

Filmoteca
de Catalunya

MARÍA MERCADÉ
protagonista de
«MOLINOS DE VIENTO»



Pathé 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
Narváez, 60

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

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

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

SUGERENCIAS

Para los compañeros del Comité de Producción del S. U. de E. P.

y VI

Voy a dar fin a mi propósito con este último artículo de los que he dedicado al Comité de Producción. Los que me hayan leído, se habrán dado cuenta de la buena fe que puse en mi empresa. Estoy seguro de que alguno pensará lo contrario; pero... ¿qué hemos de hacer?... No se puede convencer a todos de la nobleza de un propósito, ni en todas las mentes cabe la pureza que presidió un acto inspirado en un buen deseo. Ahora bien... Ahí me las den todas, porque conocida me es la humanidad, y el budoque y el necio me importan un ardite cuando nada pesa sobre mi conciencia.

Si perdí el tiempo, como algunos creen, los días me traerán la verdad, y si me equivoqué, conforme estoy de antemano conmigo mismo, pues ni aspiro a infalibilidades pedantes, ni desconozco mi condición de humano, propicio al engaño y al error.

Y entremos en tema, que ya tengo ganas de acabar. Prometí referirme a la obra literaria, que, según mi juicio, debe de ser llevada a la pantalla.

¡Obra literaria! Cuando se habla hoy de literatura entre gente de cine, y desgraciadamente, en determinados medios poco dados a perder el tiempo en florituras académicas, creen que la literatura es la envoltura del concepto, o bien el farrago frondoso de palabras con que algunos expresan sus ideas. El exceso de literatura—dicen—no nos convence. Es claro, y estoy bien cierto de ello. Ni les convence, ni puede convencerles. Ahora bien, las ideas únicamente tienen dos medios de expresión: la palabra hablada y la palabra escrita. Todos los grandes pensamientos, todas las ideas y todos los conceptos, han sido comunicados por cualquiera de estas dos formas de expresión, y fué preocupación del escritor en todas las épocas dar a sus ideas el bello marco de una sintaxis y de una prosodia perfectas. El escritor debe de conocer no solamente el caudal idiomático que le legaron siglos de cultura anterior, sino que está obligado a saber la estructura lírica de su idioma, determinada por acentos, inflexiones y pausas para ajustarse en sus escritos a lo que Valle Inclán llamó «estética lírica», en su *Lámpara Maravillosa*, y esto lo ha de conocer con la misma imperiosa necesidad que al músico obliga a saber solfeo, armonía e instrumentación, y al pintor le impone el conocimiento del dibujo, de la perspectiva y del colorido. De modo es que lleguemos a una conclusión. Cuando alguno clame contra la Literatura, ponedle en observación, que, o es un necio, o aspira a serlo.

Además, así como el pintor y el músico se valen de medios de expresión exotéricos, pero imprescindibles, el literato se vale de la palabra escrita, no solamente para componer bellos períodos gramaticales, sino para encerrar en el arca lírica de las palabras, el mundo de ideas y de creaciones que bulle en su cerebro. A ningún literato de renombre se le conoce únicamente por la mayor o menor riqueza expresiva de sus períodos gramaticales, sino por su labor creadora, por los caracteres y los mundos psicológicos que arrancó a la vida para el arte: «Don Quijote», «Hamlet», «Fausto», «El Alcalde de Zalamea». Es decir, que lo que algunos llaman *Literatura* despectivamente, es tan necesaria para el poeta como «son los colores para el pintor, mucho más si tenemos en cuenta que no existe creador que no haya rendido tributo al estilo y que incluso existen los grandes líricos de todas las literaturas, a los que se rinde pleitesía en todos los países cultos, porque suelen ser los depuradores más exaltados del idioma. Ahora bien, los líricos citados son en todas las lenguas, flores de estufa, de esas que, según el adagio, no se pueden echar a todos los puercos.

De modo es que... no confundamos, y vamos a otra cosa.

Ya sabemos en quién debemos buscar la idea, y no reflejos de ideas o ideas embrionarias... El mundo, en toda noble empresa de arte, las logró del creador, y sólo en caso de acefalitis crónica o de estupidez aguda, las fué a buscar en los distinguidos argonautas de la necesidad, cuyo paso por la escuela fué semejante al del canto tocado por el cauce del río.

¿En qué clase de literatura debemos de pensar para que sirva de fundamento a un cinema propio? No es pregunta fácil de contestar más que objetivamente, pues en todo caso depende de la contestación del temperamento, de la cultura y de la sensibilidad de quien contesta. Pero voy a prescindir de mis gustos para pensar en el gusto de los demás, y sobre todo en el del espectador, tomando como base los éxitos logrados por las distintas formas cinematográficas conocidas, yendo de antemano a su clasificación en cinco grandes grupos: a) Película de impulsos primarios. b) Película de impulsos sexuales. c) Película de impulsos controlados. d) Película de impulsos reivindicadores. e) Película de impulsos didácticos.

El grupo a) estaría representado por caballistas y los gangsters del cinema yanqui; el grupo b) por las comedias que hemos dado en llamar *comedias de la carne*; el grupo c) por las comedias de costumbres; el grupo d) por alguno de los films de Pabst, King Vidor, Einsteint y algún otro de los directores rusos modernos; y el grupo e) por toda clase de documentales y films educativos.

Vamos, en principio, a estudiar los tres primeros grupos y a buscarles ambiente semejante en nuestras costumbres y en nuestra historia, procurando, al mismo tiempo, en hacer obra patriótica.

Grupo a).—El caballista se ha producido en nuestro país con caracteres bien definidos, alcanzando, inclusive, formas legendarias en una serie de individualidades, a los que la imaginación de los novelistas del pasado siglo vistió con vicios y virtudes raciales de inconfundible transcendencia psicológica. ¿Queréis algo dibujado con trazos más soberbios que el *Juan del Duero*, de Iglesias Hermida? Los campos andaluces y leoneses, con sus toradas, sus piqueiros, sus paisajes de maravilla, sus costumbres llenas de dramatismo y de apasionados tonos sentimentales. ¿no podrían ser venereo riquísimo de tipos, gestas y pasiones endurecidas por el fuego temperamental de la raza? Por si esto no fuese bastante, le queda al cinema español un imperativo reivindicador de su gesta colonial. En toda la América española ha sido el emigrante español el que hubo de luchar con el indio, y el que sentó la base fundamental de grandes núcleos ciudadanos y de importantes empresas ganaderas. Sin embargo, pasó a la historia como haragán o como ente despreciable. No hace mucho nos envió Méjico un film, para mí de triste memoria, en el que los traidores eran hijos de España... Se dieron casos, es verdad, en los que el español obró como un perfecto bandido; pero... ¿qué hubiese sido de esos pueblos sin la gesta de una raza tan llena de vigor y de afán creador?... ¿Por qué, pues, en imágenes semejantes, no salir al paso de la leyenda negra que nos cubre de oprobio, presentando el medallón de nuestras virtudes, en contraposición a los conceptos vertidos por la envidia o la mala fe?... ¿Las guerras civiles entre carlistas y liberales, no serían, asimismo, soberbio campo en el que espigar para buscar en ellas esos impulsos ciegos que arrastraron a nuestro pueblo a una pugna ennoblecida por el ideal? Galdós, Baroja y Valle Inclán nos han dejado de esta época, estampas maravillosas...

Grupo b).—Nuestra complicada psicología, el dramatismo en que vienen envueltas nuestras pasiones y los comprimidos sexuales a que dieron lugar prejuicios y fórmulas religiosas, le han dado a la atracción sexual, hasta época muy reciente, unas características incomprensibles por los restantes pueblos de Europa, que ven al amor en España rodeado de complejos y libidos torturantes. Pues bien, hasta en esta clase de films podría España ofrecerse con formas *sui generis*. La novela de Valera «Pepita Jiménez» y el drama de Benavente «La Malquerida», podrían servirnos de ejemplo en este caso, así como «La altísima», de Trigo.

Grupo c).—Pueblo el nuestro de varia y compleja estructura, es natural que posea una novelística bien diferenciada y unas costumbres propias que llevar al cinema. Caben en este grupo desde el novelista regional, como Pereda y Blasco Ibáñez, en su primera época, hasta los grandes escritores nacionales, como Alarcón, Galdós, Azorín, Clarín, Baroja, Valle Inclán, Ayala y Miró, así como los ingenios menores que les rodean en pléyades.

Grupo d).—Francia se volcó en una revolución transcendental apoyada en sus enciclopedistas. Rusia derrocó al imperio de los zares y sembró en el mundo la simiente de la Tercera Internacional, afirmada en un impulso intelectual, que constituyó el máximo apogeo de su renacimiento literario. La conciencia del pueblo ruso, o de su minoría responsable, se forjó en Tolstói, Garín, Kuprim, Chéjov, Leonidas Andriew, Dostoiéwsky, Karolenko, cuyos libros, encendidos en esencias proletarias, llevaron al espíritu eslav la conciencia revolucionaria que les elevó a la máxima exaltación... Pero en España, la revolución carece de literatura. Nuestros escritores apenas se dieron cuenta del mundo en que vivían, y sólo llegaron a sentir, el que más, el imperativo democrático y liberalista fracasado en potencia en todos los países. Solamente, entre los viejos, Dicenta, con «El señor feudal», «Juan José» y «Los bárbaros», bucea en la entraña de nuestro pueblo, ansioso de llevarle a una moral más alta, y, únicamente entre los jóvenes, Sender, con sus «Siete domingos rojos» y «O. P.», lanza los dardos de una visión reivindicadora al corazón de la burguesía. (Tengan en cuenta mis lectores que me refiero a lo transcendental, y no a lo fugaz y episódico de algunos intentos no logrados.) La literatura social ha de ser creada. El Sindicato puede descubrirla e impulsarla. Es obra por hacer aún...

Lo mismo digo del film didáctico... ¡Qué empresa más alta y más noble, y qué digna de ser tenida en cuenta en este pobre país de analfabetos!

Quería también referirme al film histórico; pero estoy cansado y temo también cansar al lector.

Queden, pues, rotas aquí estas «Sugerencias» y hagámonos cuenta de que el que se invistió la toga de *magister* ha sido jubilado, u obligado a callar por el olvido o la poca atención de sus alumnos, y vayámonos a paseo, que la tarde soleada nos brinda el cobijo de un rayo de sol para estos fríos del espíritu.

Y ahora... hasta siempre... Salud.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

Las apariencias engañan

Una firma londinense, cuyas oficinas están situadas en el trayecto que debe recorrer el nuevo rey de Inglaterra, escribió recientemente a Claudette Colbert, ofreciéndole para dicha ocasión una gran habitación con su balcón, que puede dar cabida a diez y ocho personas. El alquiler incluye un

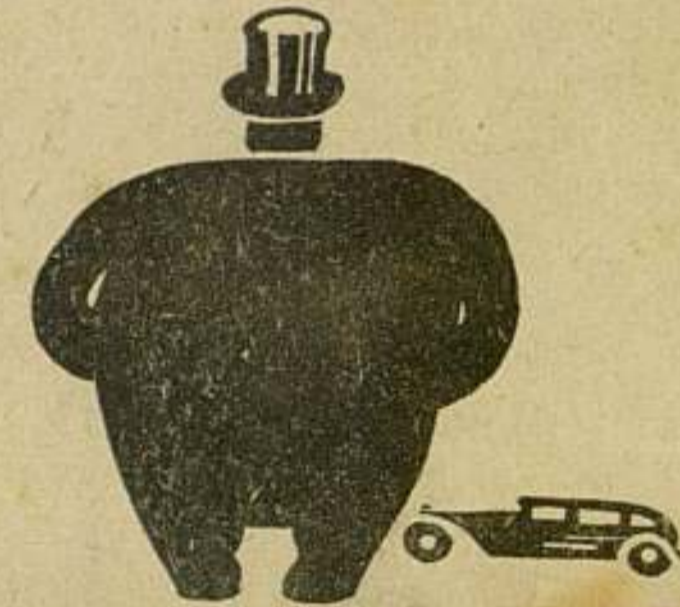


almuerzo con champaña para todos los invitados. La oferta es interesante, pero, según dicen, algo cara.

¿Necesita Claudette un balcón con cabida para diez y ocho personas? ¡Nosotros que creíamos, ingenuos, que la "estrella" era el prototipo de la esbeltez! ¡Cómo engañan las apariencias! ¡Hay que ver a qué grado de perfección han llegado los trucos del cine!

Que se lo regalen a otro

El conocido director Alexander Hall, no está seguro de haber hecho un buen negocio al aceptar un perro danés que le regaló un amigo... El magnífico animal pesa 80 ki-

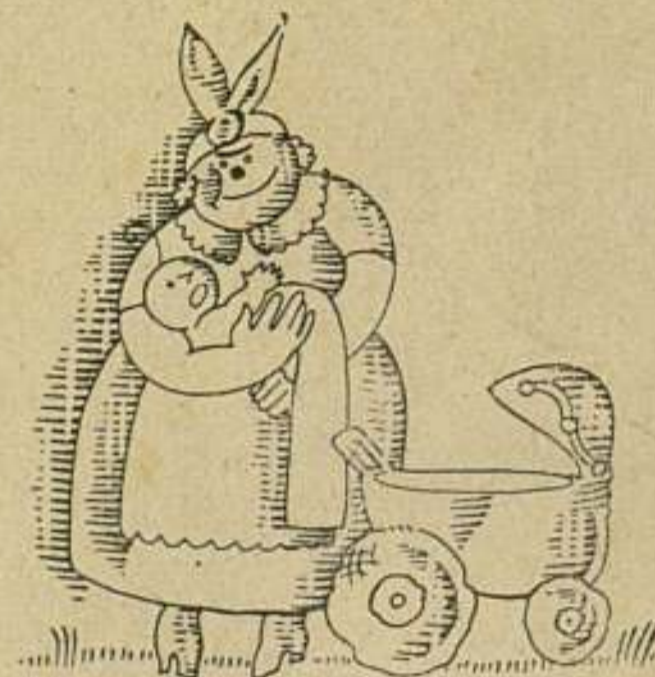


los y, entre otras cosas, come tres kilos de carne picada por día...

El pobrecito animal debe estar a punto de morir por consunción, luego de consumir, "entre otras cosas", nada más que tres kilos de carne. No me he equivocado al decir "por consunción". Se entiende por consunción del dueño, que tendrá que ayunar, morirse luego, y dejar huérfano y hambriento al perrito.

Así se resuelven todas las dificultades

Debido a que su verdadero nombre de Chauchoin era difícil de recordar y más difícil de pronunciar, el hermano de



Claudette Colbert ha adoptado el apellido de Wendling.

¿Y cómo se acuerda de que se llama Wend... etc? ¿Y cómo lo pronuncia? Nos gustaría verlo, aunque sólo fuera por una vez.

El origen de los films

Buscando un libro de cocina italiano en una biblioteca, Bradley King, conocida escritora de películas, dió con una historia de los puritanos, que le sugirió la idea para el film «La doncella de Salem» (Maid of Salem), que Frank Lloyd

LIBROS



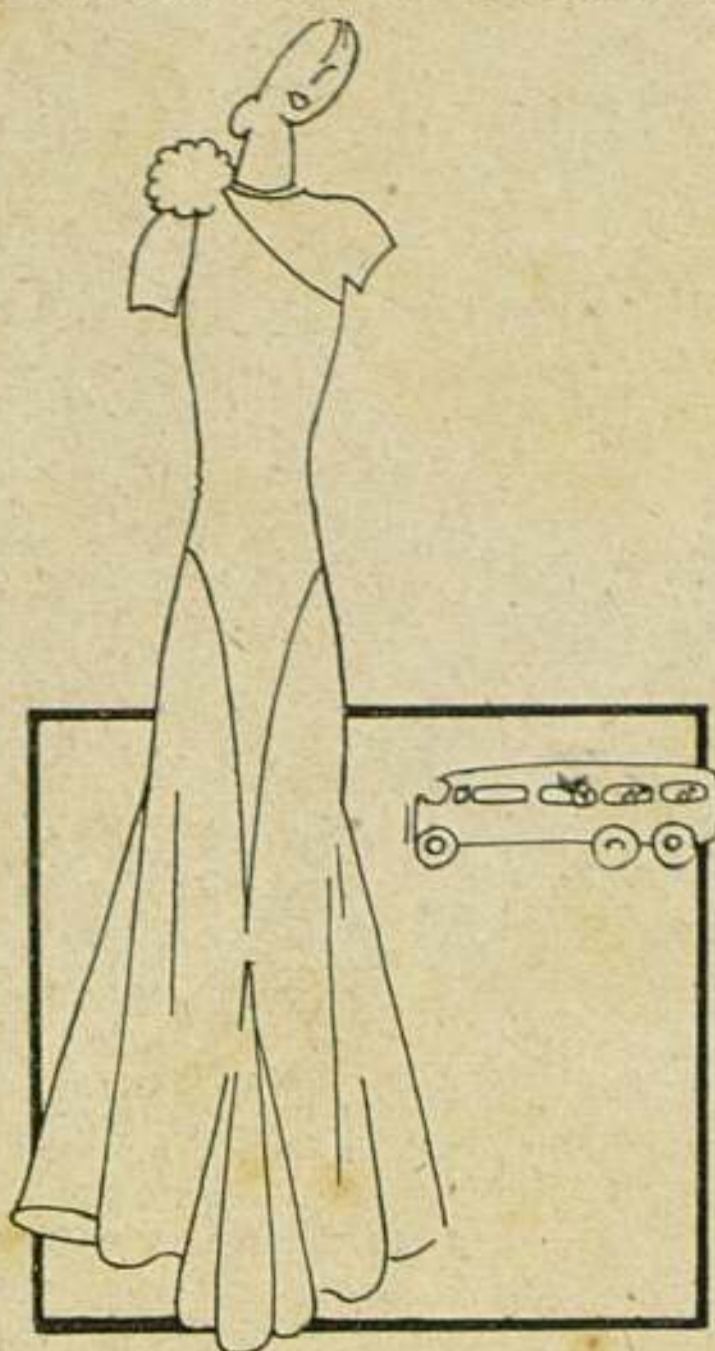
está produciendo actualmente con Claudette Colbert y Fred MacMurray... Ignoramos si, por fin, encontró el libro de cocina...

Esto no tiene importancia. ¿Para qué quiere un libro de cocina una escritora? Como no sea para aprender a guisar... Ya tenía buen cuidado de tenerlo bien escondido, no sea que el marido se enterase y la hiciese estudiarlo.

UN TEMA
OLVIDADO

Pabst, el gran director y su tragedia

Otro Maharajá
Gail Patrick tuvo que hacer uso de toda su presencia de ánimo durante una comida con que agasajó al Maharajá de Indore y su esposa... Gail había indicado a su sirviente que, al dirigirse a los ilustres invitados, debía usar el tratamiento de alteza... La sirvienta, con toda seriedad, se pasó la noche



diciendo «señor alteza» por aquí y «señora alteza» por acá...
Me figuro el diálogo de disculpa:
Gail: Perdón, alteza, pero la pobre...
Maharajá: ¡Claro! ¡Claro! Comprendido.
Gail: ¿Cómo ha de saber, la pobre paleta, que usted...?
Maharajá: Muy natural. ¿Cómo quiere usted que ella sepa que yo me llamo John Smith?, si hemos sido presentados aquí como los Maharajás de... de... ¿de dónde hemos dicho?

Enchufistas

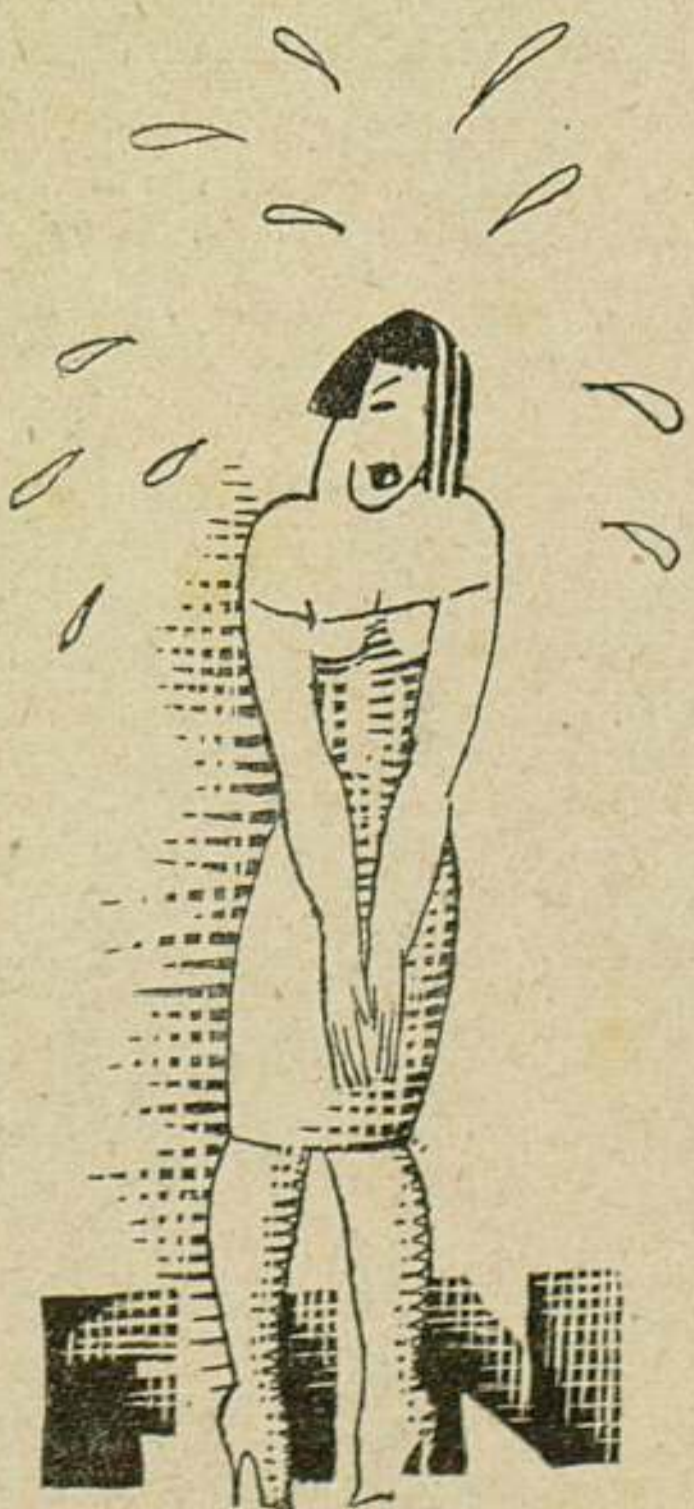
María Reachi, hija de Agnes Ayres, interpreta un pequeño papel en «La doncella de Salem», en cuyo reparto figura también Agnes.
Esto se parece a los cargos que reparten entre todos sus



parientes los personajes oficiales. Y a los de las directivas de las casas productoras de películas, en que todos los consejeros de la casualidad que se apellidan igual. ¿A qué será debida esta extraña coincidencia?

¿Cuántas veces lo ha contado?

El chiste favorito de Lynne Overmann es el de la madre que, hablando de su hija, dice: «Estoy segura de que mi hija no bebe, porque todas las mañanas amanece con mucha sed.»
Y todos los que lo escuchan, se lo ríen la primera vez,



la segunda vez se sonríen nada más. Admitamos que todavía inician una tercera sonrisa cuando se lo vuelven a oír. A la cuarta vez, como una tapia. A la quinta, un gesto de vinagre. Y a la sexta... ¿dónde está Lynne Overmann? ¡Allo, allo! ¿China? ¿Está ahí Lynne Overmann?

