÚN DALY

NOTAS

Rectificación

En nuestro número del día 7 de enero, y en la sección de «Informaciones», se dijo que Cifesa había presentado en Buenos Aires su tercer noticiario, con notas de la guerra civil en España.

Hoy Cifesa nos comunica que ella no ha presentado ningún noticiario de tal clase, preparando actualmente el primero, en estrecha colaboración con el Gobierno, bajo cuyo control se encuentra. El noticiario que provocó la confusión es de tendencia facciosa y, por lo tanto, Cifesa, siempre leal al Gobierno, declara que no tiene nada que ver con él.

Al mismo tiempo, nos comunica que, en contra de lo afirmado por el encargado de nuestra Estafeta, Imperio Argentino no ha rodado «La Casta Susana», encontrándose actualmente en Méjico.

Nuestro folletín

Terminado el primer tomo de «La Técnica del Cine», de Alberto M. Denia, en breve daremos comienzo al segundo, para satisfacer los deseos de tantos como se han interesado por tener una obra completa y sencilla sobre estas cuestiones fundamentales. Esperamos que, este segundo tomo, tenga un éxito superior al primero, ya que le gana en amabilidad, interés y variedad de temas, tratados con la competencia y facilidad habitual en nuestro colaborador.

MUNDOS MODERNOS

(LOS ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS)

EN el corto espacio de tiempo que treinta años significan en el rodar incansable de los días y las noches, han logrado los hermanos Warner edificar este mundo en miniatura en que vamos a internarnos, para tocar levemente con el sentir, los puntos de contacto que tienen estas materialidades con ese otro mundo de la emoción, en que los dramas soñados por el hombre son como facetas de este diamante gigantesco, en que cada cual, ocasionalmente, ve reflejada su imagen al antojo del destino, en la peregrinación hacia el más allá.

¿Cómo se ha hecho el milagro de aquilatar en tan pequeño mundo tanto realismo y tanta ilusión? Al paso del cine todo se hace posible, mediante los recursos del dinero, el trabajo y el talento; por esta causa, acumulados en los guardarrropas del estudio encontramos todo cuanto se necesita para revivir el pasado y hacer desfilar a los personajes de la Historia ante la vista del público de hoy, tal y como fueron en el ayer remoto... Sucesos que se han perpetuado en los anales de la peregrinación del hombre por la tierra, surgen como por arte de encantamiento mediante la maravilla de la decoración, que ofrece el telón de fondo sobre que hubo de destacarse la figura que se presenta, cuando ocurrieron los hechos que se relatan.

Buena prueba de esto que decimos, es la obra titulada «La gran tragedia de Louis Pasteur», en que la escrupulosidad en los detalles ha hecho exclamar a los que recuerdan la época en que vivió el científico francés: «¡Nos parece que de nuevo entramos en el laboratorio de Pasteur!»

Esto que mencionamos, es solamente un incidente; pero, vamos a entrar más profundamente en el tema de cómo se hace posible desenrollar ante el mundo esa interminable cinta de celuloide en que desfilan tantos sucesos y tantas escenas de admirable confección.

EL ESTUDIO MÁS GRANDE QUE EXISTE

La planta productora de Warner Bros., es la mayor que existe. Los 126 acres de terreno en que están enclavadas las 20 grandes naves que sirven de escenarios, encierran, además, 234 oficinas administrativas, 495 camarinos para los artistas, y 148 edificios adicionales, en que se encuentran instalados los departamentos de guardarrropa, comisaría, bibliotecas, salones de investigaciones científicas e históricas, departamento literario, laboratorios, gabinetes de los técnicos del sonido y de la luz, y otras tantas dependencias que se hacen indispensables para llevar a feliz término una buena producción.

No queremos hacer demasiado técnica esta reseña sobre los estudios Warner, pero mencionaremos, como dato que sabemos ha de resultar de interés, que allí trabajan a sueldo fijo durante todo el año 13.265 empleados, aproximadamente, esto sin contar con los artistas, directores y productores, que no están a sueldo, sino que prestan sus servicios mediante contratos y arreglos especiales, en que los pagos de sus haberes son llevados a cabo según nómina separada.

También es digna de observación la organización cívica de esta gran ciudad, en que existe su departamento de policía especial, oficina de cobro de contribuciones, en las cuales deben estar todos al día, agencias de seguros, etc., todo lo cual, desde luego, está subordinado a las leyes federales de la nación.

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA BELLEZA ORNAMENTAL

No solamente se atiende a la utilidad de cada uno de los departamentos del estudio Warner, sino que en sus terrenos hay amplios parques cubiertos de césped bien cuidado, y que semeja mullida alfombra sobre la cual un mago hubiera ido colocando, con singular simetría, estas naves que se alinean en cuatro filas uniformes, dando la impresión de que todo ha sido hecho de acuerdo con un plan preconcebido, como efectivamente es, va que cuando los hermanos Warner pusieron la primera piedra en la primera de estas naves, soñaban con el engrandecimiento que poco a poco han ido haciendo de su taller de trabajo, y paso a paso, lo que fue una ilusión va convirtiéndose en hermosa realidad.