ENTRE los grandes artistas y hombres de ciencia que constituyeron la flor de la cultura alemana de post guerra y que fueron violentamente arrojados por la «purga» nazi de enero de 1933, se destacó, como una de las principales figuras, el genial Jorge Guillermo Pabst, «regisseur» cinematográfico de la Ufa y los estudios Nero.

Por un exilio involuntario de la tierra de su adopción, esa tierra que alimentó su arte, y cuyo suelo fué una vez tan fértil para los esfuerzos creadores de hombres tales como Reinhardt, Lang, Pommer, Jessner, Feuchtwanger, Wassermann, Brecht, Weil, etc., Pabst debió rondar los estudios de Francia y Hollywood. Pero le era imposible avenirse a la terrible pesadilla de la chocante realidad; o sea que la integridad del artista es un mito en cuanto a lo que el mundo se refiere; que el arte no es universal, ni permanente, ni está por encima de las rencillas de políticos y dictadores; que el dinero lo gobierna todo, y que éste es, sin duda, el peor de todos los mundos posibles.

¿De qué otro modo explicarse ese engendro suyo que llevaba por nombre «Un héroe moderno», filmado en Hollywood? Resulta difícil imaginar que esta película haya sido realizada por el mismo hombre que llevó a la pantalla «La ópera de cuatro cuartos». Ambas producciones son irreconciliables.

Confinado en una prisión belga, Pabst empezó a mostrar interés por el teatro; es decir, por la dramatización de los seres humanos bajo grandes tensiones emocionales. La Viena de postguerra constituyó un tema profundamente emotivo, que sirvió a Pabst como primer paso en su notable carrera cinematográfica. «The street of Sorrow» («La calle de las lamentaciones») atacaba no sólo a los comerciantes burgueses que, con la ayuda de la política, se alimentaban de la carne una vez fresca de una ciudad, en otro tiempo en flor, sino también a los beneficiarios de la guerra y al fastuoso y obscuro espectáculo de sus históricas orgías, mientras Viena en masa moría de hambre y frío en medio de las calles. Esta fué la primera manifestación del intenso sentimiento social de Pabst. Su comprensión casi Shakesperiana del ser humano como protagonista, habría de mostrarse más tarde en producciones tales como «El amor de Juana Ney», en la psicoanalítica «Secretos de un alma» (basada en un caso clínico de Freud), en la obra psico-patológica «La caja de Pandora» (según Wedekind), en la más compleja ironía social de «La ópera de cuatro cuartos», y el marcadamente internacionalista «Westfront, 1918» («Cuatro de infantería») y «La tragedia de la mina» («Carbón»). En todas ellas, Pabst, iluminaba a los protagonistas con significativos sobretonos, que los hacen verdaderamente inolvidables para el espectador. El genial comidiario de Juana Ney, la burla antisocial de Mackie en «La ópera de cuatro cuartos», y la violenta pasión de Karl en «Cuatro de infantería», todos ellos permanecen aún hoy vívidos e imborrables en la memoria. El hecho de que este genial director haya podido simbolizar toda una masa de gente en «Carbón», utilizando sólo unos pocos hombres, se debe a que ha logrado delinear con verdadero éxito la psicología del individuo. Esta película, que ganó la medalla de oro de la Liga de las Naciones como la mejor producción en favor de la paz hasta entonces realizada (premio que más tarde le fué otorgado a Milestone por «Sin novedad en el frente» y a Vidor por «El pan nuestro de cada día»), se desarrollaba entre trabajadores de diferentes países, simbolizados por el minero que, al este de la frontera política, habla un lenguaje, y al oeste, otro.

«La ética, y no los valores estéticos, es lo que hace la significación de este film», dice Pabst, y seguidamente nos muestra cuán puramente artificiales son las barreras de los límites políticos. El tema del film desarrolla el ideal de la camaradería internacional que, cuando la necesidad lo exigió, probó ser más fuerte que las naciones, más poderosa que la nacio-

nalidad individual. Su argumento, como ya se sabe, se basa en la tragedia ocurrida en 1906, en la frontera franco-germana, cuando 1400 mineros franceses perdieron sus vidas en una explosión de gas y avalancha de materiales, y los mineros alemanes cruzaron la frontera para rescatar a sus camaradas.

Ignorando las formalidades políticas, el núcleo rescatador derriba el poste que los separa de sus camaradas, mientras el resto destroza las barras inferiores de la frontera divisoria, enarbolando un lema significativo: «Frontera 1919», y logra rescatar a los compañeros.

—«¿Por qué sólo nos reunimos cuando nos necesitamos?», pregunta el francés, al dar las gracias a los mineros alemanes. «¿Por qué no hacerlo siempre?»

Aplausos y hosannas se levantan desde la multitud formada por obreros franceses y alemanes, que esperan en la frontera el retorno de los compañeros que quedaron dentro. Hay aplausos y conmovedores abrazos.

Uno de los mineros franceses salvados, dirige a sus camaradas un discurso vibrante y entusiasta, en el que expresa que existen para ellos dos enemigos comunes: el gas y la guerra. Es necesario, pues, no separarse en la lucha contra ellos. El film termina con la fraternización de los mineros. ¡Este era Pabst!

«La ópera de cuatro cuartos» es la más grande sátira social de toda la literatura del cine. Es una adaptación del drama, con música de Brecht-Weil, que produjo gran sensación en Berlín en 1928-29.

«El drama de Brecht, puede muy bien ser considerado como el compendio de ese violento y amargo florecimiento del drama y la literatura alemana, que tuvo lugar pocos años después de la inflación, cuando los empréstitos extranjeros habían permitido estabilizar el circulante y subvencionar temerarios y fantásticos planes de restablecimiento económico», escribe un crítico de «Life and Letters», de Londres.

«Este corto período de ilusoria prosperidad económica fué acompañado de una febril actividad y una extravagante experimentación en las artes, muchas de las cuales se habían ya contagiado y recobrado de la infección de expresionismo de postguerra...»

«La ópera de cuatro cuartos» fué un producto de este período. Su motivo central sirvió a Brecht para trazar un paralelo entre la repugnante corrupción que existía en las altas esferas y la desesperante pobreza de esa otra mitad del mundo que permanece eternamente envuelta en la oscuridad. No tiene esta obra nada del optimismo revolucionario de «La madre», de Gorki, por ejemplo. Es derrotista en su tendencia y su realización; pero es amarga y emotiva en una forma profunda.

Después de «La ópera de cuatro cuartos», Pabst fué invitado por Mussolini para hacer un film en Italia. El director contestó que aceptaba, siempre que se le dejase la elección del tema a su completa libertad. Deseaba utilizar la figura de Espartaco, el jefe de esclavos de la antigua Roma. Naturalmente, su propuesta fué rechazada de plano.

Luego vino «Atlántida», sobre la novela de Benoit, una obra de fantasía que trata del «continente perdido», que algunos arqueólogos sostienen yace enterrado en alguna parte del desierto de Sahara.

Después de un largo período de silencio en que no se oyó nada acerca de este genial director ni de sus planes, apareció una pequeña nota en los periódicos que anunciaban la formación en Nueva York de una compañía cinematográfica que habría de filmar la ópera Faust, de Gounod, en el nuevo sistema de color, bajo la dirección exclusiva de Pabst. Desde entonces, nada se sabe de él.

HERMAN G. WEINBERG

Nueva York

RAREZAS DE HOLLYWOOD

ES indudable que en la actualidad se pueden hacer películas en cualquier parte del globo. El cine no es un producto exclusivo de Hollywood. Los artistas pueden trasladarse con facilidad de un lugar a otro; las cámaras pueden funcionar en cualquier parte, en medio de un desierto de luz cegadora o en la penumbra de la niebla de Londres. Y con la aparición de la fotografía en colores, la industria se irá difundiendo cada vez más.

El sol de California fué el principal motivo para los estudios que se instalaron en aquel estado, y la diversidad de sus paisajes los mantiene y mantendrá en él. Para poder producir películas variadas, es requisito indispensable contar con paisajes diversos dentro de un radio relativamente corto. El realismo se impone cada vez más, y nada puede reemplazar la belleza de los paisajes naturales. Los fondos falsos y otros procesos empleados en la cinematografía, tienen ciertos usos, pero no dejan de ser artimañas. Los paisajes constituyen una cuarta parte de la mayoría de las películas, y en las de cabalistas, son el elemento más importante.

El Sur de California tiene un surtido inagotable de paisajes de todas clases. Los productores ingleses tendrían que ir a Egipto para poder encontrar un paisaje semejante al de la India. Las compañías francesas tienen que trasladarse a Argelia para filmar escenas en un desierto. En cuanto a las nieves o las sequías, los productores europeos tienen que aprovechar su presencia durante las respectivas estaciones. En este sentido Hollywood es muy afortunado.

Nuestros lectores recordarán los formidables paisajes de «Tres lanceros de Bengala» («Lives of a Bengal lancer»), que se obtuvieron a corta distancia de Hollywood. Cuando la Paramount decidió filmar dicha película, envió un explorador

a la India, que provisto de un equipo completo, obtuvo miles de metros de film durante los doce meses que duró su ausencia. Pero cuando la película estuvo terminada, no se había usado un solo metro de los que el explorador había traído, porque las montañas de los alrededores de Hollywood resultaron tan convincentes como los panoramas de la India.

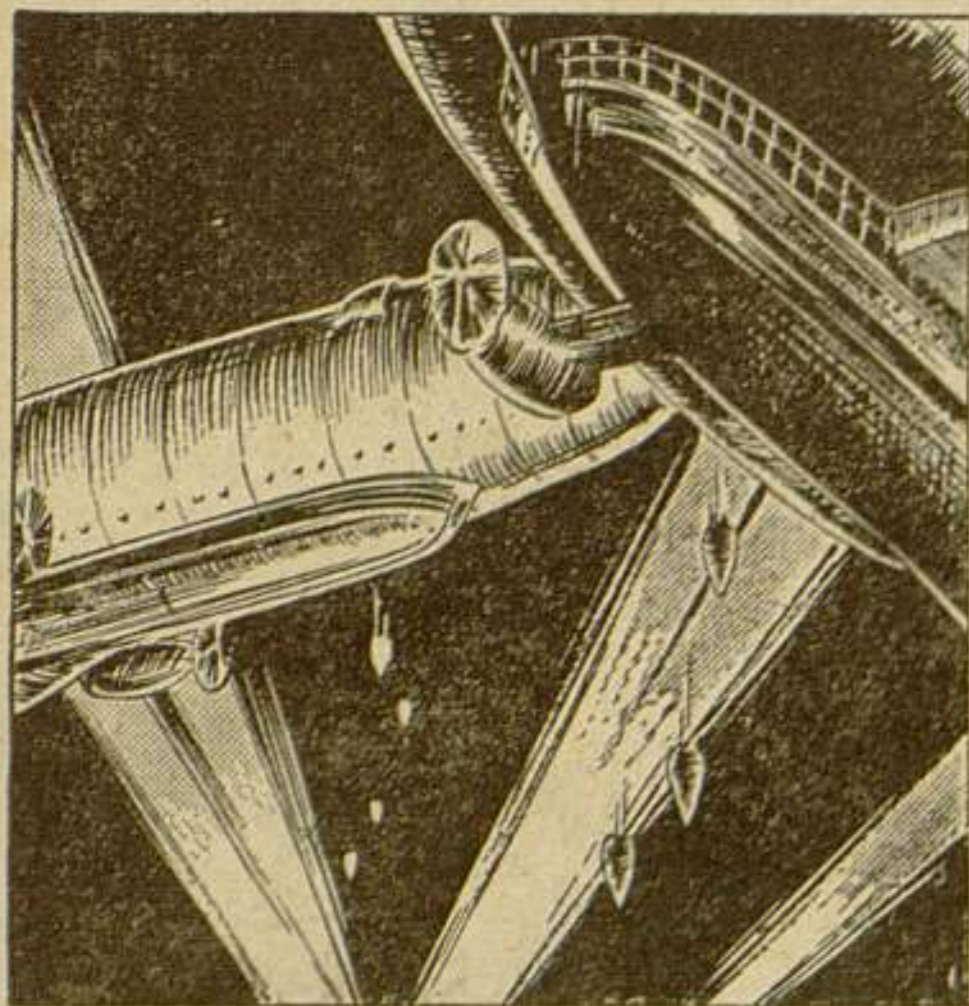
Sin recorrer grandes distancias, los estudios de Hollywood encuentran panoramas equivalentes a los de Biarritz, Egipto, la China o las islas del Pacífico.

En cuanto a las ciudades, los estudios prefieren construirlas a medida. En el estudio de la Paramount hay rincones de Viena, Roma, Jerusalem, Nápoles y Sevilla. Tres calles de Nueva York con sus trenes elevados y sus quioscos del ferrocarril subterráneo están auténticamente reproducidas, y en ellas se pueden fotografiar las escenas sin necesidad de recurrir al auxilio de un cordón de policías para mantener a raya a los curiosos.

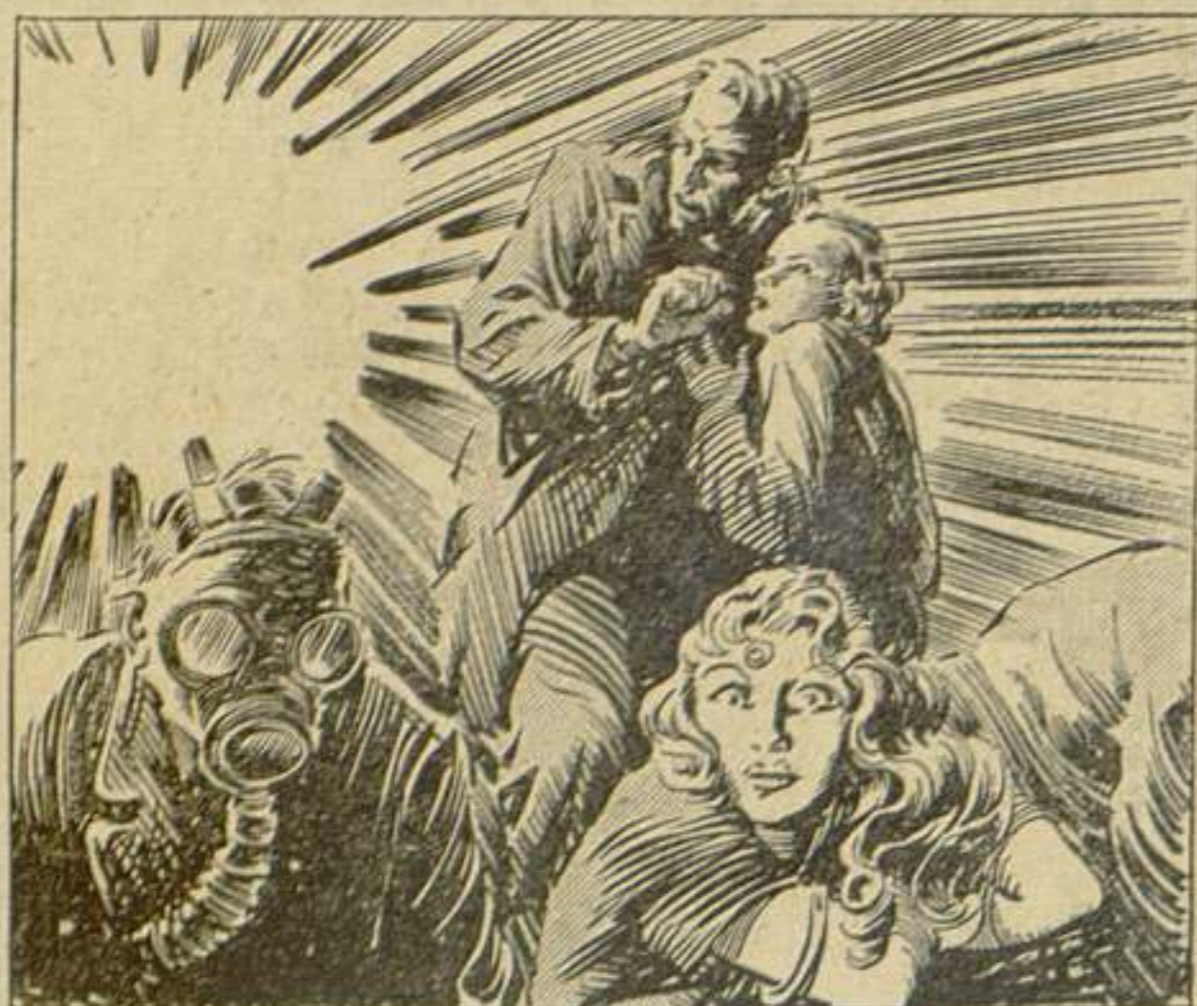
En las nóminas del estudio Paramount figura un «cazador de sonidos», que recorre el mundo en busca de ruidos raros para los archivos de la compañía. Un camión de sonido lo sigue a todas partes, recogiendo el fragor de una tormenta o el romántico chirrido de los grillos. Las locomotoras americanas tienen un silbido muy distinto del que recorren las estepas rusas o de las que arrastran el Orient-Express, según se pudo comprobar a raíz de la producción del film Paramount «Champagne Walt», en una de cuyas escenas se ve al lujoso tren entrando en la estación de Viena, llevando a bordo a Fred MacMurray.

EDWARD SCHELLHORN

"LA VIDA FUTURA"



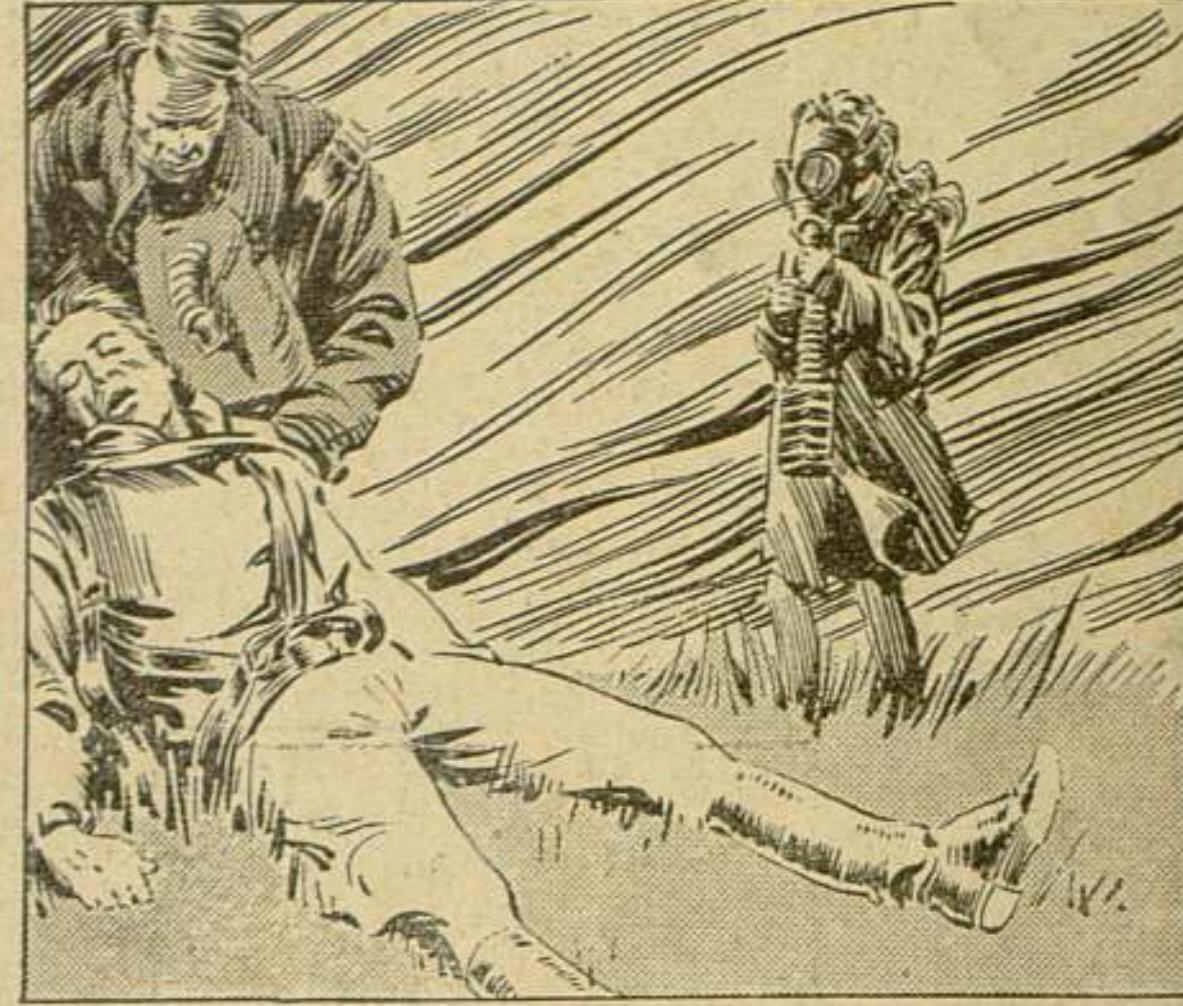
1. — En 1940, empiezan, sin previo aviso, las hostilidades. Las escuadrillas enemigas vuelan sobre Everytown, sembrando la muerte y la destrucción por todas partes. La gran ciudad queda en ruinas.



2. — Los gases asfixiantes y los explosivos hacen una gran carnicería entre los no combatientes. Nadie está preparado para esto. Mujeres y niños sufren lo mismo que los hombres armados.



3. — Harding, un joven científico; John Cabal, nuestro héroe, y Passworthy, se ponen a discutir la guerra antes de despedirse para marchar al frente. Harding y Cabal ven el fin de la civilización. Passworthy, es optimista.



4. — La nobleza esencial del hombre triunfa sobre los horrores de la guerra. El aeroplano de Cabal derriba a un aviator enemigo, quien da su máscara para salvar de los gases a una muchachita.

ROLLOS DE CELULOIDE

Los derechos de autor en un Congreso

Bajo la presidencia del ministro italiano de la Propaganda, tuvo lugar en Berlín el XI Congreso Internacional de la «Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs».

El presidente del Congreso, el señor Tino Alfieri, expuso que los escritores estaban absolutamente decididos a mantener el principio de que el autor de una obra se encontraba inseparablemente unido a ella, tanto artística como económicamente, y que, por otra parte, era necesario mejorar y simplificar las relaciones entre los autores e industrias explotadoras. La incertidumbre jurídica que se presentaba tan a menudo en todo lo concerniente al derecho de autor de las películas sonoras, debía reglamentarse de un modo amistoso. El Congreso, escuchó con satisfacción la participación del resultado positivo que tuvo la discusión entre Alfieri y el doctor Lehnich, presidente de la Cámara Internacional del Film, respecto a la formación de un comité internacional encargado de examinar todas las cuestiones de derecho de autor de películas sonoras y del cual también formarán parte los señores de Sanctis (Italia), Boosey (Inglaterra), Chapelier y Jean Jacques Bernard (Francia), Herzmansky (Austria), doctor Streuli (Suiza) y Leo Ritter (Alemania). El Presidente de la Cámara Internacional del Film, doctor Lehnich, hará lo necesario para que este comité pueda reunirse lo antes posible.

Alemania y la técnica cinematográfica

Todos los que han estudiado las dictaduras y los países a ellas sometidos, han podido constatar que sólo en un sentido han podido registrarse progresos: en el de la técnica. Pues la economía no se deja dar órdenes, y mucho menos la inspiración artística y humorística del hombre, conduciendo la economía de tropiezo en tropiezo, y reduciendo la obra artística a producciones sin espíritu.

Por eso, en la Alemania nazi, lo más notable de señalar en su cinematografía son los progresos técnicos, sin que podamos registrar triunfos artísticos de sus películas.