La sencilla escultura de las naves no les resta nada de su majestuosa belleza, al contrario, cada una semeja templo gentil en que, bajo el palio de su cielo raso, se hubieran de vivir las leyendas que efectivamente viven los que actúan en las obras que el cinema crea.

A lo largo de las calles, bordeadas de arbolado, advertimos quioscos de estuco, matizados de verde claro, fresa o amaranto, donde se sirven refrescos, se venden flores y postales, o se ofrecen «souvenirs» a los visitantes. ¡Encantado país de ilusiones es este mundo en miniatura que han levantado en el corazón de Hollywood los hermanos Warner!

El automóvil nos lleva en su rauda carrera hacia la parte de detrás de estos edificios, y allí se nos explica: «Esta es el arca de Noé que figuró en nuestra primera gran producción. Estas son las naves que vieron en «El Halcón de los Mares», este es el escenario en que presentamos la primera versión de «Las vampirasas»...» Tal es el pasado representado por estos recuerdos. Claro está que la inmensa mayoría de los decorados se destruyen una vez que la obra se ha terminado, pero éstas son reliquias que los hermanos Warner guardan de momentos de verdaderas emociones para ellos, y que representan sus triunfos en la lucha incesante en que hace treinta años están enfrascados.

EN LA HORA QUE PASA

Aquellas reliquias, que tienen la sagrada majestad de su historial brillante, palidecen en el fondo del paisaje cuando

nos aventuramos en lo que se hace hoy, y recorremos las 131 decoraciones en que se ha tomado la obra monumental titulada «Adversidad», y que representan doble número de «settings» que los que se han necesitado para otra cualquier producción hasta la fecha.

El proyecto de construcción más amplio que se ha llevado a cabo para película alguna, es éste que los Warner acometieron para presentar debidamente su obra «Adversidad», ya que solamente la empalizada africana cubre doce acres de terreno. Además, vimos un teatro maravilloso en que se presentó una noche de ópera en Italia, y otro, igualmente fascinador, en que los protagonistas asisten a un espectáculo semejante en Francia.

Los muelles italianos, la selva africana, la plantación de caña de azúcar en Cuba, el bergantín americano, que se mece en el lago del estudio, y en fin... todo lo que la narración requería, ha sido levantado en este mundo de fantásticas ilusiones, en que a todo se le da una importancia máxima cuando de perfeccionar una obra se trata.

La serenidad más completa reina en esta parte del estudio, en que aún se conservan intactas las decoraciones levantadas para la gran obra «Adversidad», pues ya la película está terminada y se encuentra en el laboratorio para su corte... pero, en contraste con aquella tranquilidad, nos vimos sorprendidos por el bullicio y la acción vertiginosa que reinaba en el lado opuesto del estudio, donde se hacen escenas para la extraordinaria producción que lleva por título «La carga de la caballería ligera», o sea «The Charge of the Light Brigade».

Más de mil personas se encuentran reunidas en una gran extensión de terreno, donde se efectuará la batalla de Balaklava. Directores técnicos de la producción en sí, del sonido, del departamento histórico, del artístico y del fotográfico, forman la plana mayor, que se completa con más de cincuenta ayudantes y otros tantos empleados de diversas categorías.

Viendo esta fase del mundo en miniatura de que hablamos, la mente vacila entre la admiración y el temor, considerando el mérito de lo que se desarrolla ante la vista y la temeridad de estos aventureros del mundo de los negocios, que invierten capitales fabulosos en obras de esta índole, que si resultan del agrado del público centuplican la inver-

sión, pero que, si por cualquier motivo, son rechazados por los aficionados al cine, causan pérdidas incommensurables.

EL MEJOR VIAJE DE RECREO QUE SE PUEDE EFECTUAR

En cualquier sitio de la tierra donde usted viva y lea estas breves notas sobre el estudio cinematográfico mayor que existe, sentirá el anhelo de visitar este mundo en miniatura, y nos atrevemos a asegurar que, mediante la inspección de los estudios Warner, ampliará usted sus conocimientos de un modo sorprendente acerca de por qué se hace tan difícil competir con las películas americanas en general, ya que no en vano se presta tan minuciosa atención a todos los detalles, se paga ampliamente a todo aquel que tenga talento para perfeccionar algo hasta la cumbre de lo que constituya lo mejor en su género, y se trabaja con esta devoción incondicional, de día y de noche, pensando siempre en el público que ha de sancionar o rechazar lo que se le ofrece.

El mundo marcha, y la mejor prueba de ello es esta gigantesca planta productora, que es una de las grandes actividades de los hermanos Warner, quienes, además de eso, poseen varias otras ramificaciones de este mismo negocio, contándose entre ellas sus casas de música, fabricación de materiales necesarios para su industria, gran club social, etcétera.

Para completar estas notas, informamos que en la actualidad tienen los Warner 22 estrellas bajo contrato, además de otros 58 artistas que interpretan papeles secundarios, así como 23 directores, 44 escritores y 7 productores asociados. Todo este personal artístico, además de los trece mil y pico de empleados que están a sueldo fijo.

LA OTRA FASE DE ESTE MUNDO EN MINIATURA

Solamente hemos tocado con brevedad ciertos detalles de las actividades artísticas y comerciales del estudio Warner; pero hay que tener en cuenta que muchos de los que allí trabajan son hombres que comenzaron a prestar servicios en la Compañía cuando eran jovencitos, que a la sombra de esta organización han creado sus respectivas familias y han realizado todas sus aspiraciones.

Estos empleados consideran el estudio como un segundo hogar. Cada cual tiene su rincón en que trabaja y donde todo el que le conoce sabe donde encontrarle, pero, además, cada uno de ellos considera el triunfo de los Warner como suyo, ya que en esta agrupación prevalece el convencimiento de que solamente mediante la más implícita cooperación se hace posible la creación de estos mundos en miniatura, que, como el estudio Warner, se fundan con las ilusiones que se conciben en la juventud, se ponen en práctica con las energías de la edad madura y se llevan a su culminación mediante la experiencia y la perseverancia, que son virtudes de la vejez...

GÓMEZ DE ENTERRÍA

DE NUESTRO FICHERO

Ruby Keeler

Nació la niña en Halifax (Nueva Escocia, EE. UU.), el día 25 de agosto de 1909. A los cuatro años sorprendió a su familia con sus aptitudes para el baile. A los trece, empezó a trabajar como corista en Broadway. Pronto consiguió puestos destacados, siendo elevada a estrella por Ziegfeld, en «Woope», consiguiendo un gran triunfo, que confirmó en «Show Girl». En 1928 se casó con Al Jolson. Con disgusto de ella, el matrimonio fué sólo civil, pues Ruby es católica, y Al, judío. Joseph M. Schenk quiso contratarle para trabajar en el cine al lado de su marido. Pero la niña no quiso trabajar en esas condiciones. Posteriormente fué contratada por la Warner Bros, con la cual alcanzó pronto la categoría de estrella. Debutó en «La calle 42», y los éxitos que la siguieron fueron «Vampirasas de 1933», «Desfile de candilejas», «Música y mujeres», «La generalita», «Casino de París», y «Viva la marina». En la penúltima, consintió en trabajar al lado de su marido. Muy baja de estatura. Color del pelo: castaño.



LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA DE LAS CIENCIAS PENALES

IV

POSIBILIDADES

CONSIDERAMOS la *Penología*, en oposición a la Criminología, como la ciencia natural de las penas. Es verdad que en su significación etimológica es lo mismo que Ciencia penal, pero también lo es que actualmente, esta última expresión, tiene un contenido mucho más extenso del que corresponde a su significado literal, y que por lo tanto no es posible confundirla con la Penología, aunque su significación sea idéntica o al menos muy semejante. También hay que tener en cuenta que algunos autores, al estudiar esta ciencia, no se contentan con un estudio objetivo de las instituciones penales de los distintos pueblos, sino que hacen consideraciones estimativas sobre la justicia de las mismas. Además, es muy corriente que dichas consideraciones vayan unidas a otras consideraciones meramente utilitarias, que no diferencian bien de las de justicia, lo cual es debido, en parte, a lo poco adelantado que está el estudio axiológico del Derecho Penal.

Prescindiremos de las consideraciones estimativas y utilitarias de las instituciones penales, para concretarnos al estudio propio de la Penología, y además, el único propio de la enseñanza cinematográfica, es decir, al estudio de las instituciones penales, tales como son, prescindiendo de cómo deberían ser y de su utilidad.

Si al estudiar la Criminología en sus relaciones con la enseñanza cinematográfica, dijimos, que no era fácil copiar la misma realidad, al tratar de la Penología, la cuestión cambia completamente, pues no sólo creemos posible el estudio directo de la realidad, sino que lo creemos indispensable.

Es verdad, que lo mismo que en Criminología, se puede estudiar el estado de las instituciones penales en una época o en algún país determinado, sirviéndonos de las películas corrientes, pero hay que reconocer que se trata de un estudio muy delicado. En efecto, si tomamos como documentos para nuestro estudio, películas de la clase de «Soy un fugitivo», aun reconociendo su valor artístico y el noble fin que le guía, con mucha facilidad caeremos en la candidez de creer que muchas cosas que nos presentan como malas o como buenas, lo son en realidad, cuando de lo que se trata es de presentar algo que coadyuve al fin general de la película, que no es hacer un estudio científico de la pena, sino conseguir un efecto más o menos dramático, en lo cual no pueden ser censurados, porque es justo que su fin sea ése, como el de la película científica el de instruir.

Otro defecto que tiene la investigación penológica a través de la película corriente, es, lo mismo que en la investigación criminológica, la facilidad con que se hacen generalizaciones, en este caso mucho más de temer, pues pueden recaer acusaciones falsas sobre personas perfectamente dignas. Por ejemplo, si de la película citada «Soy un fugitivo», tipo de otras muchas películas del mismo corte, dedujésemos que las instituciones penitenciarias norteamericanas están por debajo de las europeas, o, sin entrar en comparaciones, que la condición del penado americano es penosísima, incurriríamos en un notorio error, porque sucede precisamente todo lo contrario: las instituciones penitenciarias americanas han sido las que han llevado la insignia conductora en la marcha de humanización penitenciaria, hasta el punto, de que todas las demás naciones, consideran que tienen más o menos humanas cárceles y prisiones, según que se acerquen más o menos al tipo de cárcel o prisión americana. Claro que esto que decimos, tratando de lo malo, se puede decir tratando de lo bueno, y lo mismo de lo real

que de lo inventado, pero en lo inventado, el peligro es mucho mayor, porque la exageración es también mayor.