Alemania ha ocupado un puesto preponderante entre las naciones que desarrollaron y perfeccionaron la película. Este año, en que se celebran los jubileos de bastantes personalidades eminentes de la técnica cinematográfica alemana, se pueden registrar algunas cooperaciones alemanas en la evolución del film.

Por de pronto mencionemos el nombre de Oscar Messter, en realidad el fundador de la industria cinematográfica alemana, cuya vida laboriosa fué consagrada al perfeccionamiento técnico de las instalaciones de impresión y reproducción de imágenes. Desde un principio sus ideas no solamente fueron decisivas para la organización de la cinematografía, sino que sus trabajos adquirieron capital importancia para la técnica del film allende las fronteras alemanas. Este año se publicarán sus consideraciones sobre los comienzos de la película hasta el perfeccionamiento técnico de la cinematografía actual.

Junto con Oscar Messter, merece citarse también el de Ottomar Anschütz, que en este año celebraría su 90.º cumpleaños. La importancia fundamental de los trabajos de este técnico de la cinematografía alemana, se desprende ya de la circunstancia de que sus ideas influyeron decisivamente las obras de un Edison y de los hermanos Lumière.

Mencionemos también en esta correlación de ideas el nombre de Karl Geyer, infatigable practicante dedicado a remediar las dificultades que presentaba el perfeccionamiento de las películas en lo concerniente al modo de revelarlas y copiarlas. Sus trabajos se refieren también al trabajo mecánico del film y a la fotoquímica moderna, a la cual mostró nuevos caminos de desarrollo y perfeccionamiento. Sus máquinas de copiar películas se emplean con mucho éxito, desde hace muchos años, en casi todos los países europeos.

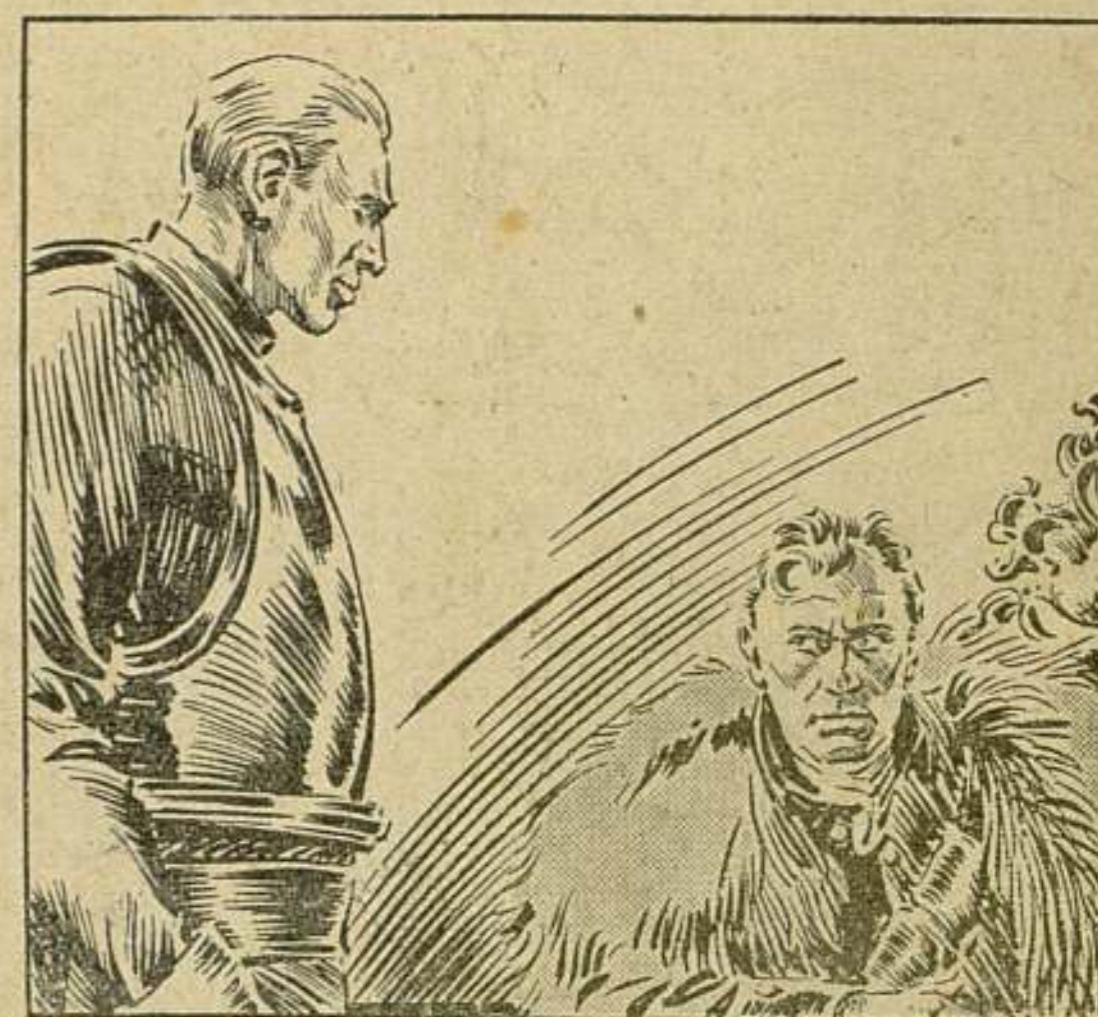
La felicidad de morir

Cerca del pueblito de Birney, en el Estado de Montana, se filmaron las escenas exteriores de la producción de Cecil B. De Mille «El llanero» («The Plainsman»), con Gary Cooper y Jean Arthur en los principales papeles.

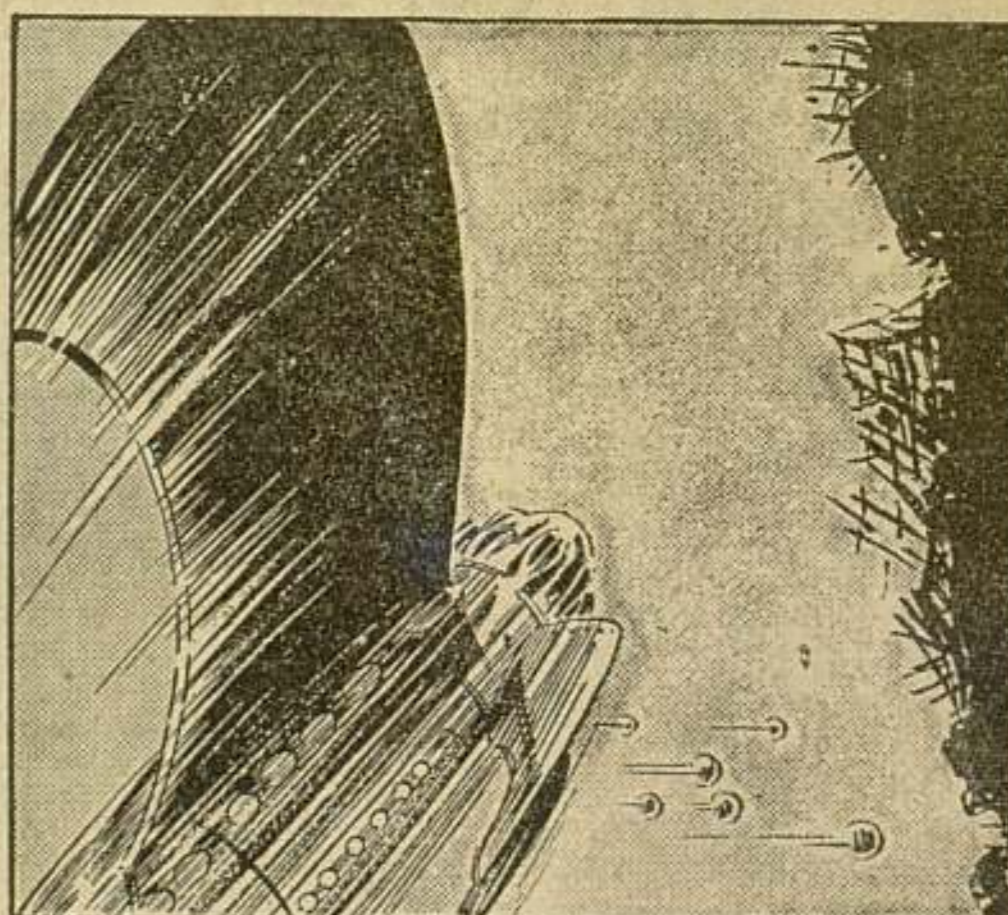
Los pieles rojas que trabajaban en las escenas bélicas, que abundan en el film, trataban por todos los medios de que los matasen, según relatan los cronistas de la expedición. El motivo de estas tendencias «suicidas» era el calor.

Más de 1.000 pieles rojas de la tribu de Cheyenne, trabajaban, como comparsas, en las reproducciones cinematográficas de varios combates históricos entre indios y colonizadores. Todos ellos andaban casi completamente desnudos, a pesar de lo cual sufrían bastante con la temperatura tórrida que reina en aquellas regiones.

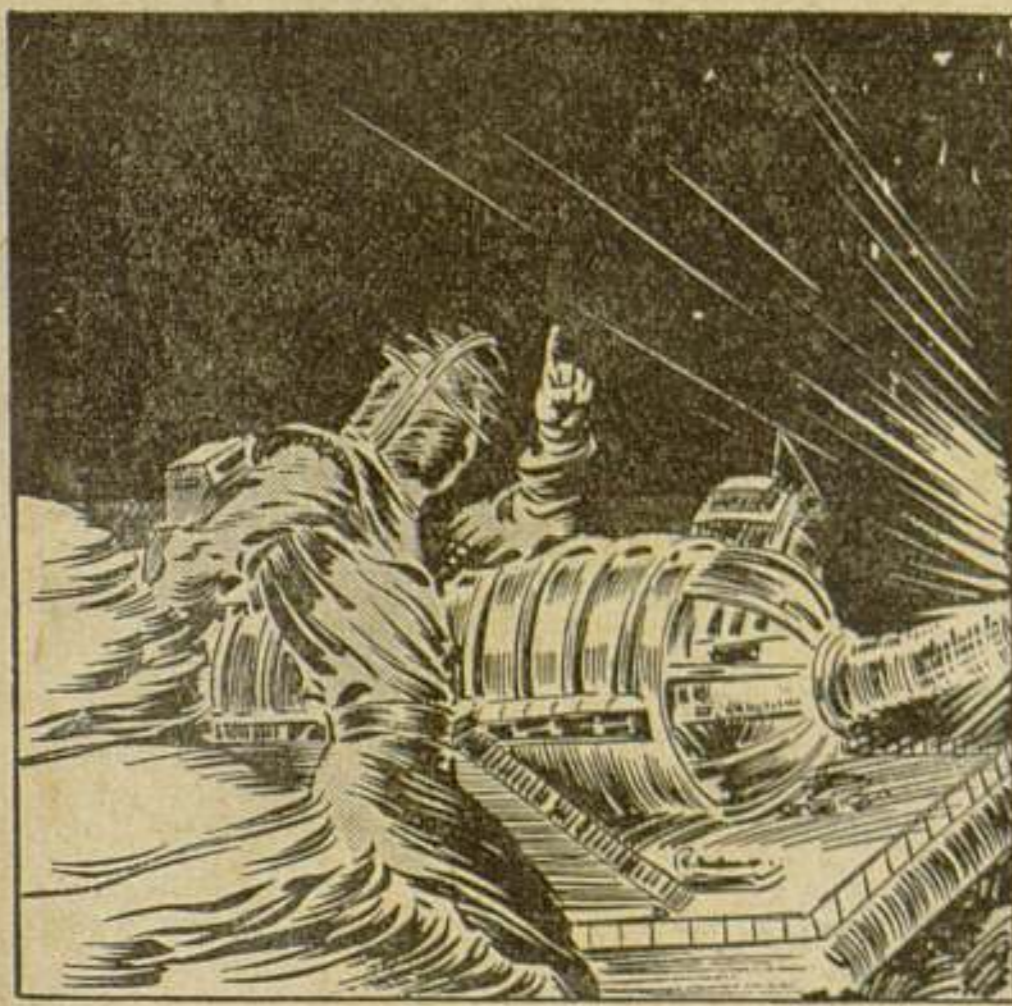
Los que estaban destinados a «perecer» en la lucha, se consideraban dichosos, porque podían tirarse al suelo y descansar. Este hecho dió lugar a serias discusiones entre los indios, hasta que el consejo de ancianos de la tribu solucionó el problema. El acuerdo final fué que los guerreros se relevaban en la tarea de hacer el muerto.



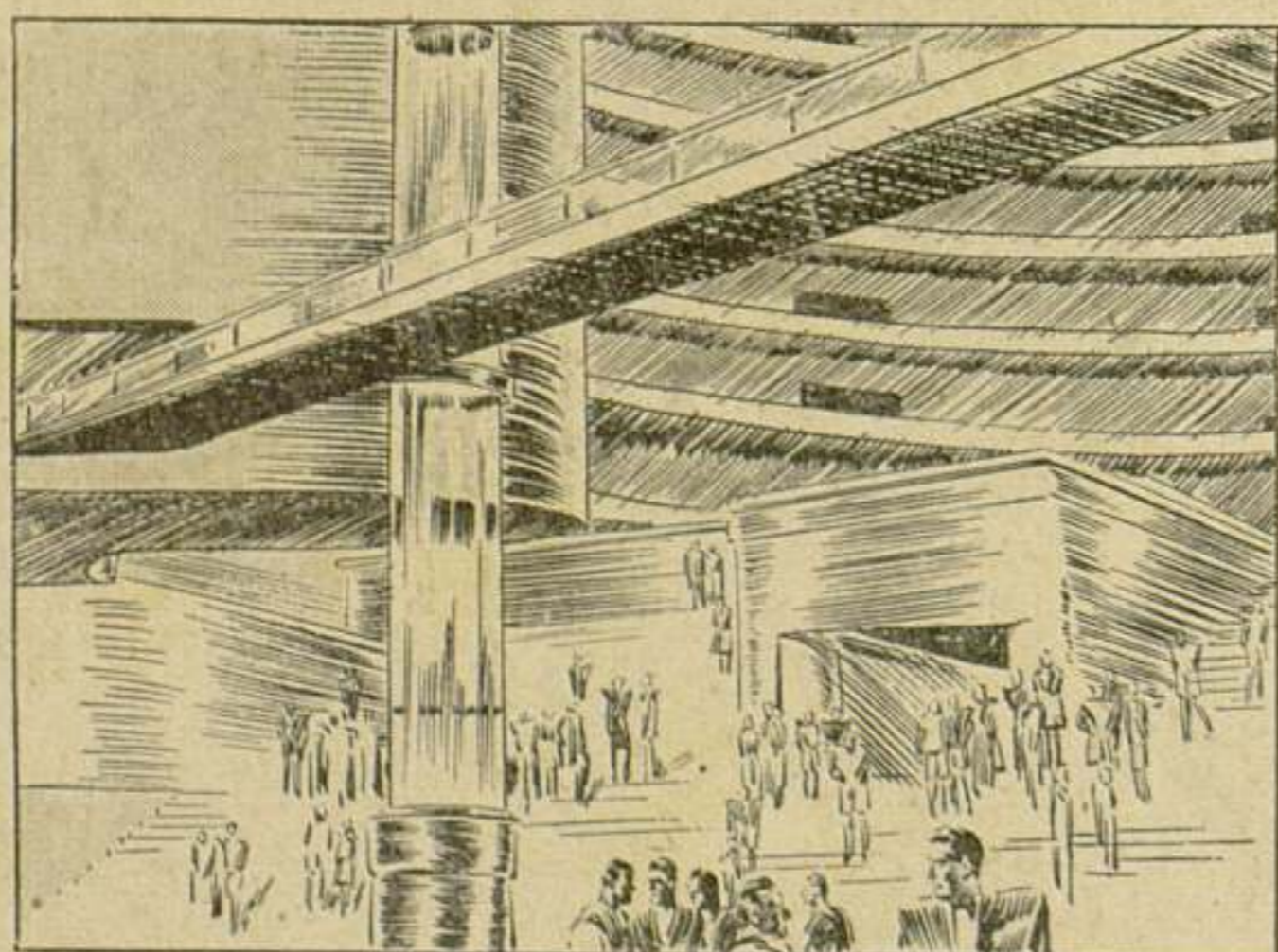
9. — Cabal solicita ver al Jefe. Ordena al dictador someterse a «Alas Sobre el Mundo», una organización de aviadores que están poniendo orden en el caos. El Jefe ordena meterle en la prisión.



11. — Cabal es libertado para arreglar los aeroplanos de Everytown. Conspira con Gordon, que escapa en un avión, para traer ayuda. Los aviadores vienen a rescatarlo, lanzando bombas de gases.



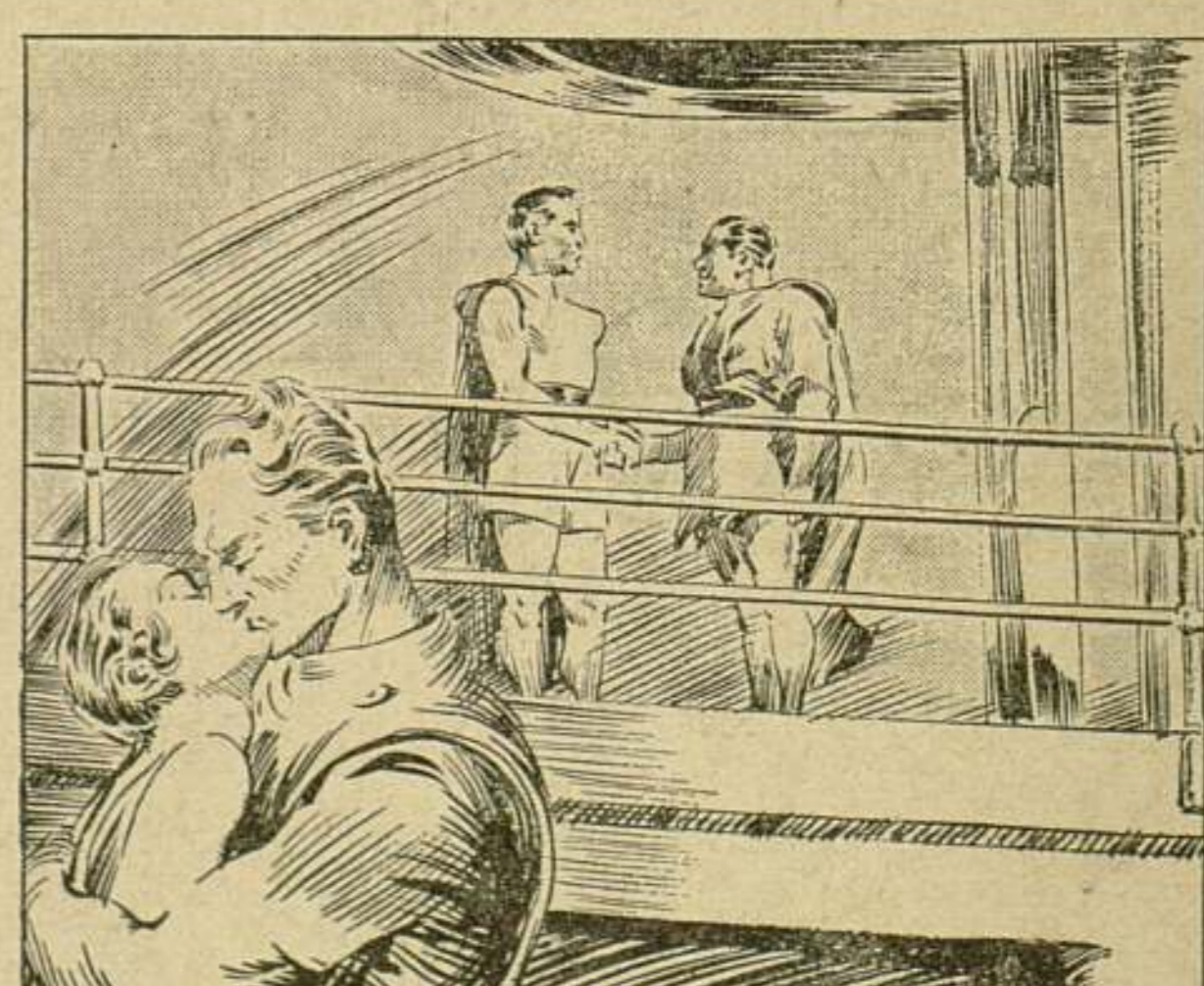
13. — Sobre las ruinas del mundo, los aviadores construyen una civilización nueva. Desenvuelven la técnica científica hasta nuevas cumbres. Máquinas monstruosas minan entre montañas para construir la Ciudad del Futuro.



14. — La Ciudad del Futuro es construida medio subterránea, alumbrado artificialmente y de la misma manera ventilada, con aire acondicionado. La ciencia ha hecho grandes progresos. La mayoría de las gentes es feliz y próspera. Unos pocos, como siempre, rebeldes.

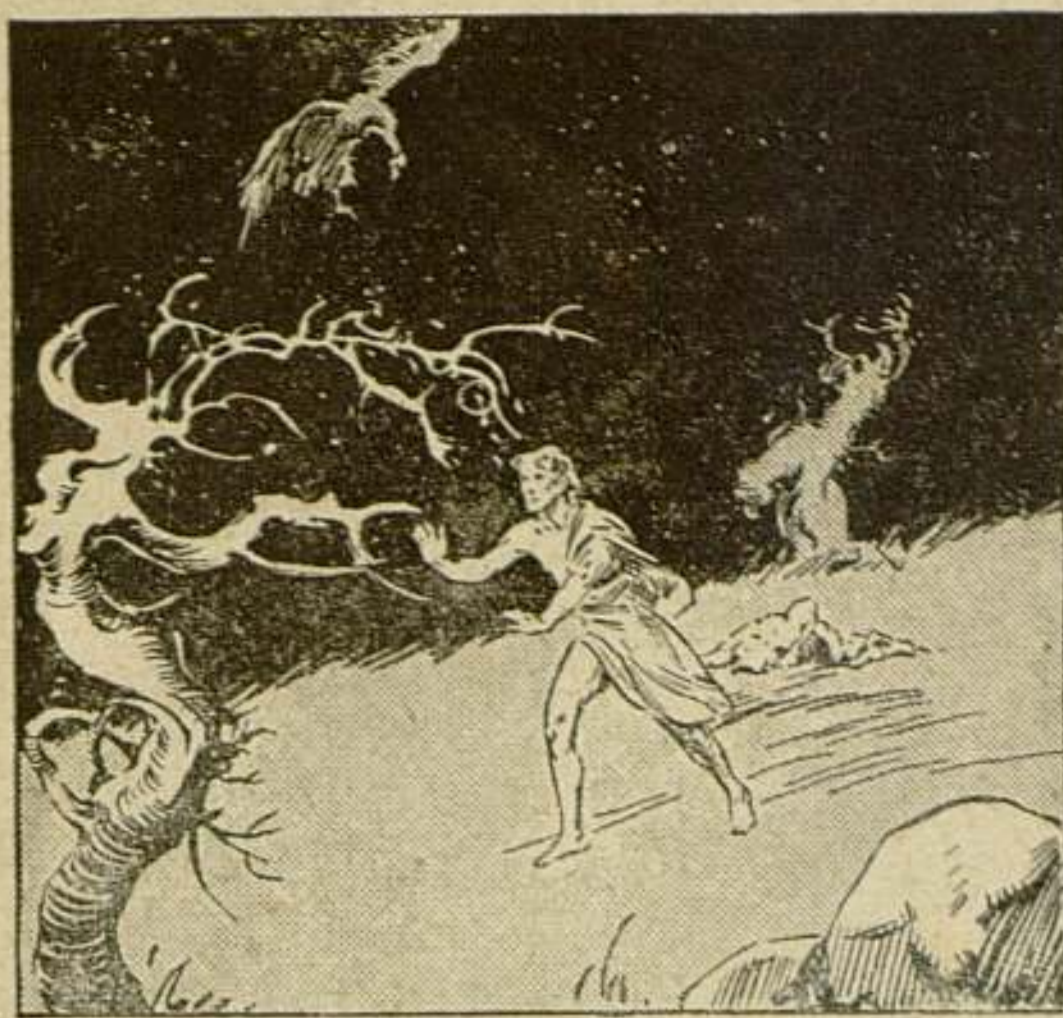


15. — El jefe de la rebelión es el escultor Theotocopulos, quien se opone a los planes de los jefes para lanzar un cohete de pasaje a la Luna.