El uso de películas imitadas de la realidad, puede hacerse en Penología, cuando se trata de explicar algo posible, pero que todavía no existe; pero el que realice dichas producciones, debe evitar todo prejuicio, es decir, debe evitar que por el desarrollo de la obra, se lleve a la conciencia del alumno, la convicción de que una cosa es mala o buena, no por su bondad o maldad intrínseca, sino por motivos externos, que se manifiestan en el curso de la película.

El ejemplo, lo podemos tomar de la misma película de que hemos hablado: Supóngase que el penado protagonista es auténtico ladrón, y quizá nos parezca menos excesiva la prisión o el régimen de pena a que está sometido; supóngase que no sólo el robo ha sido real, sino que el reo ha llevado vida de vicio y holganza, y es muy fácil que aún nos parezca menos dura la prisión, y por último supóngase que se trata de un robo con homicidio ejecutado por una persona en quien concurren las mismas circunstancias anteriores, y el efecto será aún menor. Y no obstante, se trata de la misma prisión y del mismo régimen penal.

Otro ejemplo, que podemos tomar de la realidad, es el que ofrece la multitud ante la comisión de un crimen horrible (asesinato, por ejemplo): Inmediatamente después de cometido el delito, todos claman por que se haga un escarmiento (hasta las personas que se creen poseídas de «psiche» liberal, dice Jiménez Asúa), por que se impongan al criminal, las penas más atroces. Pero si a esa misma multitud pasado un tiempo bastante considerable, le presentamos al mismo criminal sufriendo las mismas penas que para él inventó la fantasía popular en el momento de su indignación, y aun sufriendo penas bastante más benignas, la reacción quizá sea parecida a la que experimentó ante la comisión del mismo crimen: sentirá una indignación, quizá, de la misma intensidad que la descrita. Por eso, repetimos, la conveniencia de que las películas penológicas, sean tomadas directamente de la realidad, y en el caso de que ésto no sea posible, deben reducirse a la representación, pura y simple de la pena o institución penal en cuestión, prescindiendo en absoluto de argumentos de toda clase, que aunque den más verosimilitud a la acción, le añaden mucha fantasía. Esas películas con argumento están bien para conmover a los públicos que asisten a las salas de espectáculos, sin más fin que el de pasar la tarde entretenida, para lo que, a veces, es conveniente la emoción en sus diversas formas, entre las que puede figurar, sin inconveniente, la emoción ante los sufrimientos de un reo condenado injustamente.

Pero, claro está, no todas las penas que admiten los códigos penales, pueden llevarse a la pantalla, tan sólo algunas, pueden ser objeto de enseñanza cinematográfica. Y en algunas de las que pueden serlo, es decir, de las que no existe imposibilidad metafísica de que lo sean, nos encontraremos, quizá, con la imposibilidad física, y si no queremos prescindir de su enseñanza por medio del cinema, habremos de recurrir a la imitación de la realidad, por no poder tomar ésta, directamente.

Tal ocurre con la pena de muerte. No existe imposibilidad absoluta de que a la ejecución de una pena de muerte asista un operador cinematográfico, que tome el momento de su ejecución, los preparativos y operaciones posteriores. Pero ninguna ley de las actuales lo permite, desde que la pena de muerte se empezó a ejecutar en privado (como pe-

día, mucho antes de que se implantase dicha reforma en España, D.^a Concepción Arenal) y realizarse lo que a los penalistas de mediados del siglo pasado, como Pacheco, parecía una «crueldad horrible», pero que actualmente parece no sólo que no es crueldad (aparte de si la misma pena lo es o no lo es), sino que parece mucho más cruel la ejecución pública, y lo que es peor, fomentadora de los instintos sangrientos y preliminar, indudable, de la criminalidad que con Von Liszt, llamaríamos crónica. Pero si antiguamente, se consideraba la ejecución pública como una verdadera garantía del ciudadano, esforzándose los estados que no querían parecer como opresores por impedir a toda costa que pudiera sospecharse que ni por un solo momento se pensaba realizar ninguna ejecución sin la publicidad por las leyes de entonces debida, ahora sucede todo lo contrario, es decir, que los estados procuran por todos los medios que las ejecuciones sean privadas, y por todos los medios procuran también que dicho carácter no se quebrante, aunque, como es natural, permite y aún impone, la presencia de determinado número de personas que sirvan de testigos a la ejecución. Por eso, la presencia de una cámara fotográfica o cinematográfica en el lugar de ejecución, está considerada como una tentativa de violación del carácter privado de la ejecución capital. Claro que la presencia de la cámara puede ser debida a fines científicos, como son los de enseñar a los alumnos de las cátedras de Penología, la forma de ejecución de la pena de muerte, y no creemos que esto sea más irreverente que el uso de cadáveres para el estudio de la Anatomía. Pero la Administración es desconfiada, y no es de extrañar, por tanto, que se niegue a conceder permisos, ante el peligro de que sean aprovechados con otros fines muy distintos, tales como los de servir de espectáculo, sustitutivo de las ejecuciones públicas, con lo que los fines propuestos con la supresión de éstas, quedarían, sino del todo, al menos en gran parte, sin conseguir. Claro está que para la filmación de la ejecución de la pena capital, habría de exigirse toda clase de garantías e incluso podría realizarse el mismo Estado, con los fines didácticos indicados.