16. — El Proyecto del Espacio, está listo. Los pasajeros son el hijo del Passworthy y la hija del Cabal de 2036. Los dos jóvenes se aman, y desean emprender juntos la gran aventura.

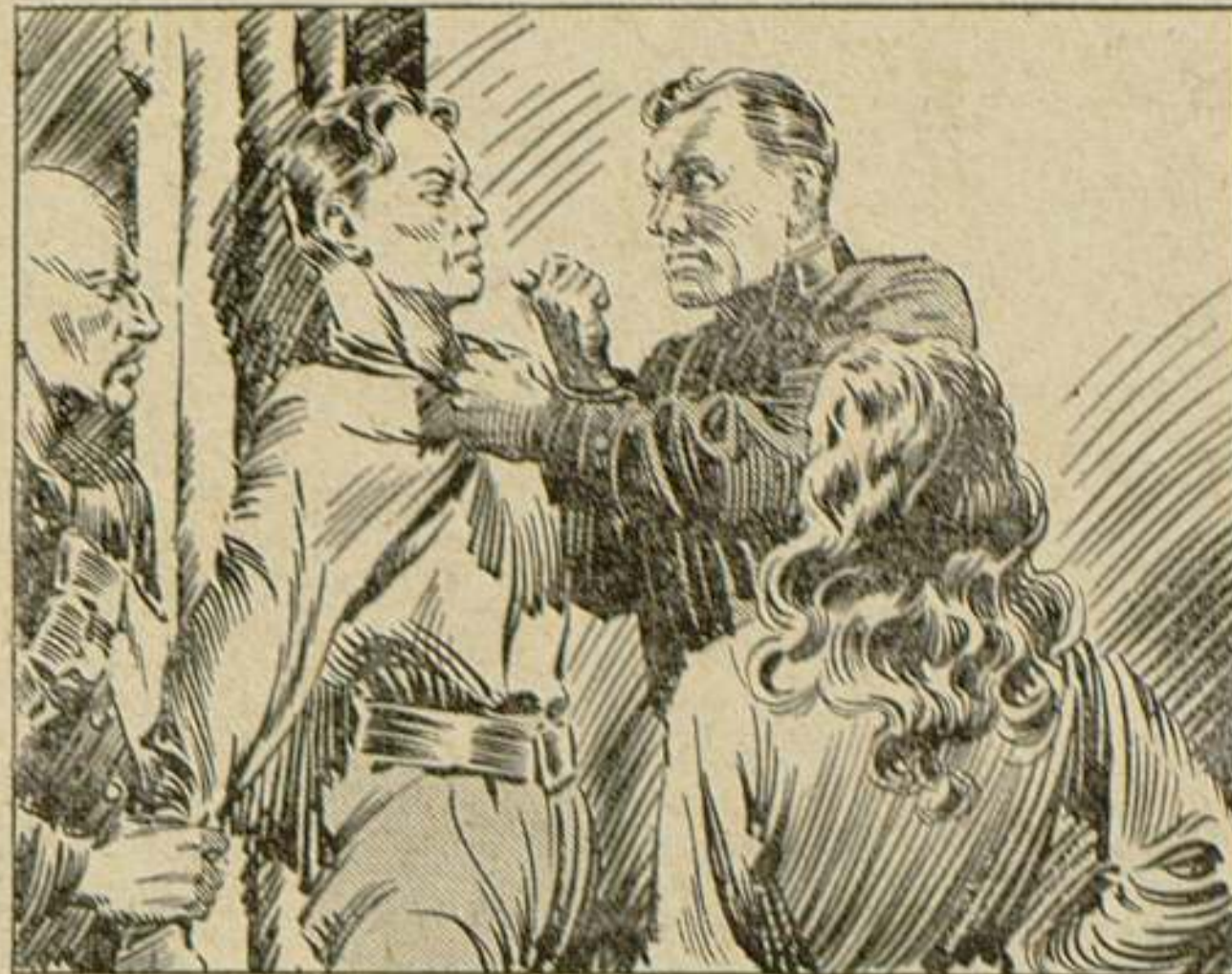
Producción de Alexander Korda, según un argumento de H. G. Wells, para la London Films, distribuída por Artistas Asociados.



5. — Los ejércitos enemigos detienen su lucha, por hallarse ambos exhaustos. Europa es un desierto. Una horrible peste asola el mundo (la Enfermedad Errante). Los infectados mueren horriblemente.



6. — Cruel medida tomada por el Jefe, que ordena expulsar a todos los infectados, pone fin a la plaga. El Jefe es uno de los muchos pequeños dictadores que mandan al margen de la vida de la comunidad.



7. — El Jefe desea continuar la guerra contra la comunidad rival de Holltown. Pide aeroplanos, y amenaza con la muerte a Harding y Gordon, un joven mecánico, si fallan en la entrega.



8. — Se oyó el ruido de un aeroplano, produciendo consternación al Jefe. Aterrizó el avión, y una grotesca figura saltó fuera. Es Cabal.



10. — Cabal es visitado por Roxana, quien ruega al Jefe por él. Le dice que se pondrá de parte de Cabal, y confiesa que le ama. El Jefe pretende acceder, para ganar tiempo.



AUNQUE PAREZCA MENTIRA...

Progresos en la fotografía...

Leningrado.—El contenido de más de un millón de libros, puede conservarse en un espacio de las dimensiones de una cajita corriente, gracias al nuevo proceso fotográfico inventado por el profesor J. P. Tijonov.

La fotografía de una página corriente de un diario puede ser reducida al tamaño de un tercio de una pulgada cuadrada.

Esta diminuta fotografía se transporta a una película de platino, y para archivarla, se la ubica entre dos placas de cristal muy delgadas. Cuando se necesita hacer uso de esta pequeña «página», se la coloca en un aparato especial, dotado de un proyector que arroja una imagen aumentada sobre la pantalla.

Con este nuevo método, todas las obras de Shakespeare y de Walter Scott, pueden conservarse dentro de una caja de fósforos.

El profesor Tijonov es miembro de la Academia Soviética de la Ciencia, teniendo a su cargo el laboratorio para la restauración y conservación de los manuscritos. Sostiene que este sistema de almacenaje es barato y permanente. La cantidad de platino necesario es increíblemente pequeña y los cristales resisten la acción del tiempo y de las condiciones atmosféricas.

Efectos del cine en China

«Corte su cabello y úselo lacio», dice la orden policíaca que entristeció los corazones de miles de muchachas de la ciudad de Kuming, en China, que se caracterizó siempre por un ambiente de alegría despreocupada. Los padres acusan a las películas norteamericanas de haber desarrollado en sus hijas la afición por la ondulación permanente y por los cosméticos modernos. La policía está facultada para requisar las tiendas que vendan mercaderías prohibidas.

La fotografía y el espionaje

Viena.—Una de las armas más eficaces en la guerra moderna es la del espionaje. Sólo gente dotada de gran ingenio, mucha sangre fría y una sagacidad excepcional, puede dedicarse a este peligroso oficio de guerra. Y para ejercerlo, los aparatos fotográficos en pulseras y los libros-anillos, ya son cosas conocidas. Ultimamente, los franceses detuvieron en la frontera a un espía que llevaba una diminuta cámara en su bastón. En Nueva York, cierto espía de un Estado de Europa Oriental usó con éxito durante mucho tiempo unas gafas

de cuerno en cuyo puente estaba fijada una cámara. Bastaba tocar la armadura para hacer funcionar el aparato. Como el espía se daba por miope, tenía que examinar minuciosamente las cosas que le interesaban, tocando de tiempo en tiempo las gafas, lo que parecía cosa natural. Los diarios de Nueva York comunican que el espía ha sacado muchos documentos secretos e importantes de la defensa nacional.

Películas para ciegos

Stuttgart.—Con la ayuda de métodos educacionales adoptados a su capacidad, se ha desarrollado una acción bienhechora en el limitado horizonte de la vida de los ciegos. Por medio del tacto, han aprendido a leer, escribir a máquina, a tejer y otras actividades manuales. Hay orquestas y clubs dramáticos compuestos por ciegos.

Faltaba una de las actividades humanas: el arte gráfico, imposible de apreciar, si no se dispone de la vista; pero, ahora, por medios inventados con este objeto, la belleza y el significado de pinturas, dibujos y caricaturas, podrá ser captado por los ciegos a través de interpretaciones táctiles, dándoles con esto un nuevo placer desconocido.

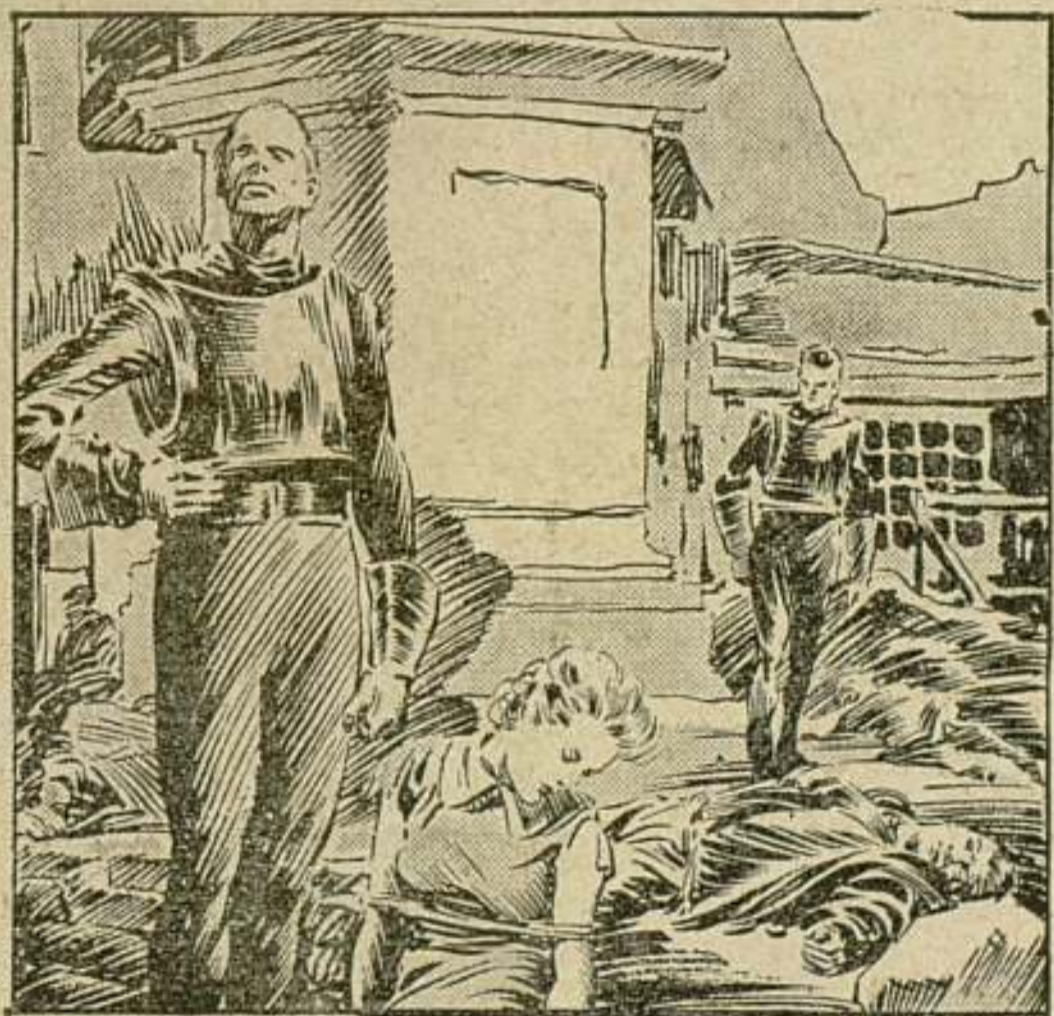
Las películas para los ciegos están fabricadas con materiales de fácil reconocimiento, como láminas de goma, papel de lija, hojas metálicas y de cuero. La idea de la forma está en relieve, las perspectivas de composición están superpuestas y el conjunto constituye, por la diferencia de elementos, la película para ciegos. La familiar leyenda de Jonás, por ejemplo, está desarrollada en este nuevo arte con una ballena de goma sobre olas de loza y una solitaria palmera, con tronco y hojas de goma, esparcidas unas y otras sobre hojas de papel que representa el mar, y las rugosidades del papel son las ondulaciones del agua. Jonás aparece como un extraño pájaro negro de seda, vestido con un corto traje gris, con la cavidad bucal móvil y con dientes metálicos. En otra película aparecen un caballo y un jockey, y para palparlo, han usado otros materiales, como crines, cemento y terciopelo.

Un complicado sistema de adornos y atavíos se necesita para este moderno arte. Tijeras, tenazas, pinzas, vestidos de lija, serrín, goma, engrudo, cemento, pizarras de cartón y papeles muy finos.

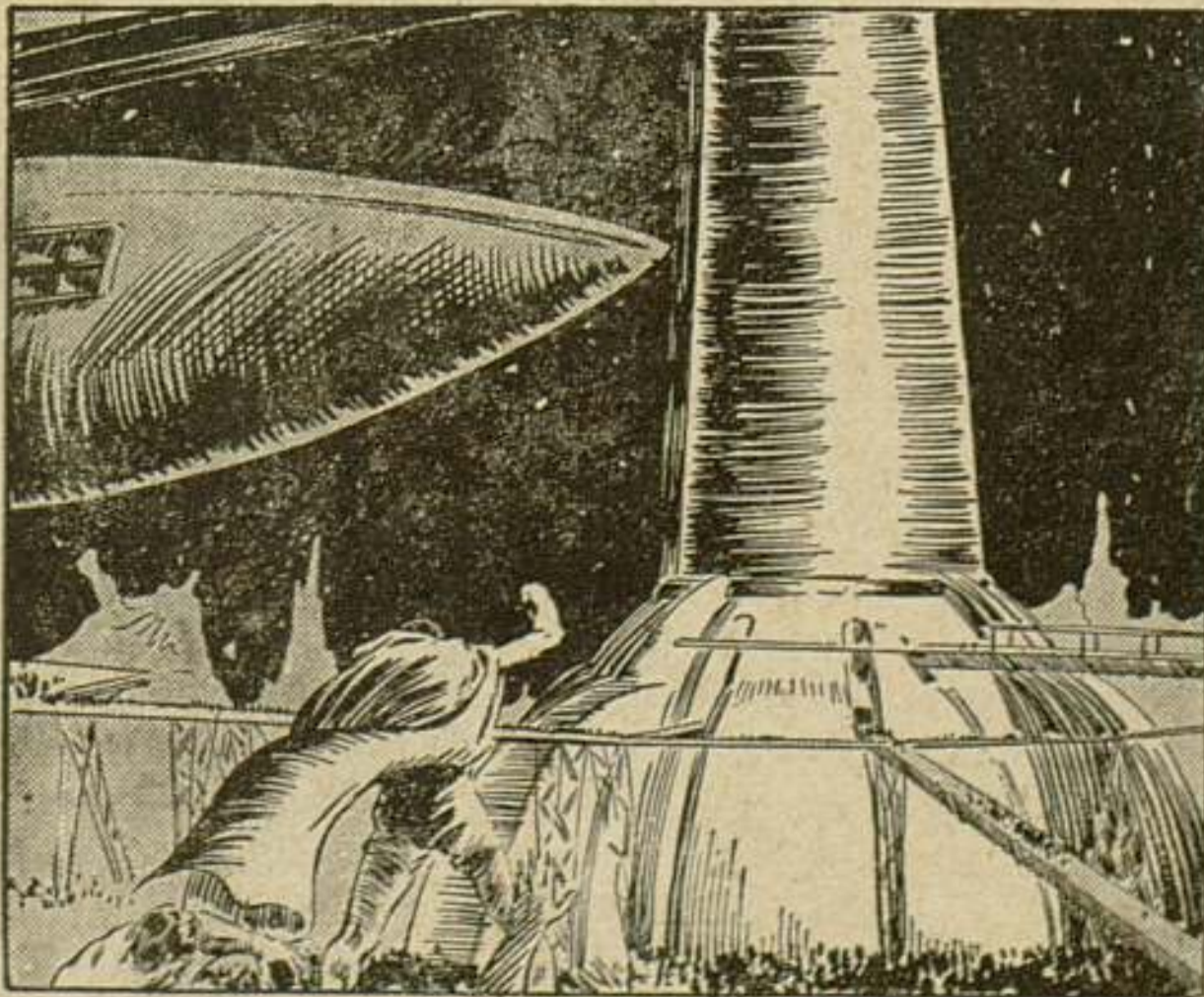
¿Y cómo se han enterado?

Berlín.—Acabamos de enterarnos, que los expertos nazis en racismo, han decretado que Greta Garbo y Marlene Dietrich no son 100 por 100 nórdicas. La inferioridad de Greta Garbo, proviene de que su sangre entra en la categoría «Báltica Oriental», luego rusa, y perteneciente a una clase baja.

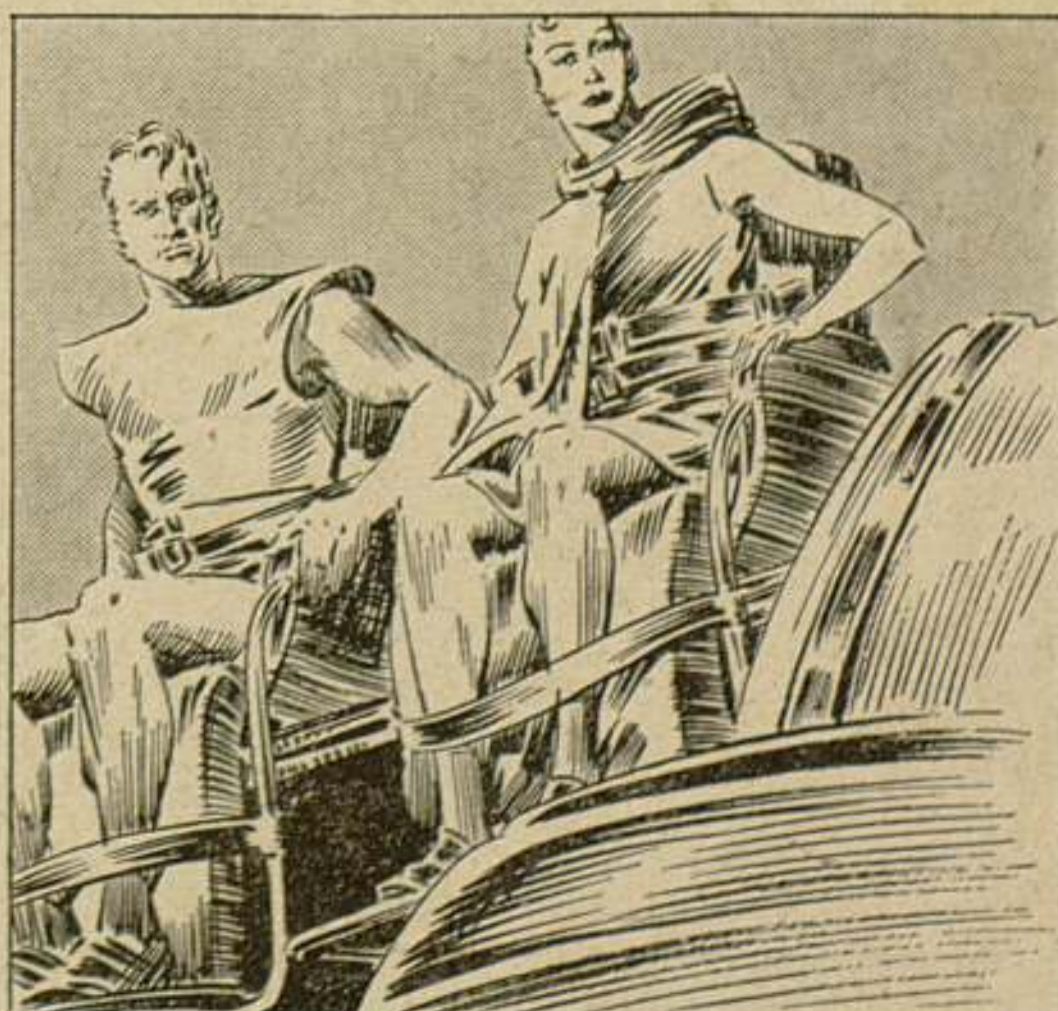
En cuanto a la Dietrich, se le reprocha su género de vida en la república de Weimar, y, sobre todo, sus relaciones con el director von Sternberg, que es de raza judía.



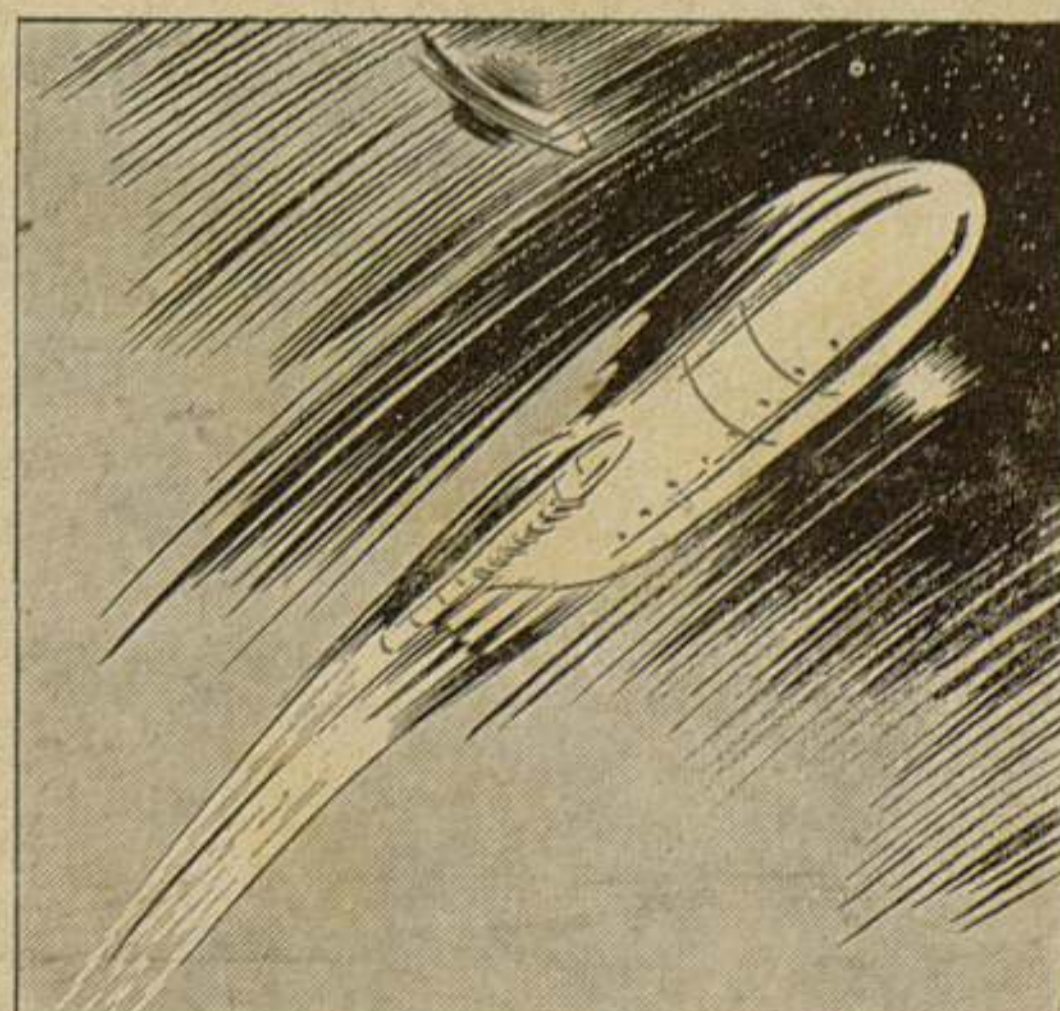
12. — Los gases no son mortales, sino que sólo producen un sueño pasajero. El Jefe, bramando de furor, resiste hasta lo último, pero termina por sucumbir también. Cuando vuelve a su conciencia, los aviadores son dueños del control.