Este es un problema que me planteo yo mismo, pues hasta la fecha no ha tenido ocasión de plantearse, pero nos parece que, de realizarse alguna vez la enseñanza cinematográfica que propagamos, se plantearía casi necesariamente.

De admitirse la filmación real de ejecución capital, el intercambio de películas de esta clase se haría necesario (y he ahí otra fuente de suspicacias), ya que los medios de ejecución difieren de una nación a otra, y lo verdaderamente interesante y útil en Penología, es el estudio de las instituciones penales comparadas.

Para la realización de alguna de estas películas (cuando no se tomen de la realidad) el truco se impone. Por ejemplo: en la guillotina y en la horca.

Donde la filmación irreal se impone, es, en la exposición de las formas posibles, pero inexistentes en la actualidad, y que defienden algunos autores como medio de atenuar los horrores que ya de por sí entraña dicha pena. Por ejemplo, el medio propuesto por el Dr. Lacassagne (profesor de Medicina Legal, que fué de Lyon), que consistía en la muerte por horca (sistema inglés), previa anestesia del reo y siempre a puertas cerradas. Claro que este procedimiento no tiene más novedad que la de la anestesia del reo (en Francia lo es también, lo de la horca), pero hay que reconocer que es una novedad bien importante, y que tiende a suprimir lo que más horroriza de esta pena, cual es, el terror del reo.

Fuera de la pena de muerte, las únicas penas que pueden ser llevadas a la pantalla para la enseñanza de las mismas, son las corporales y las de privación de libertad o encerramiento.

Las penas corporales (azotes y mutilaciones) han desaparecido de casi todas las legislaciones, pero como la Penología, según la extensión que quiera darla el profesor, o el plan de enseñanza correspondiente, puede extenderse a las penas pasadas, puede, sin inconveniente, llevarse éstas a la enseñanza cinematográfica. Aparte de esto, la pena de azotes todavía tiene defensores y se aplica con relativa frecuencia en bastantes naciones, principalmente como medio disciplinario en las prisiones, y aunque se diga que en realidad no se trata de penas, ya demostró Dorado que el Derecho disciplinario no se diferencia substancialmente del Derecho penal. Lo mismo podemos decir de la aplicación que por algunos autores y por algunas leyes positivas (por ejemplo, la *Children and young persons act* inglesa de 1932) se defiende, de la pena de azotes a los niños y jóvenes, pues nos parece que por mucha sutileza que se emplee en pretender demostrar que no se trata de verdaderas penas, todos las considerarán como tales y quizá como las más graves.

Desde luego, que como será muy difícil reproducir la aplicación real de estas penas, habrá de reducirse a la imitación de la realidad, la cual procede, en todo caso, tratándose de penas ya desaparecidas, como son las de mutilación, y también las diversas formas de aplicar la pena de muerte, hoy ya desaparecidas.

PARA EL ARCHIVO

Influencia de la pantalla sobre la juventud

VII

En un artículo titulado «El cinema y la guerra», examina Marcel Lapiere la eficacia pacifista y antibelica de las películas de guerra. Encuentra que casi ninguna de las películas de este género ha logrado el fin que se había propuesto. Un espectáculo de batalla pierde en el cinema un 90 %, por lo menos, de su verdadera brutalidad. Los ataques y contraataques parecen ejercicios deportivos. Se cuentan los puntos logrados como se cuentan los «goals» en un partido de fútbol. De aquí se deduce—como han probado las encuestas hechas en todos los países—que las películas de guerra acaban por exaltar e idealizar la guerra, en lugar de crear un estado de alma pacifista. («Ciné-Document», número 8, octubre 1932.)

En la 27.^a Conferencia Anual de la Parent-Teachers Association de Columbus (Ohio), se culpa al cinema de fomentar la delincuencia infantil, y dificultar la enseñanza de la moral y de las virtudes civiles. («Motion Picture Herald», Nueva York, núm. 4, 22 - X - 1932.)

Sir James Openshaw, Presidente de la «Quarter Sessions», del Lancashire, no tiene en consideración la declaración de un procesado que atribuía a las películas la causa principal de sus delitos, y declara que a la buena influencia del cinema se debe la sensible disminución de casos de embriaguez.

(«The Daily Film Renter», Londres, núm. 1.782, 2 - XI - 1932.)

En un informe del «Motion Picture Research Council», se ponen en relación estos dos hechos: 1.^o Más de 28 millones de adolescentes y de jóvenes menores de veintinueve años frecuentan regularmente el cinema. 2.^o El amor, el crimen, las relaciones sexuales constituyen el 72 % de los argumentos llevados a la pantalla. («Motion Picture Herald», Nueva York, 1933.)