17. — Theotocopulos arenga al populacho para que destruya el Proyectil del Espacio. «¿No podemos gozar con seguridad de la estabilidad?—pregunta—. ¡Demos fin al progreso! ¡Todos lo deseamos!»



18. — Los amantes suben al proyectil y apresuran los preparativos, para anticiparse a la multitud. Rápidamente se atan ellos mismos a los asientos del proyectil y dan orden de prepararse a hacer fuego.



19. — El gentío avanza sobre el Proyectil del Espacio. Cabal da un aviso, y el populacho retrocede por efecto de la tremenda explosión. Se oye un poderoso ronquido, y el proyectil se eleva en el espacio.



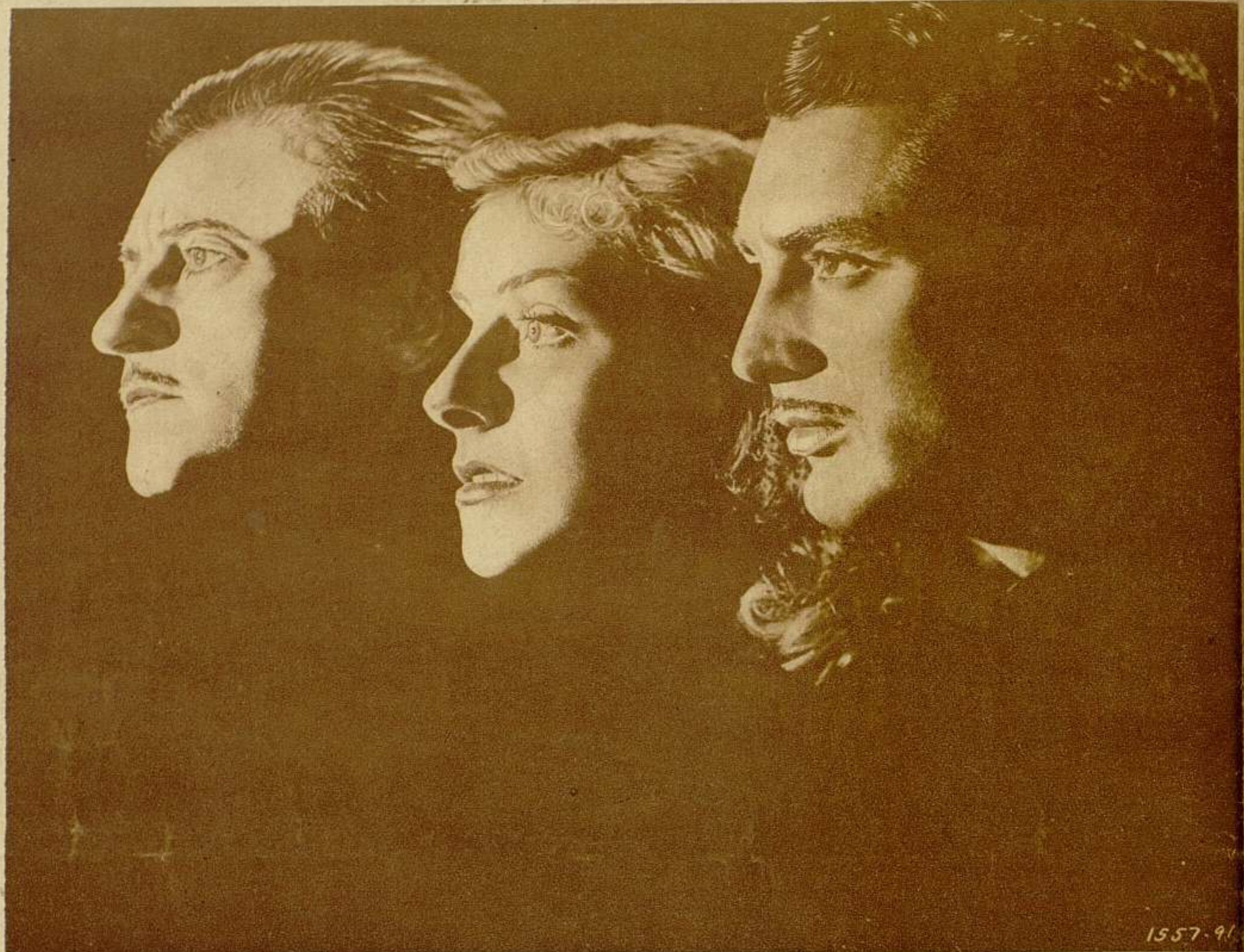
20. — Passworthy y Cabal siguen el progreso de los dos amantes hacia la Luna. El primero se halla deprimido, pero Cabal está seguro de que lograrán volver, trayendo noticias de otro mundo.

“LA ÚLTIMA AVANZADA”

Film americano que pretende eclipsar el éxito de «TRES LANCEROS BENGALÍES»

Cuatro momentos de «La última avanzada», film Paramount, interpretado por Cary Grant, Claude Rains, Gertrude Michael, Kathleen Burke y Colin Tapley, y dirigida por Charlie Barton.

Filmoteca de Catalunya



ARGUMENTO

La gran guerra de 1914-1918, en cuyo torbellino gigantesco fueron cayendo una tras otra casi todas las naciones europeas, ha extendido su manto de fuego y sangre hasta las exóticas y apartadas regiones del Curdistan. Entre los soldados ingleses, que con fiera de leones se baten allí contra los turcos, es uno de los más valientes y arrojados el capitán Miguel Andrews (Cary Grant). Hecho prisionero, a causa de su arrojo, por una banda de jinetes curdos, el oficial se prepara a afrontar con serenidad una suerte terrible, de la cual ya no habrá nada que pueda salvarle: ser fusilado por el pelotón, apenas raye el alba.

Pasa nuestro héroe por todas las espantosas angustias de una muerte cercana, cuando en la noche, con gran asombro suyo, la puerta de la cuadra donde le tienen encerrado, se abre de repente, para dar paso a Selim Bey y uno de sus soldados, al cual asesta tremendo golpe Selim Bey (Claude Rains), derribándole al suelo sin sentido. Acto continuo, Selim Bey, haciendo señas al condenado a muerte de que guarde silencio, le conduce sigilosamente hacia un lugar donde hay dos caballos ensillados. Mientras los dos se alejan a toda prisa, el oficial europeo no se atreve a creer en su salvación, e imagina que acaso su enemigo le conduzca a una más cruel tortura que la de la muerte por fusilamiento. No tarda, sin embargo, en tranquilizarse, y al interrogar anhelante a su salvador, éste le deja estupefacto al decirle en el más castizo acento británico:

—No soy ni Bey ni Salim..., sino sólo un oficial inglés, que si he adoptado el traje turco, es solamente para desempeñar la difícil misión que se me ha encomendado.

Pero éstas son sus únicas palabras. Agradecido y comunicativo, Andrews trata de obtener más amplia información de su salvador, pero todo es inútil. Hasta su mismo nombre le oculta, encerrándose en la más absoluta reserva y en la acti-

tud más misteriosa. Cuando Andrews pregunta a Juan Stevenson—que éste es el nombre del falso Salim Bey—por qué marchan hacia el norte, siendo así que las tropas británicas se hallan precisamente en la región opuesta, su enigmático acompañante le contesta, con el mayor laconismo, que esas tropas han quedado deshechas por el enemigo, y que es al norte adonde ellos deben encaminarse ahora a toda prisa. Las tropas de los balkaries, aliadas de los ingleses, no tardarán en verse atacadas por los curdos, que se proponen utilizar, para su abastecimiento, los inmensos rebaños que en ellas pastorean. Hay que impedir que esto suceda; el único medio de lograrlo será hacer que los balkaries, una vez enterados y convencidos del peligro que les amenaza, emigren en masa hacia regiones más seguras, llevando consigo los preciosos ganados que, de caer en poder del enemigo, proporcionarían a éste las provisiones que anhela y necesita para internarse en la región montañosa, donde dominan en la actualidad los ingleses, constituyendo para éstos un peligro verdaderamente temible.

Después de penalidades y fatigas sin cuento, llegan Andrews y Stevenson a la tierra de los balkaries, donde los dos oficiales ingleses encuentran a un europeo—Jameson Thomas—que dice llamarse Cullen y ser empleado civil del gobierno de Inglaterra. Tanto Cullen como Haidar (Nick Shaid), el jefe de la tribu, consideran desde el primer momento irrealizable el plan expuesto por el capitán Stevenson. Sin embargo, la voluntad firme y enérgica de este ser misterioso y adusto, logra desbaratar todas las objeciones y allanar todos los obstáculos, por fundadas que parezcan aquéllas y por formidables que se presenten éstos.

La columna se pone en marcha, sin que el misterio de la conducta de Stevenson deje de inspirar sospechas, cada vez más acentuadas, al carácter recto y justiciero de Miguel Andrews. Cullen fomenta estas sospechas, previniendo a An-

(Continúa en Informaciones)

ANNE SHIRLEY

SER siempre una actriz niña, es algo demasiado monótono. Me molesta en sobremanera que el mundo siga juzgándome como la niña actriz, o como la estrellita adolescente. Yo soy una mujer. Una mujer que desea imponerse en el lienzo, como mujer artista. No como niña prodigio que tiene temperamento y posibilidades.

Yo ya no soy una niña. Lo he demostrado sobradamente en mi última película, «Torbellino», en la que he tenido ocasión para interpretar un «rol» de mayor envergadura. El público me conoce únicamente como «Anita, la Pelirroja», como aquella muchachita dulce, espiritual, charlatana, parlanchina mejor, grácil y un poco alocada. En «Torbellino», creo una personalidad que podría tener algunos paralelismos con «Anita, la Pelirroja»; un carácter de muchacha graciosa y juvenil, que de la vida lo espera todo, con una inocencia extrema. Ese film me da ocasión para que surja en mí la actriz, no la estrellita ingenua, con una personalidad precoz únicamente.

Mi historia artística, a pesar de mi juventud, es larga. Catorce meses tenía cuando, expuesta en un escaparate del «boulevard», exhibí trajecitos de bebé. Era la maniquí infantil, el «baby-modelo» que mayores triunfos ha podido obtener en su profesión. Tanto gusté, tal entusiasmo desperté entre el público, que a los tres años debuté en la pantalla con un film de William Farnum, «La niña del milagro», producción que se rodó en Nueva York.

Por eso insisto ahora que, a pesar de mi extraordinaria juventud, he conseguido ya de antaño éxitos. Por esta razón puedo decir que tengo un historial artístico, y que en América no soy aquella estrella de ayer únicamente, que se admira por la novedad. Pero me enerva,



me pone frenética, ese renombre que se les ha antojado darme a los espectadores. Yo soy capaz de hacer ante la retina sintética de la cámara, todos los gestos grandes que las estrellas consagradas de la cinematografía ofrecen.

Yo puedo dar personalidad a un film, como lo he visto realizar a las «vedettes» cinematográficas que ya han rebasado los últimos límites de la juventud.

«Anita, la Pelirroja», fué mi primera cinta; en ella hice una protagonización de la que, a pesar de los elogios del público, no quedé enteramente contenta. En «Torbellino», ya es muy distinto. En esta cinta he tenido oportunidad de actuar con un genial galán del lienzo: Phillips Holmes, oponente que me ha dado ocasión para hacer grandes cosas ante el lente.

Además, la primera actriz, cuando actúa, no debe estar enamorada de su oponente, y yo, cuando rodaba «Anita, la Pelirroja», lo estaba de Tom Brown. Después, no sé por qué, por incomprensión, por nerviosismos, por ese algo inexplicable que a veces separa a los que podrían ser más felices, Tom Brown se prometió con Anita Louise. Y yo volví al séptimo arte, convencida de que éste sería, de ahora en adelante, mi único amor.

Mi cambio de nombre, ha hecho la transición de la niña a la mujer. No; ya no soy aquella muchachita pelirroja de catorce años, con las trenzas apretadas y los ojos muy asombrados abiertos a la vida. Soy una actriz que pretende imponerse, sin precocidades infantiles. Tengo diez y ocho años, y tengo un perfecto derecho a ser mujer, juzgada como la más completa de las mujeres del celuloide.

“¡YA NO SOY UNA NIÑA...!”



"REMBRANDT"

UN GRAN TRIUNFO DE CHARLES LAUGHTON

ARTISTAS ASOCIADOS



FOTOGRAFÍAS QUE ILUSTRAN LA PÁGINA

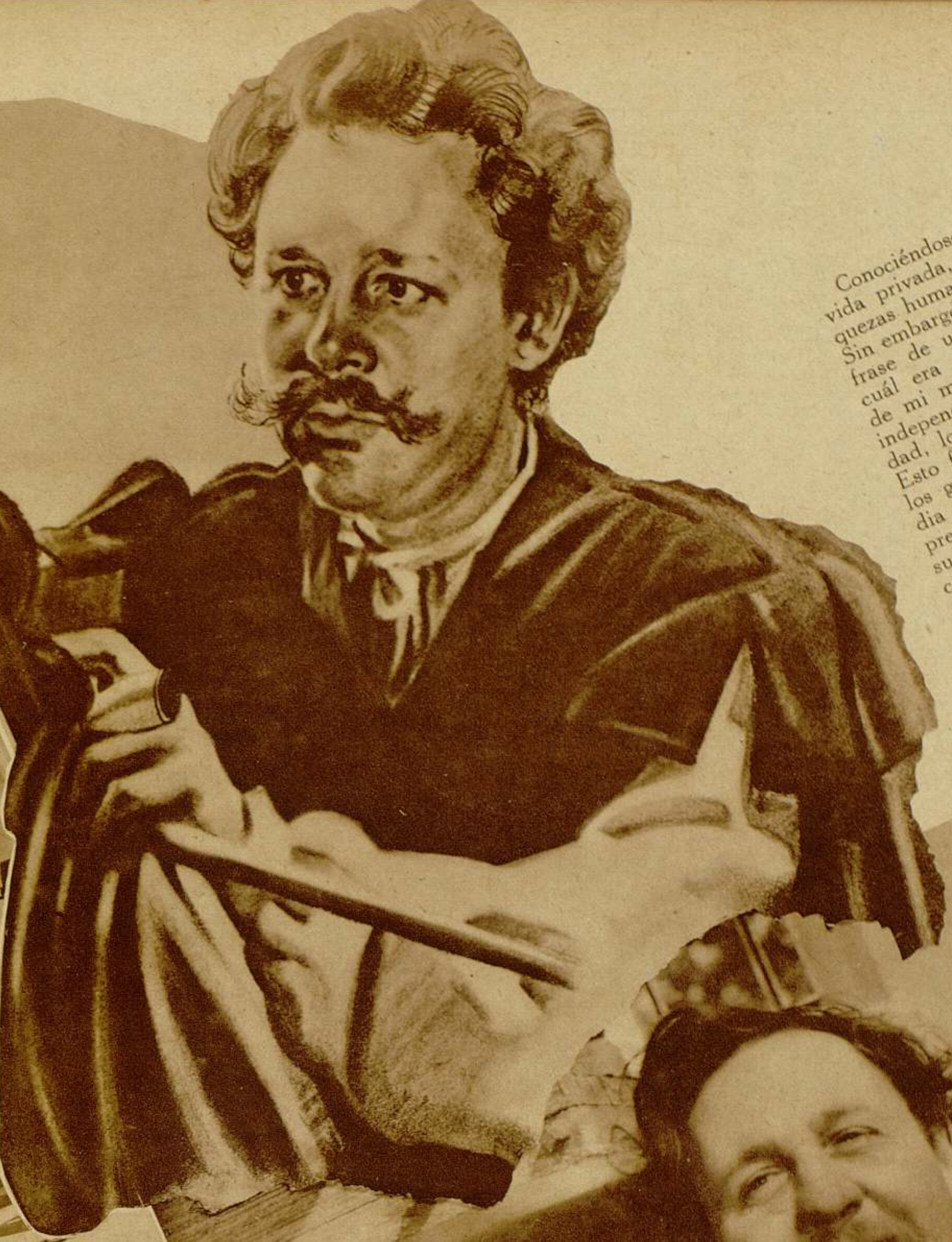
La fachada del Cine Rívoli, de Nueva York, durante la proyección de "Rembrandt". • Caracterización de Charles Laughton en su último gran acierto interpretativo. • Una escena del film. En el fondo derecha, el formidable cuadro del pintor holandés "La guardia nocturna". • Laughton y su esposa, intérpretes centrales del film. • Charles Laughton, tal como lo ve Hiro Komuro, en uno de los cartales de propaganda de la película.

La historia de la película «Rembrandt» es la misma historia del célebre pintor holandés. La pantalla lo presenta en el apogeo de su fama, por la bella Saskia, su primera esposa y madre de su único hijo. Rembrandt recibe el encargo de pintar a los oficiales de la Guardia Municipal de Amsterdam. Es el momento culminante de su brillantísima carrera. Su esposa muere. La ráfaga de una tragedia implacable azota el hogar del pintor. Por razones puramente egoístas, sus amigos se vuelven contra él. Pero el amor de Rembrandt por la belleza, en particular la belleza de mujeres encantadoras, es insaciable. Por muy hondo que descienda en las tinieblas de la miseria, Rembrandt siempre halla, no importa dónde, ni de qué manera, el rayo de sol alentador de una bondadosa sonrisa femenina.



NUEVA YORK, 10 de diciembre. (De nuestro correspondiente de estos alrededores, pero hace pocos días, al estrenarse en el Cine Rívoli la película «Rembrandt», la última realización de London Film, bastó un solo holandés para conquistar a los millones de habitantes de la metrópoli. Nos apresuramos a observar, que el holandés de estos años es una reencarnación cinematográfica, realizada con una misma persona, lo mismo que el actor británico Charles Laughton. Como han recalado muchos de los protagonistas locales, Rembrandt y Laughton han llegado a ser «Los amores de Enrique VIII». Con la particularidad de que «Rembrandt» atrae todavía más a las masas que su épica antecesora. Es la obra perfecta para todos los públicos. En la actualidad, está causando furor en Londres y La Haya, donde cantan sus estrenó triunfalmente lleno. Los críticos cantan sus amores a plumazo lleno. La llaman «memorable», «illegible», «preciosa», «radiante», «placable», «de candor y verismo»; uno de los más destacados llega a decir que «lleva firmemente estampada la marca de un genio».

Su carrera de artista lo lleva a través de una verdadera sinfonía de aventuras, que hacen trepidar el corazón de gozo y de angustia, alcanzando su culminación en una conmovedora y sublime escena, cuando pinta denodadamente, y de memoria, las inolvidables facciones de su última y más querida esposa. Mas al pasar también a Charles Laughton y su notada vez examen a la película, esencialmente de biografías cinematográficas, Laughton ha bebido examinar muy conocidos y a algunos muy bles trabajo en la pantalla. En su serie de hombres muy excepcionales, han sido históricamente importantes como caracterizaciones cinematográficas. En su serie de hombres muy excepcionales, han sido históricamente importantes como caracterizaciones cinematográficas. En su serie de hombres muy excepcionales, han sido históricamente importantes como caracterizaciones cinematográficas.



Conociéndose a un artista más por su trabajo que por su vida privada, resulta algo más difícil profundizar las flaquezas humanas en la vida del excelso pintor Rembrandt. Sin embargo, el gran maestro no estaba libre de ellas. Una frase de una carta de Rembrandt, demuestra claramente cuál era su principal obsesión: «Nunca esperó encomio de mi mente; sólo le pido libertad.» Fue su espíritu de independencia, un espíritu a veces rayado en la terquedad, lo que provocó su caída en ocasión de «La guardia nocturna». Además de la fuerza de Rembrandt, esto fue lo que provocó su caída en ocasión de «La guardia nocturna». Además de la fuerza de Rembrandt, esto fue lo que provocó su caída en ocasión de «La guardia nocturna». Además de la fuerza de Rembrandt, esto fue lo que provocó su caída en ocasión de «La guardia nocturna».

rectoriales, no hacía, en realidad, más que asegurar su inversión en la obra. Nadie podía negar que Korda era el mejor director para «Rembrandt», ni que haya otro que le iguale en su poder expresivo y en integridad artística. Sin embargo, su decisión en dirigir el mismo la cinta, no fue motivada por el deseo de expansión comercial perspicaz, que ve las cosas prácticas, sino por el sin trabajo. Cuando Korda abandonó Hollywood después de haber realizado media docena de películas, más o menos importantes, se encontró con su prestigio por los suelos, y con sus bolsillos poco menos que vacíos. Regresó a Europa, de donde había venido, y buscó trabajo en Berlín y en París. Finalmente, el éxito que obtuvo esta película fue lo que necesitaba para dar ímpetu a sus aspiraciones. A los dos meses había conseguido suficiente dinero para organizar su propia compañía productora: así comenzó London Film. La producción inicial de Korda fue una cinta de corte modesto: «Servicios para damas», con Leslie Howard. Fue bastante bien acogida en Estados Unidos, y gradualmente su trabajo em-

(Continúa en Informaciones)

LOS ARTISTAS VIVEN EN FAMILIA



Al Jolson, con Dave Lee, en "El loco cantor".



Los tiempos han cambiado. Antes los protagonistas de los dramas románticos temían casarse y crear una familia, y si lo hacían, ocultaban su felicidad por temor a que el público perdiera las ilusiones que se habían hecho acerca de ellos; en cambio, ahora se sienten orgullosos hablando de sus hijos, ya sean los que la Naturaleza les haya dado o los que adoptan, y se ríen de buena gana de aquella idea que antes prevalecía al efecto de que los angelitos del hogar puedan ser una desventaja para sus respectivas carreras artísticas. Hoy en día, Hollywood es una ciudad puramente familiar...

Para Joan Blondell, su adorable hijito rubio y robusto, Norman Scott Barnes, es mucho más importante que su carrera artística. Toda su vida gira alrededor de la ternura maternal que siente por el niño; y en sus planes, él es lo primordial, considerando que ella y su carrera artística son asuntos secundarios a la felicidad del niño.

Recientemente Joan se ha mudado a una hermosa casa cercana al lago Toluca, para que el niño pueda gozar de aire más puro y tener más amplitud para sus juegos, además que de este modo puede ir todos los días a la hora del almuerzo a verlo y estar un rato con él.