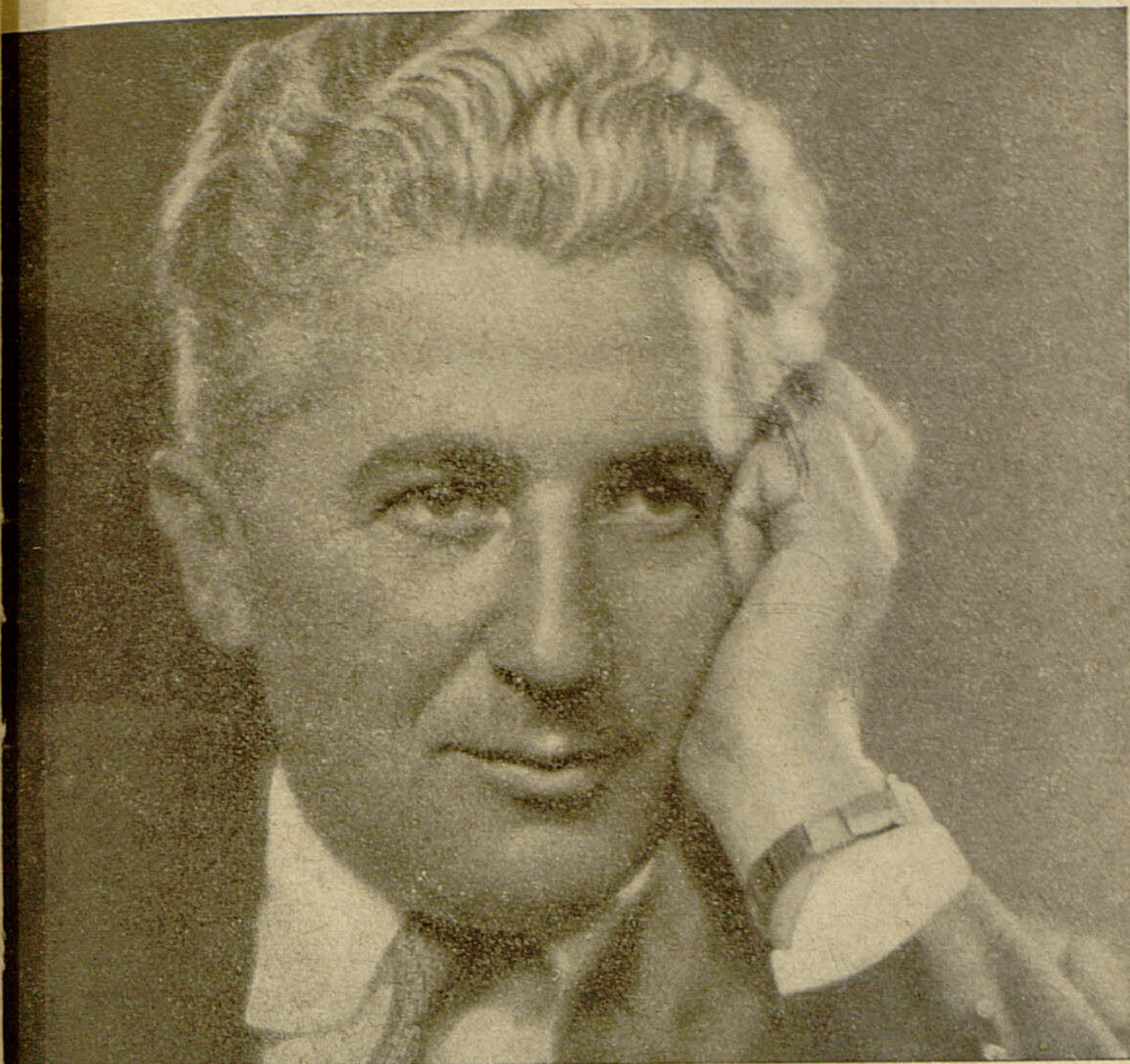
En un artículo titulado «Western Sex Plays and Indian the Youth» (La atracción sexual de los films occidentales y la juventud india), deplora Mahomed que estas películas produzcan continuamente perniciosos efectos en la juventud india que frecuenta el cinema. Sostiene que el público es el primer responsable de esta producción malsana que él pide para su enfermiza satisfacción, sin darse cuenta de que tales espectáculos y la atmósfera impura de ciertos cinemas pueden perjudicar a los jóvenes, no solamente en el momento presente, sino también tener una influencia decisiva en su porvenir. Termina diciendo que la India debe buscar espectáculos que puedan desarrollar en la juventud cualidades viriles, y hacer dar a la nación un paso hacia el progreso y no hacia la corrupción. («Varieties», Calcuta.)

(Continuará)

(Concluirá)

T. G. ARENAL

PANTALLAS



Director de "Sublime Obsesión", de la Universal.

J
O
H
N
M
S
T
A
H
L

Coliseum: «Tres amigas»

Por fin, el Comité Económico de Cines ha tenido una iniciativa que esperábamos hace tiempo de él: ya son dos las películas soviéticas presentadas sucesivamente en el Coliseum, con lo cual nos cabe la esperanza de ir conociendo la producción rusa, casi por completo ignorada de todos, gracias a los buenos oficios de la censura, que se ha encargado de no dejar pasar arriba de una película cada dos años.

Al salir del Coliseum de ver la proyección de las «Tres amigas», acompañado de un amigo, me iba éste hablando de su entusiasmo... por la producción norteamericana. Como lo oís. Pero no lo entendáis a torcidas.

El chico es inteligente, sensible y artista. Con añadir que obra y piensa de la mejor buena fe, ya está dicho todo, porque en una persona así no se puede suponer que lo haga por afición a las tendencias yanquis, flecha apuntada al becerro de oro.

No, naturalmente, no es eso. Pero me decía, sobre poco más o menos: «La producción norteamericana es idiota en su mayor parte (lo que no ocurre a la rusa), aunque de perfecta técnica. Pero el día que se dicen: "Vamos a hacer

una película de verdad", la hacen y todavía queda tela de sobra.»

Ante una producción así, se queda chiquita cualquiera de las actuales producciones soviéticas.

Es claro que Norteamérica produce una película de esas sólo cada medio año, pero eso no evita que su «manera de hacer cine» sea la más acertada.

Limitándonos a la película que ha provocado estos comentarios, encontraremos aciertos y errores a granel, a lo largo de toda ella.

Aciertos, grandes, muy grandes: la interpretación, la fotografía (los rusos son maestros en estos dos aspectos del cine), hasta la composición de algunas escenas.

Errores, grandes, aunque no tanto como los aciertos: lenta, muy lenta, la película, se hace pesada. No ocurre nada. El argumento, examinado, tanto en conjunto como en detalle, se reduce a la nada más impalpable. Queriendo trazar una trayectoria para tres muchachas, recarga tanto el peso de las escenas, que media docena de éstas se comen toda la película, sin que nada haya ocurrido a su terminación, sin que las trayectorias hayan quedado precisamente definidas, sin que la atención y el interés del público se hayan sentido fuertemente enganchados en ningún momento de su proyección.

Resulta así, una serie de unas pocas escenas muy bien realizadas, pero muy alargadas, sin objeto. Carrasco de la Rubia decía, al hablar de la película, que era teatro fotografiado. No, tampoco llega a teatro. Es sólo fotografía, tanto más cuanto que ésta es, como he dicho, excelente.

Quizá el temperamento ruso impida que se realicen allí películas suficientemente dinámicas (aunque «Los marineros del Cronstadt» parece prueba de lo contrario), haciéndole tender hacia la contemplación estática, a agotar las últimas esencias de las situaciones, y aun sin molestarse a bucear en las personas o en las cosas. No sé. No tengo tiempo ahora para una investigación más a fondo. Será mejor esperar a ver algunas otras muestras.

El público, sin llegar a quedar disgustado de la cinta, salió menos satisfecho que de la proyección de «Los marineros del Cronstadt».

Cataluña: «Monte criollo»

UNA producción argentina, dirigida por Arturo Mom, y presentada por Internacional Films. No puedo compararla con otras anteriores de la misma nacionalidad, porque las desconozco. Pero, si esto es algo digno de ser importado a nuestras pantallas, ¿cómo será lo que no merece nuestra atención?

Tahures, cantadores de tango, amores sentimentales, riñas con navaja. Una juerguecita de ambiente de barrio bajo, endémica en la producción argentina, tanto como los toros y los incluseros en la española.

¿La realización? Ni mejor ni peor que la de cualquiera española de éxito.

ALBERTO MAR

INFORMACIONES

La Compagnie Française Cinématographique empezará el próximo mes la realización de «Troika rouge» («Troika roja»), un film de candente actualidad sobre el tráfico de armas en la frontera polaca. La dirección será de Jean Dréville. El escenario y los diálogos son de André Legrand, el guión de Robert-Paul. El principal papel será para Jean Murat.

Henry Diamant-Berger realiza actualmente «Arsène Lupin, detective», según la conocida novela de Maurice Leblanc «La agencia Barnett». El papel de Arsène Lupin corre por cuenta de Jules Berry, que se ve secundado por Suzy Prim, Rosine Deréan, Mady Berry, Suzanne Dehelly, Signoret, Thomy Bourdelle, Aimos, Aimé Simon-Girard, Abel Jacquin, Georgius, Gilles y Julien, Robert Ozanne, René Navarre y Balder.

Ronald Colman será la estrella de la producción Selznick «El prisionero de Zenda». También figurará en el reparto el veterano actor C. Aubrey Smith.

«Fire Over England» («Fuego sobre Inglaterra»), producción de Erich Pommer para la London Films, ha sido estrenada en Londres y en Norteamérica. Sus principales intérpretes son: Flora Robson, Laurence Olivier, Vivien Leigh, Leslie Banks y Raymond Massey. La dirección es de William K. Howard.

«Claudio emperador», con Charles Laughton y Merle Oberon, está a punto de terminarse.

«La amada enemiga» (Beloved Enemy), producción americana de Samuel Goldwyn, ha sido presentada en Londres, de prueba, a primeros de enero. Ha obtenido un gran éxito de crítica.

El día 7 de enero se celebró en Londres la «première» mundial de la producción Max Schach «Love From A Stranger» («El amor de un extraño»). La dirección es de Rowland V. Lee. La interpretación de Ann Harding y Basil Rathbone.

Al terminar el año, se realizan encuestas en todo el mundo para determinar cuáles son las mejores películas de él. He aquí dos notas informativas de dichas encuestas:

El National Board Review of America encabezó su lista de las diez mejores películas no americanas producidas en 1936 con dos éxitos de Alexander Korda, «Rembrandt» y «El fantasma va al Oeste».