Pat O'Brien y su esposa siempre habían ansiado tener un hijo, pero viendo que no llegaba, recientemente adoptaron una niña, a quien pusieron el nombre de Margaret Mavoureen. Para acomodar a la niña, Pat hizo construir un ala izquierda a su palacete de Hollywood, donde el actor pasa las mejores horas de su vida. Pat habla con gran entusiasmo del porvenir de la niña y dice que espera que ella sea actriz.

En su viaje de regreso de Nueva York a Hollywood, Edward G. Robinson, llegó acompañado de sus padres, instalándose en su hermosa casa de Beverly Hill. La semana pasada llevó por primera vez a su hijito Manny al estudio. Aunque Robinson estaba actuando en el drama fuerte «Balas o votos», el niño parecía mucho más interesado en las cámaras, que en lo que hacía su papá en aquellos momentos.

El recuerdo de aquella impresionante película titulada «Sonny Boy», está unido

Al Jolson, con su esposa, la bellísima Ruby Keeler.



estrechamente al nombre del actor protagonista, Al Jolson, quien ahora se deleita cantándole sus famosas melodías denominadas «Mammy Songs» a su hijito adoptivo Al Jolson Jr., quien a pesar de ser todavía una criaturita de un año, ha motivado que Jolson construya una hermosa casa en Encino, para que el niño tenga una residencia adecuada donde crecer y jugar.

Glenda Farrell, la dinámica rubia que tiene tantos que la quieran, no niega que su hijo Tommy cuenta ya trece años. Ellos son inseparables, y Glenda se siente muy orgullosa de los adelantos que el niño hace.

Cuando Donald Woods se casó con la baronesa Josephine Van der Horck, el joven actor no era tan famoso como hoy en día, pero en la actualidad le vemos en papeles importantísimos, todo lo cual no quita para que ellos gocen de una felicidad completa en su hogar, con su hijo de cuatro años, a quien llaman «Astillita» (Splinter), y vamos a decir de paso que este arrogante joven está mucho más interesado en su familia que en la vida nocturna de la ciudad del cine.

Después de Eddie Cantor, probablemente Joe E. Brown es el marido más casero de Hollywood. Sus dos hijos Donald y Joe, cuentan diez y nueve y diez y siete años respectivamente, y sus hijas María Isabel y Catalina, cuentan seis y cuatro. Donald se ha dedicado a manipular la publicidad para su padre. Joe está terminando sus estudios en la Universidad de California, donde se distingue grandemente, no sólo en las clases, sino como jugador de football. A pesar de tener hijos que ya son hombres, Joe E. Brown es muy ágil, y está tan dispuesto como si fuera veinte años más joven.

No ha habido un hombre más aficionado a las largas excursiones de pesquería o caza que Guy Kibbee, pero recientemente su hijita Shirley y su hijo Guy se empeñan en acompañarle en esas diversiones, por todo lo cual el actor no se ausenta muy a menudo de su hogar, y siente gran deseo de que Guy Jr. pueda manejar un rifle para que le sea útil en sus cacerías.

Frank McHugh no se preocupa de que su hijo crezca, pues así chiquito y todo como está el muchacho, es tan audaz, que nada y corre y juega a la pelota con su padre como si fuera todo un hombre, a pesar de que todavía no ha cumplido los tres años.

El famoso actor inglés que vieron en «Amores trágicos», Ian Hunter, considera que Hollywood es el paraíso de los artistas, pues allí se vive en familia, se mantiene un hogar con todas las comodidades y no se tiene la intranquilidad de estar cambiando de un sitio a otro, todo lo cual resulta perjudicial para los niños.

Ahora bien, estos son los padres de familia de Hollywood, espléndidos actores a quienes estimamos por sus geniales habilidades histriónicas, pero no hay que olvidar que existen otros..., tales como George Brent, Dic Powell, el nuevo actor inglés Patric Knowles y otros que no son tan apegados a la familia y resultan posibilidades para cualquier candidata que les admire.

Creemos haber demostrado que la ciudad del cine es una población familiar, a pesar de que no todos aprovechan la ventaja que ella brinda, de ofrecer una completa felicidad conyugal.

LEONARD NEUBAUER

Joan Blondell, con su hijo.

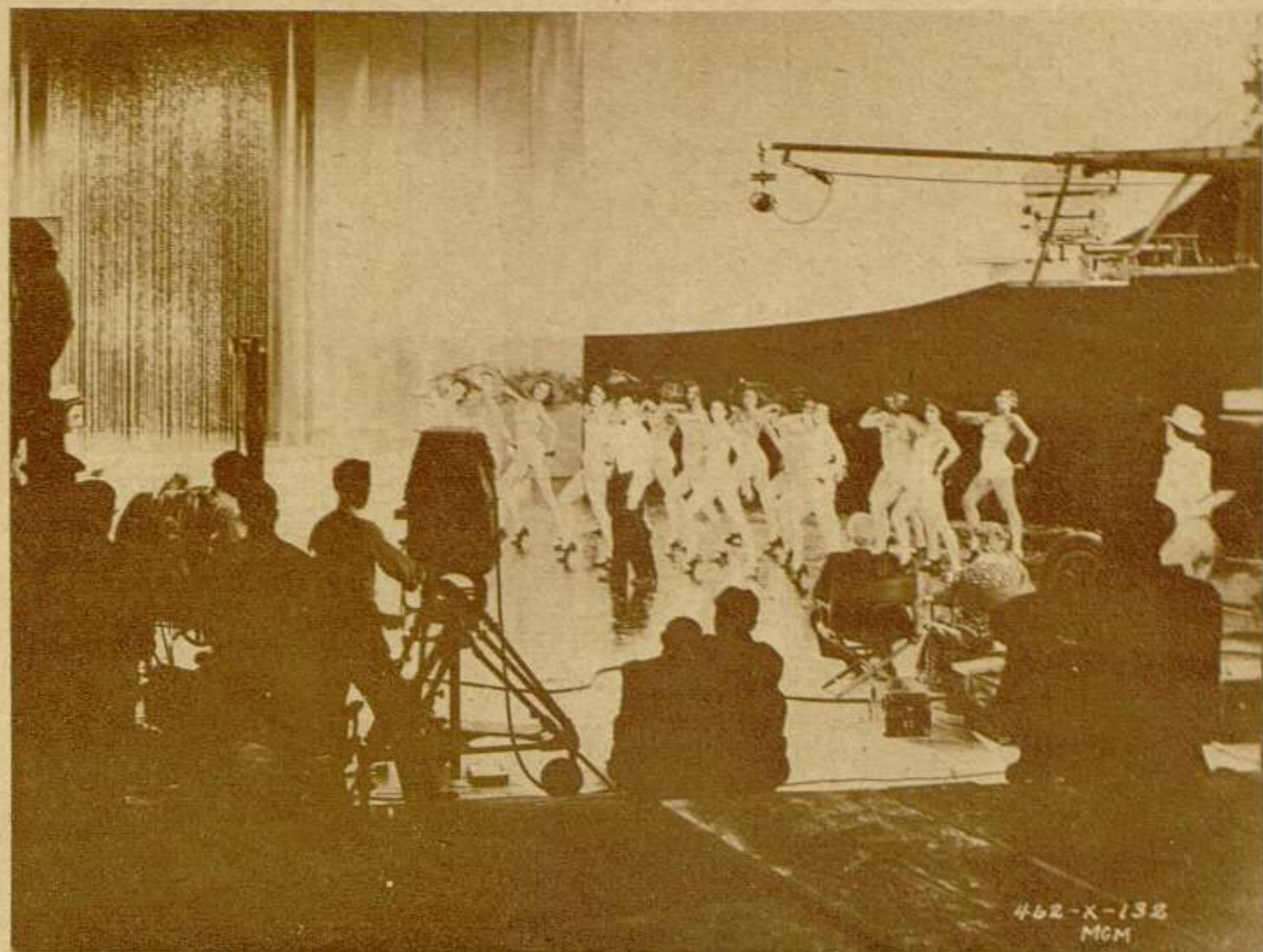
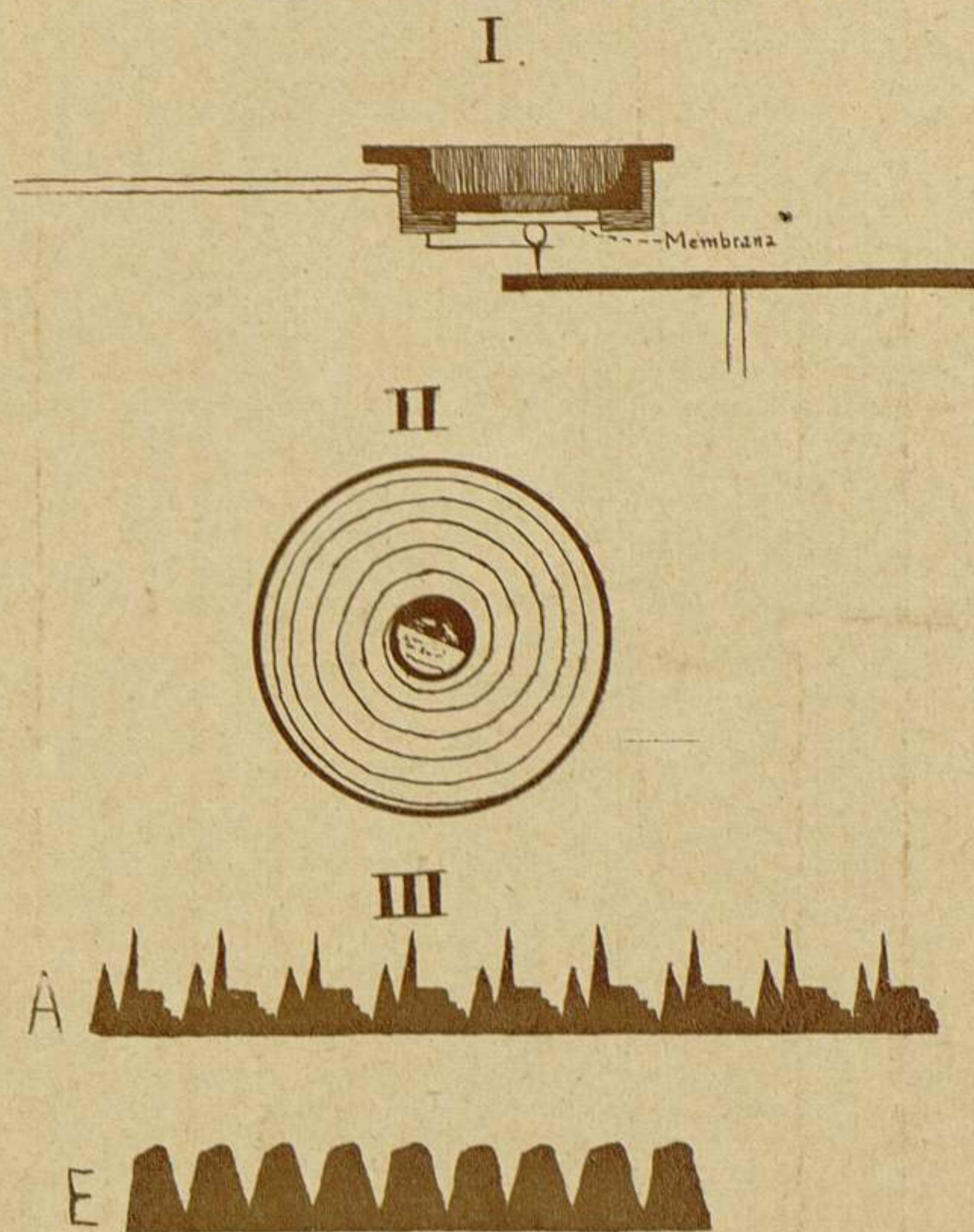


Pat O'Brien y Ian Hunter.



Estos son los conocimientos que constituirán nuestra ciencia eléctrica. Vamos ahora, que ya estamos suficientemente pertrechados, con el cine sonoro

Figura H.—I. Fonógrafo.—II. Espiras de un disco.—III.—Perfil de la impresión correspondiente a las letras "A" y "E"



En lo alto, el micrófono... Rodando una escena para un film musical de la M. G. M.

siones y alturas que se encuentre en su camino. Como la aguja va ligada al diafragma, su movimiento se trasmite a éste, que vibra. Sus vibraciones, naturalmente, se transmiten al aire, pasando por la bocina, y llegando a nuestros oídos bajo la forma del sonido que había sido registrado.

He aquí cómo el sonido fué grabado y vuelto a reproducir.

Este sistema fué el primero que se empleó, allá por fines del siglo pasado y principios de éste, para dar palabra a las sombras animadas.

Toda la dificultad estribaba en combinar los dos elementos. El disco y la película tenían que empezar al mismo tiempo (lo que no constituía pequeña dificultad) y seguir marchando al mismo compás, sincronizados, lo que se conseguía haciendo que el mismo mecanismo moviese los dos sistemas.

Los resultados fueron poco halagadores. El fonógrafo estaba entonces en mantillas, como quien dice, y la reproducción de los sonidos no era todo lo perfecta que fuera de desear. Además, no permitía su uso en salas de cierta

CAPITULO XVIII

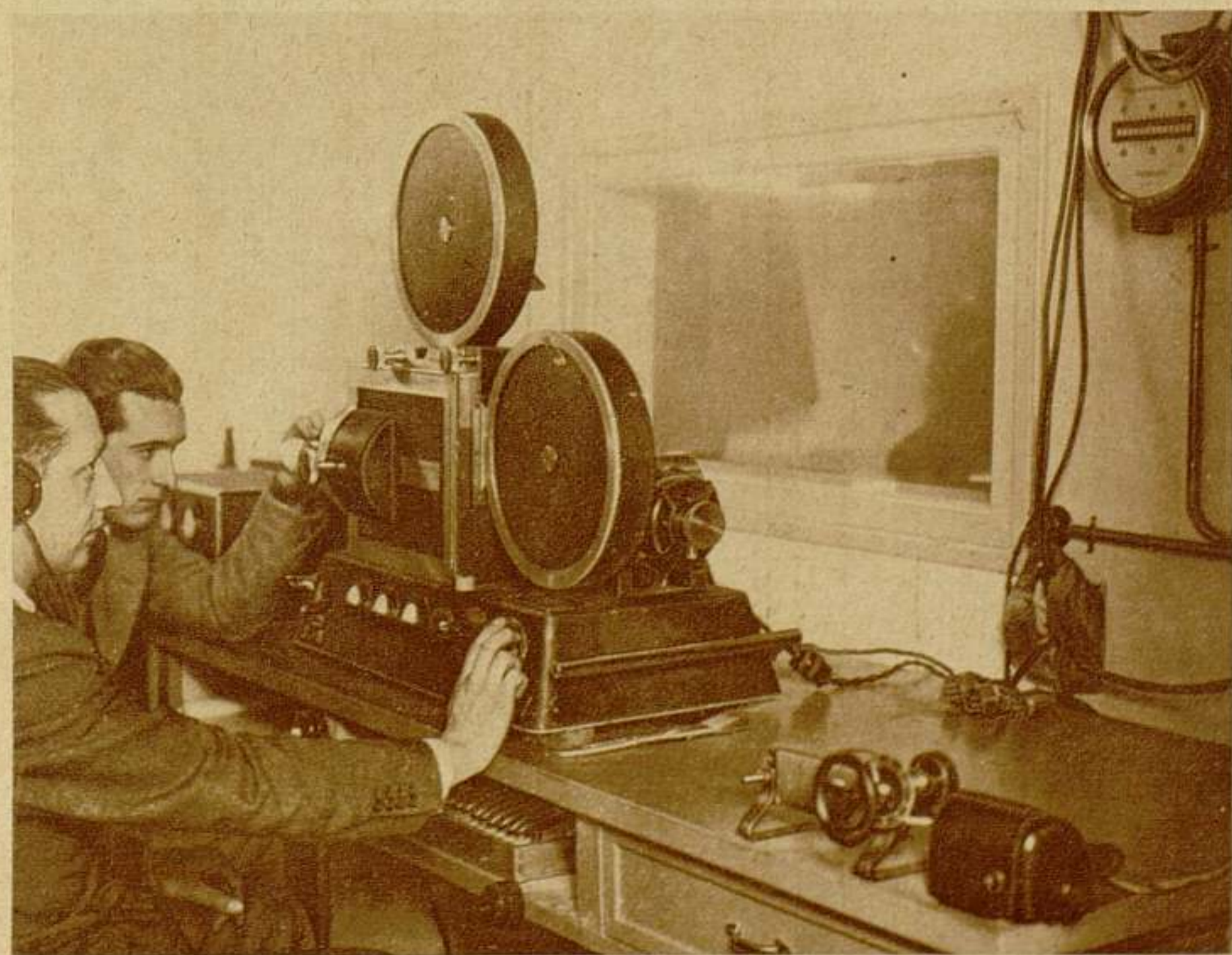
¡ESTO SÍ QUE ES CINE SONORO!

El ideal de los que buscaban el dar sonido a la imagen, era registrarlo sobre la misma banda cinematográfica. Se suprimía así un aditamento engorroso, como eran los discos, que complicaban la cuestión, aparte de que se evitaba así tener que tratar con aparatos suplementarios encargados de mantener el sincronismo perfecto entre sonido e imagen proyectada.

Tanto más era buscada esta solución, cuanto que, como vimos en el capítulo próximo pasado, los discos no permitían un perfeccionamiento indefinido, aunque se han logrado maravillas, como puede comprobar cualquiera que tenga un gramófono o gramola modernos con discos recientes.

Los primeros intentos de inscribir en cinta el sonido datan, como dijimos ya, de 1907, siendo el primer aparato que obtuvo algún resultado el «proyector-fonógrafo», de Mihali, en 1917.

En los laboratorios Roptence, de Madrid... Control del sonido.

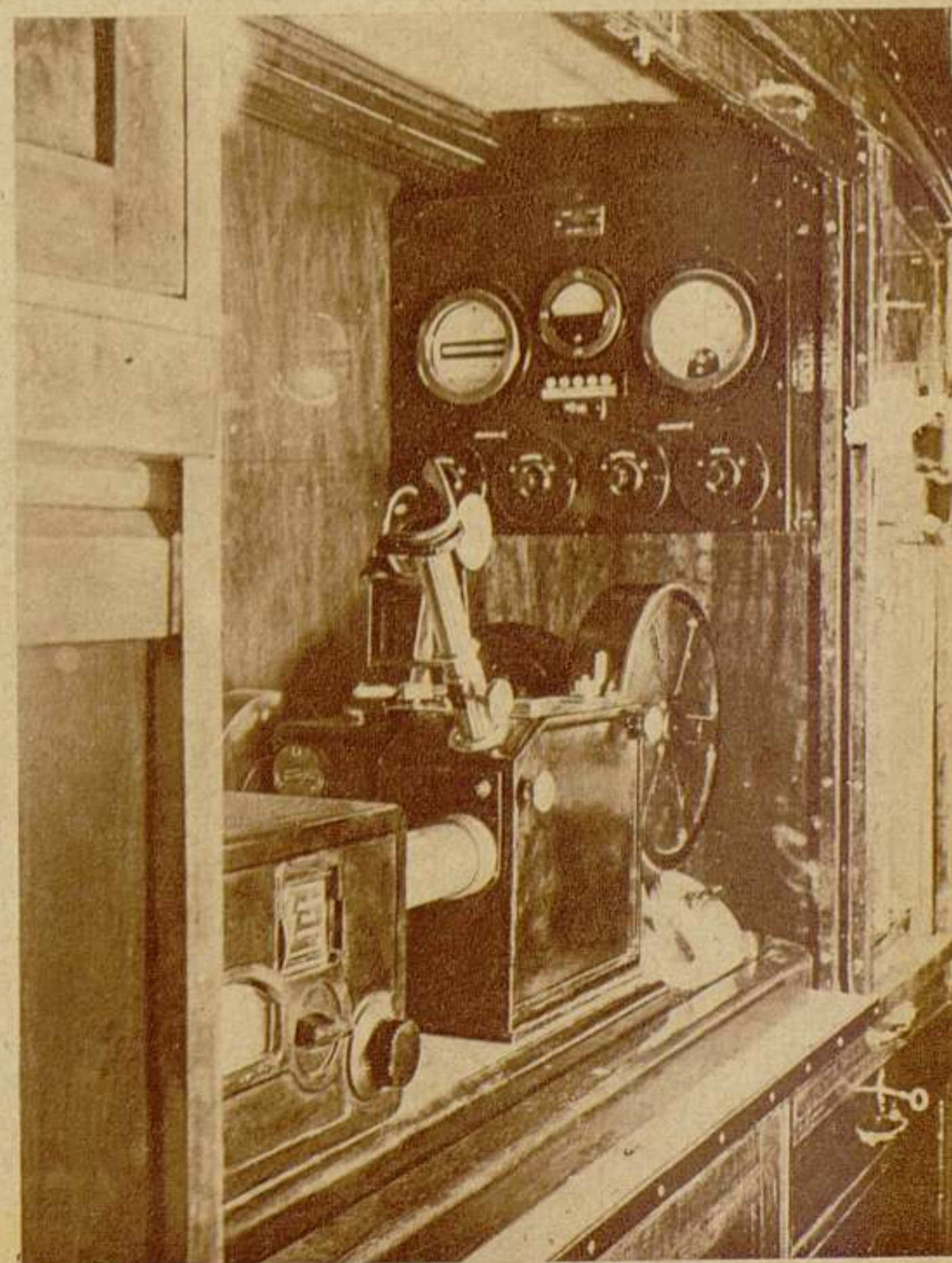


capacidad, pues su potencia era poca, y a alguna distancia no se podía oír. Todas las demás dificultades eran salvables, o se podían pasar por alto, puesto que las tragaderas del público eran casi iguales a las de Gargantúa. Con un público tan poco exigente, la vida era maravillosa.

Veamos si, por nuestros pocos propios medios, podemos ir resolviendo las diferentes dificultades.

Se resolvieron casi por completo el día que se acordaron de la existencia de la electricidad, y con ese fin la hemos pasado una ligera revista que no vendrá muy bien ahora.

¿Sabéis qué es un teléfono? No? Pues vamos con él.



Un detalle del aparato impresor de sonido, del equipo impresor Klangfilm, que aparece en la página 89.

Dos problemas trajo consigo el empeño de dar sonido a la imagen animada: grabar el disco o la película, por una parte; por la otra, hacer que marchen a la par, sonido e imagen; es decir, conseguir la *sincronización*. ¿Cómo se ha conseguido? En los capítulos que siguen a éste lo hemos de ver por completo.

Los primeros intentos de cine sonoro datan ya del tiempo del fonógrafo de Edison, en 1877. En 1896, Pathé trató de sincronizar el fonógrafo con el cinematógrafo, siendo seguido este intento por otros muchos, de Messter, Gaumont, el mismo Edison, Lauste y otros muchos. Incluso alguna de esas pruebas fué hecha de grabar sobre la misma película el sonido. No se puede decir que esos intentos fueran acompañados siempre por el fracaso, pues algunos de ellos dieron resultados en consonancia con el poco adelanto de la técnica de aquellos tiempos, y fueron las bases sobre las que se volvería a insistir más adelante, hasta conseguir el cinema sonoro de hoy.

Esos esfuerzos terminaron hacia el 1910.

A partir de 1917, y hasta el 23, varios autores volvieron a trabajar en el asunto, consiguiendo perfeccionamientos interesantes.

Todos estos trabajos condujeron a que la Western Electric, poderosa compañía americana de industrias eléctricas, lanzara en 1925 el primer sistema de sonido.

Desde entonces hasta la fecha, ha progresado mucho el cine sonoro, pues todas las casas de radio, electricidad y aparatos cinematográficos han puesto a contribución su saber y sus recursos técnicos para lanzar nuevos aparatos al mercado, basados en sistemas nuevos, o simples modificaciones, más o menos perfeccionadoras, de los que había antes.