«Variety» ha hecho también una encuesta para averiguar la película que mayores ingresos ha producido en ese año, y se ha visto que en todo el mundo el film de Charlot, «Tiempos modernos», va muy destacado a la cabeza de todos.

Con su producción «Beloved Enemy», acabada de estrenar, Goldwyn tenía en preparación ocho películas. Son estas «Stella Dallas», «Huracán», «Las aventuras de Marco Polo», que producirá en unión de Douglas Fairbanks, «Goldwyn Follies», lujosa comedia musical, «Dead End», «Rebelión en Manila», de la cual serán estrellas Merle Oberon y Brian Aherne, y un film sin título todavía, basado en un argumento

original de Lilian Hellam, autora de «Esos tres». «Stella Dallas» será dirigida por King Vidor.

«Ha nacido una estrella» se halla en su última fase de producción. Como se sabe, la dirige William Wellam, y son estrellas de la misma Janet Gaynor y Fredric March, secundados por Adolphe Menjou, May Robson, Andy Devine, Owen Moore, Elizabeth Tenny y otros. Seguirán a esta producción dr. Selznick «Gone With The Wind», «Las aventuras de Tom Sawyer» y «The World's Our Oyster», que tendrá por estrella a Edward Arnold.

Está muy adelantada la producción de «Toomai el de los elefantes», de Robert Flaherty, basado en la novela de Rudyard Kipling; «Dark Journey», cuyas estrellas son Conrad Veidt y Vivien Leigh; y «Caballero sin armadura», cuyas estrellas son Marlene Dietrich y Robert Donat. Todas estas películas se ruedan en los estudios de la London.

Berlín tiene ahora dos grandes teatros que proyectan exclusivamente películas en idiomas extranjeros, para más de 100.000 extranjeros que hay allí. Son el Marmorhaus y el Kurbel.

Londres. Raoul Walsh ha sido contratado por Criterion para dirigir dos producciones. La primera será «Jump for Glory» con Douglas Fairbanks, Jr.

Praga.—Desde el 1 de enero al 1 de agosto del año pasado, se han proyectado aquí 180 películas. En agosto, fueron 26 largas y 28 cortas. Películas de Estados Unidos eran para los seis primeros meses del año, 88, contra 52 alemanas, 12 austríacas, 11 francesas, 7 rusas, 5 inglesas, 4 húngaras y una holandesa. Durante dicho agosto, las películas alemanas eran cinco más que las americanas. Se estima en 360 películas el número total de películas importadas para la temporada 1936-37, de ellas 114 americanas.

Budapest.—Durante la temporada 1935-36, terminada el 31 de julio, Hungría ha importado 111 películas americanas, 48 alemanas, 17 austríacas, 5 inglesas y 14 francesas. Los estudios del país han rodado 22 películas durante dicha temporada.

«Go West, Young Man» («California te llama»), la nueva película de Mae West, ha sido aprobada, sin un solo corte, por el National Board of Review. La película tampoco sufrió supresiones en el Estado de Nueva York, y le dieron el visto bueno en Chicago, después de un solo corte.

Con el título de «Nightingale», ha sido estrenada en Norteamérica la primera película soviética a todo color, dirigida por Nicolai Ekk.

Londres.—La British and Dominion ha construido el que será uno de los mejores estudios cinematográficos del mundo, comportando los últimos progresos de la técnica de su construcción. Consta de ocho «sets». El mayor tiene 165 pies de largo por 110 de ancho; el menor 110 de largo por 83 de ancho. Entre todos cubren un área de 988.000 pies cuadrados. La altura de todos es de 36 pies. El suelo de cada uno, tiene un estanque de 40 por 30 pies, capaz de contener 65.000 galones de agua. Están situados en Iver Heath, Bucks, no lejos de esta ciudad.

La Non-Sectarian Anti-Nazi League (Liga antinazi no sectaria) anunciaba una reunión para discutir el siguiente tema: Policía de la industria americana del film respecto a la distribución y exhibición de todas las producciones alemanas y nazistas. La Liga preconiza un completo boycott para estas producciones.

VIENDO ESTRELLAS

con Joly Wud

Las puertas en la casa de Leo Carrillo tienen colas de gato en lugar de tiradores.

Michael Bartlett se fija primero en los dientes de una mujer y luego en los tobillos...

Grace Moore, la adorable estrella de Columbia, luce en «Quicheme Siempre» un traje encantador. Costó 10.500, pesa 35 kilos. 26 personas trabajaron en su elaboración durante 6 semanas y lo usa apenas unos minutos en una de las escenas más bellas de la cinta.

Robert Allen tiene una colección de 40 miniaturas de elefantes-dicen que traen buena suerte, pero sólo cuando han sido regalados.

Copyrighted by Columbia Pictures Corp. New York, N. Y., 1935

Una bebida sumamente higiénica y saludable, refrescante y de excelentes resultados para mitigar la sed, proporcionando al organismo una agradable sensación de frescura y bienestar.

Una excelente agua de mesa

SALES

LITINICAS
DALMAU

Los hijos de Víctor

Interpretes: PEDRO TEROL, MARÍA
MERCADER, MARÍA GÁMEZ Y LÓPEZ
SOMOZA Dirección: ROSARIO PI