Si en las fotografías que ilustran este libro, os fijáis en las cámaras y micrófonos que figuran en las tomas de vistas sonoras, comprobaréis que la variedad es infinita. Otro tanto se puede decir respecto a proyectores, aparatos de registro, etc.

* * *

Lo que primero se les ocurrió a los que trataron de dar sonido a la imagen cinematográfica, fué combinar con la película el fonógrafo, que por aquellos tiempos tenía la extravagante forma que todos conocemos, utilizando un cilindro para la impresión del sonido, en lugar de los discos hoy en boga.

Esa idea no precisaba de mucho caletre. Se le hubiera podido ocurrir hasta al más imbécil de los directores cinematográficos (y hay que ver lo que da de sí, en estos ejemplares humanos, semejante cualidad del espíritu).

EL TELÉFONO.—El teléfono primitivo, queridos amigos míos, está representado esquemáticamente en la *figura 1*. Una especie de bocina a un lado, con su correspondiente diafragma (espero que no os habréis olvidado de qué es ésto), y un electroimán. Esto a un lado. Al otro, otro aparato idéntico al primero. Unos hilos que empalman ambos electroimanes completan, con una pila, todo el sistema.

Ponte a hablar en una de las bocinas. Las consiguientes vibraciones del aire, que, recogidas por la bocina, se transmiten a la placa, que oscila a su vez. La influencia entre la placa (de acero) y el electroimán, es mutua. Así, a una mayor intensidad de corriente corresponde una mayor atracción de la placa, por aumentar la potencia del electroimán. Mientras que si la placa se acerca al electroimán, aumenta la intensidad de la corriente. Ergo... conforme vibra la placa se acerca y se aleja, alternativamente, del electroimán: la corriente eléctrica sufrirá las mismas alternativas de aumento o disminución. Estos aumentos y estas disminuciones se reflejarán en toda la línea eléctrica, y, por consiguiente, también en el otro electroimán, que atraerá más o menos a su diafragma correspondiente, que vibrará de manera idéntica al primero. Se reproducirá, por lo tanto, la voz en el segundo teléfono. De hecho, este procedimiento no es muy bueno, pero, para empezar, podemos contentarnos con él.

VUELTA AL TEMA.—Si en lugar del segundo teléfono colocamos un aparato en el que la bocina está sustituida por una bolita y una aguja como la que habíamos representado en la *figura H*, las vibraciones recogidas en el primer teléfono se convertirán en vibraciones de la aguja, que podrá servir para grabar un disco.

A primera vista parece que no hemos ganado mucho, porque pensamos que el sonido perderá todavía más intensidad al recorrer toda la línea. No llega a tanto, porque, usando una corriente adecuada, podemos aumentar, aunque no indefinidamente, la profundidad del surco grabado en el disco. Y luego, al proyectar, aumentar la intensidad de la corriente, para aumentar el *volumen* de los sonidos reproducidos, que, de esta forma, puedan llegar a todos los asistentes al local. He de confesar que, realmente, los resultados seguirían así, sin ser satisfactorios. Se oiría una serie de ruidos terribles, que darían idea de todo, menos de lo que se quisiera. Si se habla, no se entiende. Si se canta, parece que pasa un carro recargado. Y todo lo demás por el mismo estilo.

¿Motivos? Primero: porque el teléfono de que hemos hablado tiene una sensibilidad bastante deficiente, y se le escapan, no sólo los sonidos que se produzcan lejos de él (y ese «lejos» puede ser un metro, nada más), sino también los matices de lo que llegue a recoger.

Segundo: si aumentando la intensidad de la corriente, aumentamos el volumen de los sonidos recogidos, no es necesario jurar que quedan también aumentados todos los ruidos extraños («parásitos»), que lleguen del exterior, o se produzcan por causa del funcionamiento del mismo aparato.

¿Sabéis en qué consiste el fonógrafo, o gramófono, o como queráis llamarlo? ¿Sí? Pues vamos a explicarlo sucintamente, para los que no estén enterados. No sin antes advertir que el «fono», es *phónos*, o sea «sonido».

El sonido es, como ya dijimos en el lugar correspondiente, una serie de vibraciones de las partículas materiales que, según su forma, amplitud, rapidez, etc., se diferencian para darnos toda la inmensa gama conocida.

Si un sonido se propaga por el aire, como es lo corriente, éste (el aire), sufre una serie de compresiones y dilataciones, correspondientes a las vibraciones del cuerpo productor del sonido.

¡Atención! A la *figura H*. En ella, el número I. Tenemos aquí un esquema de un fonógrafo. Esas pulsaciones del aire se introducen por la embocadura de la bocina que se ve arriba. Y van a chocar contra la membrana elástica (de metal, delgada, que recibe el nombre de *diafragma*. Esta membrana, como consecuencia de los impulsos que el aire le transmite, vibrará a su vez: subirá y bajará. En conexión con la membrana se ve una bolita que lleva una aguja en su extremo inferior. Bajo la aguja hay un disco de cera (materia blanda, como bien sabéis) que gira, mientras todo el aparato impresor se traslada hacia el centro, por dos mecanismos que no merece la pena detenerse a describir.

Al vibrar el diafragma, transmite sus vibraciones a la aguja, haciendo que ésta suba y baje. ¡Ya está! En sus movimientos, la aguja se introducirá más o menos en la cera, dejando un surco de perfil accidentado, con sus depresiones (o valles) y sus alturas (o montañas). La forma de las depresiones, variará con el sonido que lo produce. En el número III vemos un corte del surco, representándose los perfiles que toman los grabados de los sonidos correspondientes a las letras *A* y *E*.

Por causa del movimiento giratorio del disco y del de translación del aparato impresor, el surco describirá una curva espiral, como se ve en el número II de la misma figura.

Señalemos, por último, que el disco corre a razón de 78'8 vueltas por minuto.

Quitamos el disco de cera del aparato, y sacamos un molde en una substancia bastante dura, como es el cobre. Con este molde podemos sacar tantas copias como queramos en bakelita, ebonita, u otras «itas», substancias todas capaces de ser moldeadas en caliente, y adquieren bastante dureza en frío.

Si queremos reproducir el sonido de uno de esos moldes, nos basta con colocarle en un aparato muy semejante al que acabamos de ver. La única diferencia esencial es que la bocina, con su membrana y su aguja, no tiene ningún movimiento de translación, puesto que el surco le obligará ya a acercarse al centro, según va siguiendo la aguja sus espiras. El diafragma es más grueso que en el aparato impresor.

El disco se mueve por medio de un motor de resorte, o eléctrico, a la misma velocidad de 78'8 giros por minuto. La aguja sigue el accidentado surco, viéndose obligada a subir y bajar, conforme le impongan las depre-

Tercero y último: el aparato grabador está muy lejos de grabar con la exactitud que sería necesaria.

El primer inconveniente se resuelve sustituyendo el primitivo teléfono por un *micrófono*, aparato que, salvo olvido, describiré más adelante.

El segundo, utilizando *amplificadores*, a los cuales dedicaremos, también, unas pocas líneas más adelante. No lo describiremos a fondo, porque la cuestión es bastante compleja para un principiante, provisto de poca preparación eléctrica.

Y, por último, el grabador, o «pick-up», está perfeccionado para resolver el tercero.

Sólo nos cabe añadir algunas indicaciones más para terminar con esta cuestión.

Recordad que dijimos que el disco utilizado para grabar el sonido era de cera. Para hacerla todavía más blanda, y, por consiguiente, más presta para ser grabada por el estilete impresor, se calienta hasta 30°, los discos, manteniendo esta temperatura durante todo el tiempo que dura la impresión.

La velocidad, para el cine, es de 31'5 vueltas por minuto, muy inferior, como se ve, a la utilizada en la fonografía corriente. Por cada vuelta que da el disco, el estilete grabador avanza 0'23 milímetros, para conseguir la espiral del surco. Junto al grabador va un tubo que aspira las virutas de cera levantadas por el estilete. Un microscopio (que se ve en una de las anteriores páginas) permite seguir la marcha de la operación.

Los discos utilizados son mayores que los corrientes. De 40 centímetros de diámetro. Otras dos diferencias con los discos corrientes: en lugar de empezar el sonido por la parte de afuera y terminar en el centro, empieza en el centro y termina en la periferia; en lugar de oscilar la aguja impresora de arriba abajo, como decíamos, oscila hacia ambos lados, produciendo una línea en zig-zag, en vez de las alturas y depresiones de antes. Ambas modificaciones tienen por fin asegurar la duración del disco y la buena reproducción del sonido.

Para evitar que un percance estropee lo grabado, al efectuar la impresión se graban dos o tres discos al mismo tiempo.

El procedimiento de discos tiene el inconveniente de no poder reproducir bien los sonidos muy agudos (de gran frecuencia). Correctamente, reproduce los sonidos comprendidos entre 150 y 6.000 vibraciones.

Otro inconveniente es el «ruido de fondo», producido por la aguja al rascar contra el disco.

Dados estos inconvenientes, el último de los cuales se ha salvado en lo posible, se ha tratado de buscar otros medios de impresión que nos lo posean, dando origen a otros sistemas, muy variados, que han desplazado casi por completo al sistema de discos descrito en las páginas anteriores.

UN ARTÍCULO

UN artículo, una información, una opinión, un libro, debería tener exactamente la longitud correspondiente a las ideas que el autor quisiera expresar.

Ni una palabra de más, ni una de menos.
O una línea, o diez tomos en folio.
Pero no alargar el artículo (el folleto, el libro) por hacerlo del tamaño que piden las apariencias. De ahí proceden la mitad de las tonterías que se dicen.
No acortarlo, para meterlo en un espacio prejuzgado. De

aquí vienen muchas incomprensiones del lector, y muchos arrepentimientos, por haber dejado incompleto algún asunto.

A cada idea, las frases que requiera. A cada trabajo, las ideas que se precisen para su desarrollo.

Ni una palabra de más, ni una línea de menos.
Las ideas no se miden por las dimensiones que ocupan en el papel donde han sido expresadas.

ALBERTO MAR

LECCIÓN DE PREHISTORIA

Las sombras luminosas de Europa

COMENTARIOS DE HUMORISMO AGRIO

EN el año mil novecientos treinta y seis, en pleno siglo xx, o sea, dos mil y pico de años atrás, en el viejo continente europeo ocurrieron cosas tan extraordinarias, que acarrearón la destrucción y desaparición de una serie de pueblos que estuvieron a punto de alcanzar el grado supremo de la civilización. Pero el fracaso del realismo, la humillación del hombre interior, que lo condujo a una verdadera tiranía, y a la desvalorización del acto creador, acabó en una guerra terrible, en donde se consumieron casi veinte siglos de titánica labor por la cultura. Y fué el maquinismo, la técnica, la que acabó con el realismo. La técnica que iba contra la vida; y para apoyar esta tesis, basta citar cualquier ejemplo; ¿no era el viaje un medio realista de entrar en contacto con tal o cual parte del mundo y aprender a conocerlo mejor? Pues bien, el ferrocarril, uno de los medios mecánicos de transporte, quitaba al trayecto que recorría una gran parte de realidad. El avión suprimía completamente la realidad, sustituyéndola por una especie de película de dos dimensiones en negro y blanco... y el submarino navegando sobre la superficie de los mares, escamoteaba una sublime realidad, que borraba completamente al zambullirse. La ley de aquellos tiempos podría enunciarse de la manera siguiente: la realidad disminuye en proporción geométrica, en función misma del perfeccionamiento de los medios técnicos. Y aunque esto pueda parecer paradójico, el realismo fué el que privó a los pueblos europeos de toda realidad. La Historia no ha conocido sin duda una época tan ilusoria como aquella. Creían literalmente rebozar de realidad, mientras se asfixiaban bajo un amontonamiento de abstracciones. Ignoraban en absoluto que la verdadera actitud realista, es la que pone al hombre en contacto directo con la vida; la que haciendo a un lado todo prejuicio, une al hombre a la Naturaleza. Todo lo cual trajo consigo la inversión de un sentimiento de inferioridad y de menor valor, que experimentan infaliblemente los pueblos o las clases sociales cuando llegan a dominar por la fuerza física a grupos humanos de un más alto nivel espiritual.

El nacimiento y fracaso del realismo mecanizado coincidió con una época caótica de trastornos sociales, en donde un verdadero torbellino hizo desaparecer un mundo de alta espiritualidad. Si echamos una ojeada sobre el tumultuoso pasado de Europa, veremos: Progresos inauditos de la técnica. La economía parecía alcanzar en aquella fecha, el punto culminante de la irrealidad. La producción excesiva y el insuficiente consumo suspendieron al cuello de la sociedad un círculo vicioso que se fué estrechando hasta ahogarlo. La máquina, después de haber reducido las masas populares al miserable estado de *proletariado industrial*, continuando el curso que le imponía su propia lógica, los relegó al rango infinitamente más miserable de *proletariado sin trabajo*. Y aquel círculo vicioso de una economía absurda y de un estado social extremadamente complejo, fué la causa determinante de la más formidable lucha de todos los tiempos, que dió por resultado la destrucción de Europa; de donde surgió este mundo en que ahora vivimos, que comienza con el hombre y en donde el hombre sólo vive para la creación, que es la suprema dignidad de la vida humana.

* * * *

Hoy nos dedicaremos a hablar del Cinema, que fué sin duda uno de los grandes descubrimientos del siglo xx, y que gracias a él, podemos leer en la historia de aquellos pueblos como en

un libro abierto. Gracias a las luminosas imágenes recogidas en esos rollos de burdo celuloide, y a los distintos temas que en ellas se exponen, podemos ahondar hasta lo infinito en la extraña y curiosa psicología de los europeos.

Nace en Europa como espectáculo, allá por los años de 1895 y casi simultáneamente en París (Francia) y en un pequeño pueblecito de España, llamado Barcelona. Los primeros films eran sin sonido, por lo que los *pobrecitos europeos* le denominaban *mudo*. Años después, el micrófono, registrador de voces y sonidos, marchó unido a la cámara fotográfica. Según los críticos de cinema (1), España fué un país de ensayos, en donde cada ciudadano se creía apto para realizar películas, aun sin poseer las mínimas condiciones necesarias para tal cometido. De ahí que la historia de España, a través del celuloide filmado, sea una cosa extraordinariamente confusa. Todos los escritores cinematográficos coinciden en afirmar que el cinema fué inventado por el norteamericano Edison, convirtiéndose en realidad un experimento del físico francés Victor Marey. Pero años después los hermanos Lumière—dos ciudadanos franceses—transforman en aparato de proyección el «Cinetoscópico», sencillo nombre con que Edison bautizó su invento, dándole el pisto de ser los inventores de un procedimiento que ya los egipcios habían abandonado para perfeccionar la televisión.

Pero dejemos a un lado estas disquisiciones sobre los descubridores de esta forma artística de expresión, y sigamos analizando la obra cinematográfica de España.

Según el celuloide filmado por los españoles, éstos debieron ser hombres de escaso nivel cultural, siendo la prueba más elocuente, que después de editar centenares de miles de películas, no lograron avanzar un solo paso. A través de todos sus sistemas de gobierno, el pueblo español, sólo producía films de *torreadores*, *cantaosres*, *bandidos*, y flamencos; y si alguna vez abandonaban estos temas, era para producir películas folletinescas, o viejas operetas teatrales. En las últimas excavaciones efectuadas en la vieja península ibérica, han sido halladas setecientas versiones, en distintos procedimientos, de «El niño de las monjas»; trescientas cincuenta de «El negro que tenía el alma blanca»; ochocientas, de «Currito de la Cruz»; mil doscientas, de «Carceleras», y cincuenta de «Diego Corrientes», «Rosario la cortijera», «Molinos de viento», y otras muchas que sería prolijo enumerar. Durante todo el tiempo, sólo dos directores intervinieron en la producción nacional española: Florián Rey y Benito Perojo. Este último le sorprendió la revolución haciendo una película de ambiente andaluz. De otros directores, no ha quedado nada, aunque sabemos que un tal Elías logró una magnífica obra sobre la revolución social titulada «María de la O».

Por todo lo anteriormente expuesto, nos inclinamos a creer que España fué un país de militares, toreros, *cantaosres* y gitanos con navajas que mataban a los hombres por mirar a sus mujeres, y que despreciaban a los turistas ingleses. Lo cual es un síntoma que debemos tener en cuenta.

Los instrumentos musicales de los españoles, eran tres: la guitarra, las castañuelas y la pandereta.

CARRASCO DE LA RUBIA

(1) Eran conocidos con el nombre de críticos aquellos ciudadanos cuyo arte consistía en escribir artículos que disgustaban a los malos realizadores de películas, y no contentaban a los buenos.

Fragmento de un.... argumento

«El porvenir de la cinematografía española depende, única y exclusivamente, de nuestros conspicuos y veteranos directores.»

E. TIRADO

De la Academia Cinematográfica

SE oye el carraspeo suave de una garganta femenina y otro carraspeo de más intensidad de una masculina. A los pocos segundos unos «carraspeitos» de ella y uno fuerte y sonoro de él.

A continuación, el chirrido producido por una silla y otro más suave de otra, chirridos producidos al sentarse los protagonistas.

Después de unos momentos de silencio, empieza a oírse el punteo de una guitarra, seguido de un fuerte rasgueo, acompañado de unas palmaditas de la cantaora.

Un runruno triste y melancólico, y un ¡ay! de bastante duración, que nos recuerda el momento en que se está efectuando una operación quirúrgica.

En seguida se oye la voz, de sonido metálico (calderilla), de la «estrella», que canta, después de otro ¡ay! que nos vuelve a recordar la sala de operaciones:

Puse mi cariño en él
Creyendo que me quería;
Mala puñalá le den,
Porque estoy en la agonía
Por culpa de su desdén.

Antes de terminar la copla, se oyen varios ¡olé!, gritos, palmas y demás expresiones de entusiasmo.

Este pequeño fragmento está entresacado de uno de los muchísimos argumentos presentados para realizar películas en español, y para corroborar la importancia de él, hemos de advertir que en su desarrollo, hay todo lo necesario para alcanzar un éxito más de nuestros productores: Hermosos panoramas de los campos de Andalucía y Salamanca, con sus tientas de toros bravos, sus charros y charritos de ambos sexos, mucho baile, mucha juerga, amores sentimentales con sus correspondientes puñalás, escenas graciosísimas y otras de un sentimentalismo abrumador, como por ejemplo: El encuentro en el hospital de los dos protagonistas ante el cadáver de una tía de él, a la cual han encontrado, cosido a la camisa, un documento por el cual resulta que no son hermanos, como equivocadamente creían, sino primos.

En fin, una preciosidad de película.

ENRIQUE VIDAL

Filmoteca

de Catalunya

Estafeta



Sofia Sornis.—Barcelona.—La dirección de Clark Gable, es: Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Culver City, California (Estados Unidos). Todas las direcciones de los artistas americanos se refieren a las de los estudios donde trabajan, pues sus direcciones particulares no se pueden publicar. Esto deben tenerlo en cuenta todos los interesados, que son muchos, en las direcciones de estrellas. No podemos contestar particularmente a las numerosas preguntas que se nos hacen.

«Cuatro ojos».—Alicante.—Las últimas noticias que poseemos de Imperio Argentina afirman que está filmando (o ha debido acabar ya) en París «La casta Susana», dirigida por su marido. Y que en el próximo marzo iría a Buenos Aires a actuar durante dos semanas en un teatro de aquella capital. No sabemos nada más. De los otros por quien pregunta, nada sabemos.

«Don Velays».—Barcelona.—No tenemos espacio para dedicar una información a los dos mil actores que destacan en el cinema con la frecuencia que merecen o que fuera de desear. Sin embargo, no tardará en ver lo que pide.

R. R. R.—Tarrasa.—Una carta a Norteamérica debe ser franqueada con un sello de treinta céntimos. A Inglaterra, o a Francia, deben ser enviadas con cincuenta céntimos. De ahí viene lo que a usted le parece raro.

S. Martínez.—Valencia.—Muy agradecidos todos por sus elogios. Procuraremos corresponder como se merece.

«Gemini».—Dorothy Lamour será vista por vez primera en «La princesa de la selva» al lado de Ray Milland, Akim Tamiroff y Lynne Overman.

WILLIAM FIRST

Pantallas de Barcelona

Capitol: «La intriga infame»

PELÍCULA modesta, con actores no muy renombrados (a cuyo frente se halla Donald Woods), y bajo la dirección de un regular director (Louis King), «La intriga infame» («Road Gang»), película producida por la First National, y distribuida por su hermana mayor la Warner Bros, esta película, digo, nos da más de lo que nos esperábamos de ella. De corte bastante semejante a «Soy un fugitivo», con bastantes puntos de contacto con este film, y con otros muchos que han clamado contra los malos tratos en las prisiones, está falto de la emoción de aquél y de su amargura.

Ingenualmente, finge creer que, el injustamente condenado por obra y gracia de un poderoso cacique, puede hallar ayuda y salvación en las altas esferas, en el Procurador General en un periódico de gran tirada.

Esto es su contra. En su haber, tiene una buena interpretación, aunque Donald Woods no se pueda comparar con un Paul Muni; momentos bien resueltos, desde el punto de vista del director y desde el de la cámara, que en ciertos momentos consigue planos originales, como la detención del auto en la carretera, al principio de la película, los presidiarios vistos desde el coche que llega, los mismos cuando van al trabajo, etc.

La película gustó, y con toda la razón. Pues, aunque sólo fuera su intención, ya merecería aplausos.

Maryland: «Rosas negras»

ESTA película ha sido anunciada como «un poema revolucionario», subtitulada «un grito de la libertad». Ninguna película, hasta la fecha, había merecido tamaño error.

Propongo un acertijo, que podrá resolver fácilmente cualquiera que haya visto o vea la película: ¿Por qué me he sonreído acordándome de la propaganda y viendo la película? No lo puedo remediar, pero cada vez que me acuerdo del caso, estoy por soltar la carcajada. ¿De quién me río?

Lilian Harvey, que la protagoniza, encantadora como siempre, y como lo será dentro de quince años.

Willy Fritsch, sigue demostrando que es un buen actor, pero sin que Willy Birgel le deje adelantarse mucho por encima de él.

Paul Martín, el director, sabe su oficio, y nos trae una película, un poco lenta, pero bien resuelta en su conjunto.

El tema es simpático, y el público quedó satisfecho de tema, película e intérpretes.

ALBERTO MAR

Fémina: «La mujer infiel»

UNA película Metro sin importancia, a pesar de que se ha tratado de darla un hondo trascendentalismo que la realización no ha conseguido aprehender en toda la grandeza dramática a que se prestaba el tema.

Amor, miseria, sacrificio. He aquí los elementos de que se vale el autor para vestir de emoción las tristes vidas de sus personajes. Con estos elementos se podía haber impresionado una cinta de grandes alcances sociales, pero ni el amor tiene en la pantalla grandeza alguna, ni el sacrificio de la mujer va vestido de los tonos que hubieran podido hacer de él una fuente de gran emoción para nuestro público. Todo es pálido en este film, y todo carece de relieve. La imaginación se ve obligada constantemente a luchar con las imágenes para llenar los huecos con que el realizador ha ido salpicando el film. Los intérpretes principales, son: Tallulah Bankhead, una pobre imitadora de Greta Garbo, y Robert Montgomery, quienes, a veces, logran algún acento humano, apenas notable entre el farrago de imágenes sin emoción que constituyen la mayor parte del film.

M. DE R.

LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA DE LAS CIENCIAS PENALES

POSIBILIDADES

El terreno que vamos a intentar explorar, creemos que todavía está virgen, por lo que pedimos se nos perdonen los titubeos y vacilaciones que demos en su estudio. A primera vista, parecerá inconcebible que se hable de enseñanza cinematográfica de una ciencia como la penal, que está considerada como parte del Derecho, y ser éste, materia de contenido valorativo, o empleando la terminología moderna, axiológico. En efecto, el Derecho, y entre tantas ramas jurídicas, el Derecho penal, no se contenta con mostrar las cosas, sino que ante ellas toma una aptitud de aprobación o desaprobación. En este sentido, el tomavistas cinematográfico, nada nos podrá decir: nos enseñará un hecho, y nada más. Parece que la enseñanza cinematográfica no sirve más que para las ciencias naturales; es decir, las ciencias que, enseñándonos los hechos, renuncia a ulteriores consideraciones valorativas sobre el mismo, y todo lo más a las técnicas, que de esos hechos deducen consideraciones útiles para la vida. También yo lo creo así; pero es que el Derecho no se forja sobre el vacío, ni menos sobre entidades metafísicas, aunque sus consideraciones valorativas sean más metafísicas que físicas; el Derecho se forja sobre lo que la vida le ofrece; el Derecho no puede condenar ni aprobar, las acciones que realicen los ciudadanos de Marte, porque en el caso de que existan, todavía no se ha visto precisado a semejante aprobación o censura. Por tanto, si sobre el contenido propio y característico del Derecho nada nos puede enseñar el arte cinematográfico, en cambio nos puede enseñar sobre aquel aspecto de la vida sobre que recae el Derecho.

La ciencia que estudia la vida, en el aspecto indicado, recibe el nombre de Sociología, no en el sentido que actualmente le dan algunos, sino en el de *ciencia natural de la sociedad*. En materia penal, dicha ciencia se denomina: Sociología criminal. Hemos dicho que el Derecho es valorativo y que, por lo tanto, no es una ciencia natural. Sin embargo, el verdadero padre de la Sociología criminal, el gran criminalista italiano Enrique Ferri (menos conocido entre el vulgo, que el iniciador de la escuela a que pertenecía, César Lombroso, pero de influencia más decisiva, lo mismo en la ciencia que en la legislación penal), como todos los que ingenian algo nuevo, creyó que con la misma podría sustituirse el Derecho, privando, por lo tanto, a éste de su contenido característico. Si así fuese, se comprendería fácilmente que la importancia del cinematógrafo en la enseñanza de esta ciencia sería más decisiva, ya que estaría reducida al nivel de todas las demás ciencias naturales. Mucho más importancia tendría aún, dicha enseñanza, aceptando la doctrina de Vaccaro, basada en las ideas de Marx (también Ferri, fué marxista durante algún tiempo, si bien Vaccaro negaba que reprodujera fielmente las ideas de Marx), y que avanzando aún más por el camino abierto por Ferri, quitaba al Derecho todo ideal, aunque fuese el dominante en cada época y lugar, como aquél había propuesto, basándose en las doctrinas de Durkheim y la escuela sociológica francesa.

Pero de las diversas ciencias penales, bien se las considere como formando parte de la Sociología criminal, bien como independientes, no todas admiten en el mismo grado y del mismo modo la aplicación de nuestro arte a su enseñanza o exposición.

Por de pronto, queda fuera del mismo, o al menos tendrá muy pequeña aplicación, la madre cronológica de las ciencias penales naturales: la Antropología criminal. Lo contrario, precisamente, que le sucedía al predecesor del arte cinematográfico: el arte fotográfico. En primer lugar, existe la dificultad de llevar al cinema al delincuente en toda su integridad. Claro que cabría la solución de llevarle sólo en alguno de sus aspectos, ya que no es posible que sean llevados absolutamente todos; pero los estudios modernos de esta ciencia, principalmente los debidos a la escuela constitucionalista médica y la psiquiátrica norteamericana (William Healy, principalmente) ponen de relieve la necesidad de estudiar al delincuente como un todo completo, con lo que, de llevar parcialmente los caracteres criminales al cinema, se corre el peligro de forjar en la mente del que se valga del cinema para aprender esta ciencia, un concepto unilateral, y necesariamente falso. Por otra parte, se podrán enseñar los caracteres morfológicos o anatómicos que distinguen a los criminales de los que no lo son, pero prescindiendo de que existan esos caracteres, que aunque defendidos por Lombroso, y aceptados tácitamente por la doctrina de Kretschmer (en sus aplicaciones criminológicas), son muy combatidos, incluso por los mismos continuadores de aquel criminalista (aunque otros, como el citado Ferri, los defiendan), para su enseñanza, no se necesita de este arte, ya que por medio de la fotografía, se logra mayores efectos, pudiéndose enseñar el retrato cuantas veces se quiera, hacer reproducciones baratas, examinarle por un espacio de tiempo mucho mayor que el que consiente la película cinematográfica, etc. La Antropología criminal es estática, mientras que el cine es esencialmente dinámico. Por eso, servirá para captar las imágenes, que revelen vida, y en ciencias penales, la vida la representa no el delincuente sino el delito. Pero de esta vida, el cinema sólo podrá captar, la vida exterior, prescindiendo, por imposibilidad material, de la vida interior, necesaria para el estudio completo del crimen, y para deducir sus aplicaciones jurídicas, pero cuyo estudio habrá de hacerse atendiendo a otros medios, porque *ad impossibilia nemo tenetur* (Y que se me dispense este latinajo de jurista, acaso impropio en la actualidad, cuando Saldaña ha propuesto la aplicación al Derecho penal, de las fórmulas jurídicas alemanas, de lo que él mismo ha dado ejemplo).

Por lo dicho, cabrá suponer, que las materias penales, dentro de su enseñanza cinematográfica, no podrán adoptar la división tripartita, propuesta por Givanovitch (delito, delincuente, sanción penal), sino que habrá de volver (parcialmente, se ha de entender) a la clásica división bipartita (delito y sanción penal), haciendo hincapié en el primer término de la clasificación, por ser más susceptible de estudio sociológico, es decir, natural.

PARA EL ARCHIVO

Influencia de la pantalla sobre la juventud

IV

M. A. Lightman, presidente de la «Motion Picture Theatre Owners of America», dirige a los productores una comunicación, invitándoles a no hacer películas guñolescas, porque estas películas son perjudiciales para el sistema nervioso de los niños. («The Film Daily», Nueva York, 28 - XII - 1931.)

En una conferencia dada en la Universidad de Glasgow sobre los diferentes medios de recreo, el doctor C. D. Burnes niega formalmente la existencia de una influencia malsana atribuida a numerosas películas. («The Daily Film Renter», Londres, 5 - II - 1932.)

El doctor Carleton Simon, especializado en criminología, da en la «New York City Federation of Women's Clubs» una conferencia en la que declara, que de 30.000 criminales no ha encontrado ni uno que haya sido llevado al delito por una película más o menos inmoral. («The New York Times», 10 - I - 1932.)

La Unión de Sociedades Israelitas celebra en Manchester una reunión que se ocupa de la Conferencia del Desarme y del problema de las minorías nacionales. Al tratar de las películas de guerra, se dice que, aunque muestren los horrores de la guerra, estas películas no son antibelicosas, sino que impulsan más bien a la juventud a la guerra. («The Manchester Guardian», 18 - I - 1932.)

En un informe del Presidente del Tribunal Supremo, el Presidente del Tribunal de Turín habla de la acción del Tribunal de Menores. Se trata de un proceso contra cuatro muchachos que confesaron haber querido imitar actos de bandidaje vistos en la pantalla, y que realizaron en las cercanías de Turín, en el mismo lugar en que había sido rodada la película. («Rivista Cinematografica», Milán, febrero de 1932.)

Continuando con la encuesta del I. C. E. sobre las «Impresiones de los niños sobre las películas de guerra» (abril de 1932), podemos encontrar algunas otras cifras. Mientras

en los niños era un 11'10 % el conjunto de reflexiones contrarias a la guerra (13'25 en el campo y 10'25 en las ciudades), para las niñas subía a un 19'80 % (siendo superior en las ciudades, 20'75, a las de las poblaciones pequeñas 16'25)

Aparte de las citadas, hay otras 560 reflexiones de niños y 722 de niñas, que no se pueden considerar como contrarias, ni como favorables, por poseer cualidades de ambas.

1.119 niños y 660 niñas, han dado respuestas concediendo a las películas de guerra un valor instructivo, desde el punto de vista histórico.

Y con esto y otras consideraciones que no nos atañen o son difíciles de resumir en pocas líneas, termina la encuesta. (Mayo de 1932.)

Gabriel Rauch dirige una carta abierta al Ministro de Instrucción Pública, llamando su atención sobre la perniciosa influencia que las películas amorales, más bien que inmorales, ejercen en los niños, y pedir la intervención de los poderes públicos. («La Tribune de Genève», 2 - III - 1932.)

En una asamblea del «Vigilance Committee», de Birkenhead, el profesor Lyon Bleas, de la Universidad de Liverpool, asegura que, lejos de interesar a los niños, las películas de carácter sexual les aburren, de manera que estas cintas no tienen todos los perniciosos efectos que generalmente se les atribuyen. («To Day's Cinema», Londres, 14 - III - 1932.)

Mary Lue Cochran, en un artículo titulado «El cinema y la vida», deplora la influencia perniciosa que la película de argumento criminal y pasional ejerce cada día sobre la juventud, y cita un caso muy impresionante, del que ha sido informada personalmente por la víctima. («Child Welfare», Manchester, núm. 8, abril 1932.)

En la Cámara de los Comunes, se ha discutido ampliamente la influencia del cinema en la juventud. Por lo que se refiere a la criminalidad, Sir Herbert Samuel opina que el cinema tiende más a prevenirla que a fomentarla. («The Daily Film Renter», Londres, 16 - IV - 1932.)

(Continuará)

Luego los únicos estudios penales que permiten la utilización del cinema, son los de Criminología y Penología.

Criminología es la ciencia natural del delito, siendo sus materias, el estudio del mismo, en sí mismo, en sus fases, en sus formas, etc. Este es el concepto clásico de esta ciencia, tal como la formuló, su creador Rafael Garófalo (también lombrosiano), si bien no todos los autores están conformes con que dicha palabra tenga tal significado. Empezando con Topinard, que en el Congreso de Antropología criminal de París (1889), afirmaba que lo que en aquella época se denominaba Antropología criminal debiera recibir el de Criminología; y pasando por la concepción norteamericana (V. por ejemplo Barnes en su artículo *Criminology* de la *Enciclopedia of the Social Sciences*, de Sligmann y Johnson), que también identifica la Criminología con el estudio del delincuente y no del delito; llegaríamos a la concepción, un poco exagerada, que sostienen en Sud-América algunos autores, como el peruano Miró de Quesada y el argentino Ingenieros, que identifican la Criminología con la Ciencia penal integral. En todo caso, es corriente, distinguir la Criminología de la Penología, y como, desde el punto de vista cinematográfico, ya hemos dicho que no es posible el estudio del delincuente mismo, podemos reducir la Criminología, sin dificultad, a sus primitivos límites.

Ahora bien, el estudio del crimen a través del cinema, se puede hacer de dos maneras: A través del cinema corriente, o a través de «films» ex profeso. El primer estudio corresponde a estudios superiores de esta ciencia; a individuos ya entrenados en la misma, y que quieren realizar un estudio más o menos particular sobre el crimen en una época o lugar determinado. El segundo estudio, es el auxiliar de la cátedra.

Empezaremos por el primero: Varios autores (en España, Salillas y Bernaldo de Quirós), se han dedicado al estudio de la criminalidad en épocas remotas o en países lejanos. Para su estudio se han valido, muchas veces, más que de documentos judiciales, estadísticas (inexistentes muchas veces), libros didácticos de la época o del país, etc., de obras literarias o artísticas. En tal sentido, la clásica literatura picaresca española (*La pícara Justina*, por ej.), ha servido a Bernaldo de Quirós para comprobar las relaciones entre la criminalidad y la prostitución), los tipos populares pintados por nuestros pintores, principalmente, los debidos al pincel de Murillo, proporcionan al criminólogo una visión más o menos fiel de lo que fué la criminalidad en aquellos tiempos. La razón es evidente: cada cual es hijo de su época y de su país; y en tal sentido, no es posible, que al pintarnos Cervantes la Cofradía de Monipodio, por mucha fantasía que tuviese, reprodujese las asociaciones de criminales de la antigua Roma, o las de criminales chinos o japoneses, máxime, teniendo en cuenta que los críticos literarios han llegado a la conclusión de que el glorioso manco, si no pintaba la realidad como fué, al menos sí lo hacía como pudo ser, sin torcer el curso natural de las cosas. Pero, ni aún los novelistas románticos, ni los históricos, que quieren reproducir lo que existió en épocas pasadas, pueden sustraerse a pintar lo que está delante de sus ojos, aunque pretendan cerrarlos. Y lo que decimos de la novela picaresca española, se puede decir de la novela realista de la segunda mitad del siglo pasado. Las novelas de Galdós, entre otras, podrán servir de gran ayuda para el estudio de la criminalidad de su tiempo. Hasta las tristemente famosas novelas de bandidos andaluces, que tanto han contribuido al desprestigio de nuestra nación, expurgándolas convenientemente de sus exageraciones, podrán servir de ayuda indispensable para el estudio de aquella forma de criminalidad típica.

Ahora bien, por muy bien que el libro quiera darnos una imagen de dicha criminalidad, el cine nos le dará innegablemente mejor. Claro que no podremos servirnos del cine para el estudio de la criminalidad en el siglo XVI, porque, hasta la fecha, nos son desconocidas las producciones cinematográficas de dicho siglo, pero teniendo en cuenta que el crimen, como todas las actividades humanas, progresa más rápidamente, a medida que el tiempo transcurre, es evidente que aquellas primeras películas de serie, olvidadas justamente por su valor artístico. (Por ej., «Los misterios de Barcelona»), si hoy se exhumasen, ofrecerían al criminólogo, formas de vida criminal (falsas, si se quiere, pero no es posible que se sustraigan al ambiente de la época) que, quizá hoy, estén extinguidas, ya que hasta el libro de Niceforo «Las transformaciones del delito en la sociedad moderna», queda bastante atrasado, especialmente, desde que en la «técnica» criminal, se han introducido los procedimientos norteamericanos.

Y aquí tocamos el nudo del asunto: Es sabido que el «tipo» sociológico-criminal contemporáneo, nos le ofrece el «gansterismo» americano. Ahora bien, si algunas obras ex profeso, o novelas policíacas, nos han servido para que le conozcamos; innegablemente, el mejor auxiliar para lograr un estudio completo sobre el mismo, nos le ofrecen los «films» elaborados en aquella nación. Entre esos films, quizá los que mejor nos sirvan, sean los dedicados a un asunto de gansterismo, pero tienen un pequeño inconveniente, y es que los asuntos filmables, lo mismo en este aspecto que en otros varios, son precisamente los menos corrientes, por lo que al servirse de este medio para su estudio, hay que evitar hacer generalizaciones, que sólo podrán realizarse (atendiéndonos a las reglas que dieron Bacon y Stuart Mill, para el uso del Método inductivo), cuando en varios films veamos repetirse, una misma circunstancia.

Por eso, actualmente, el cinema sólo nos servirá como auxiliar en el estudio de la criminalidad de lugares que no hayamos podido visitar personalmente. Incluso, cuando productores de una nación o territorio determinado, realicen obras con acción en otra nación o territorio, nos enseñarán más sobre lo que existe en su propio país, que en el país extraño.

En el aspecto histórico, es posible, que los criminólogos futuros que quieran estudiar la criminalidad de la época actual, acudan a las cinematecas tanto como a las bibliotecas y archivos.

T. G. ARENAL

Continuará

Informaciones



«Segundo despacho» («Brigada secreta»), que realizó Pierre Billon, en versión francesa, según la novela de Charles Robert-Dumas, y que obtuvo en el mundo entero un apreciable éxito, acaba de ser rodada en Londres en versión inglesa, con artistas ingleses.

Presentada hace pocos días en Picadilly Theatre, esta producción ha recibido una acogida calurosa, tanto por la dirección, como por la interpretación. El papel de Erna Fieder, encarnado en «Brigada secreta» por Vera Korène, ha corrido por cuenta de Melle Marta Labarr. Charles Olivier era el capitán Benoit, que creó Jean Murat.

Está obteniendo en la Argentina un buen éxito nuestra compatriota «La Dolorosa».

Actividades cinematográficas en el país del Plata: El director Arturo S. Mom ha dado comienzo a la filmación de «Palermo», argumento de Zalazar Altamira, y en cuya interpretación intervienen Nedda Franci, Orestes Caviglia, José Gola, Pedro Quartucci, Alicia Barrie y Aída Luz. Moglia Barth, por su parte, ha terminado el trabajo de preparación de la película «Melgarejo», que hará con Florencio Parravicini y Mecha Ortiz para la Argentina Sono Film, productora también de la anterior.

José Bohr (se acordarán ustedes) se halla en jira por el

Pacífico, esperándose su llegada a Buenos Aires, llevando varias películas mejicanas.

En este mes se estrenará en Buenos Aires, «El jardín de Alá».

Ramón Pereda aparece otra vez en la pantalla en «El crimen de medianoche», filmada en Hollywood bajo la dirección de Bernard B. Ray. Colaboran con nuestro paisano, Juan Torrena (del que hacía mucho tiempo no oíamos hablar), Adriana Lamar y Jaime Devesa.

Ya saben nuestros lectores de la severidad de la censura alemana. Precisamente por ella se oponían los productores franceses al convenio cinematográfico realizado recientemente entre Francia y Alemania. En el primer trimestre del año pasado, se han rechazado en Alemania 65 films, a saber: de largo metraje, 13 alemanas, 9 americanas y 12 de otros países europeos; de corto metraje, 21 alemanas y 10 americanas.

Según informaciones que nos llegan de Hollywood, la Paramount se apresta a realizar films en colores, en combinación con la Eastman Kodak, utilizando el perfeccionamiento técnico Keller-Dorian, que es similar al sistema Kodachrome Eastman Kodak, quienes se han especializado en films de 16 mm. Los citados films de Paramount se harán en el ancho universal de 35 milímetros.

Laura La Plante reaparece en «El fantasma del mar», dirigido por William Nigh, en compañía de Alen Hale, Clarence Wilson y Claude Allister.

Comunican de Méjico, que el secretario del Interior aprobó los reglamentos relativos a la censura cinematográfica, que

prohiben la exhibición de películas que asalten la obra social y educativa de los gobiernos de ideología contraria a Méjico. Esta medida ha sido tomada para evitar la propaganda en favor de movimientos revolucionarios como el de España. Queda prohibida toda aparición en la pantalla de Hitler y Mussolini.

En la Argentina ha sido estrenada «Incertidumbre», de la cual nuestros lectores se acordarán.

Hollywood.—Los trágicos acontecimientos que conmueven actualmente a España y que repercuten en el mundo entero, no podían menos que tentar al séptimo arte.

Anuncia la Warner Bros que está realizando actualmente los preparativos de filmación de «Love under the fire» («Amor bajo el bombardeo»), con un argumento original de Roy Chanslor y la supervisión de Bud Barsky.

«Love under the fire», según se anuncia, reflejará, junto a la trama novelesca, escenas naturales de la contienda, estando en la mente de los productores la idea de captar el asunto con absoluta imparcialidad.

N. de la R.—Suponemos que el acierto no acompañará a esta empresa. Es muy fácil explotar cualquier suceso que ocurra en el mundo; lo difícil es hacer la obra verdadera y sincera. No es una cuestión de dinero; son el corazón y el entendimiento quienes tienen que decir su palabra.

Charlie Ruggles se divierte extraordinariamente comunicando a sus amigos el título de su próxima película. El film se llama «Mind Your Own Business», que viene a equivaler al «A usted qué le importa» del idioma de Cervantes. De modo que, cuando uno de sus amigos le pregunta en qué película está trabajando, se contenta con soltar esta frase y dejar que su interlocutor encuentre la solución.

«La última avanzada»

(Conclusión)

draws contra su salvador, y diciéndole que bien pudiera suceder que el misterio de que procura rodearse, ocultando incluso su verdadero nombre, obedezca simplemente a que no sea lo que pretende ser, sino todo lo contrario: un espía del enemigo. No tarda Andrews en creer que ve plenamente confirmadas tales sospechas. Aprovechando un momento en que ambos se han quedado a retaguardia, Stevenson se lanza sobre el desprevenido Cullen y lo mata a puñaladas. Horrorizado el capitán Andrews, trata a su vez de dar muerte allí mismo al homicida, pero corre con tan mala suerte, que, en la lucha que se entabla, cae rodando por tierra y se fractura una pierna. Su contrincante, entonces, es por un momento explícito y le revela parte del misterio, enterándole de que, lejos de ser un espía del enemigo, acaba de dar muerte a quien, en efecto, lo era, y trataba de traicionarles, poniéndose en comunicación con los turcos por medio de un heliógrafo.

La revelación hace renacer en el pecho generoso de Miguel Andrews el adormecido reconocimiento hacia el hombre que le salvó la vida. Realmente es admirable el tesón, la firmeza y la serenidad con que este hombre sirve a su patria a través de todos los riesgos y contingencias. Sin embargo, el lazo de la amistad cordial no se entabla jamás entre estos dos hombres; dijérase que un abismo moral o sentimental separa sus espíritus.

Al continuar la marcha, el capitán Andrews, víctima de su propia impetuosidad, no puede seguir a la columna, pues se ha roto una pierna y tiene que resignarse a que lo envíen a un hospital, mientras su compañero, que aún continúa ocultándole su nombre, sigue adelante con la expedición, dando cara a los tremendos peligros que se avecinan.

Después de inauditas penalidades, Miguel Andrews llega por fin al Cairo. ¡Oh la infinita dulzura del hospital; la suavidad de las finas manos femeninas que le cuidan y atienden! Joven y ardiente, devuelto a la vida que creyó perdida para siempre, rodeado de solícitos cuidados, el capitán Andrews recobra la salud, pero pierde el corazón. El amor llama al que siempre alardeó de hombre fuerte y desdefioso; la belleza y la ternura de la enfermera Rosa-María (Gertrude Michael), han vencido en toda línea al que por invencible se tenía. Hay también en esta mujer linda y alegre un velo de misterio que la hace más bella y atractiva. Ante todo, el capitán Andrews consigue adueñarse de su confianza... aunque no tanto que ella consienta en revelar el secreto de su vida. Hasta que un día...

Solamente ese día, en que el capitán, curado y feliz, le revela su impetuoso amor, ella se decide a contestarle, que aunque desearía corresponder a su afecto, se lo veda el hecho terrible de ser casada. Es una triste historia, la historia de Rosa-María. Al estallar la guerra contrajo matrimonio con un capitán a quien, poco después, destinaron al servicio de informaciones, y de quien hace tres años que no ha recibido la menor noticia. Sabido es que el Servicio Secreto exige de sus miembros una dedicación absoluta, un fervor ilimitado al altar de la Patria, frente al cual deben abandonar incluso sus más íntimos afectos... pero de todos modos, los largos días de tres largos años, han convencido a Rosa-María de que algo terrible debe haber sucedido al hombre a quien dió su mano de esposa. En realidad, según la joven enfermera confía, al capitán Andrews, ella nunca amó a su marido, con quien no tuvo ni aun tiempo de establecer los afectuosos lazos de la convivencia. Desesperado el joven oficial ante el obstáculo que se interpone entre su amor y la mujer amada, pero sirviéndole acaso de acicate este mismo obstáculo, decide poner en juego todas sus influencias para cerciorarse de lo que a la enfermera le ha sido imposible averiguar: cuál ha sido la suerte del capitán del servicio secreto, esposo de Rosa-María, cuyo silencio, de no haber muerto él, solo podrá explicarse por el deseo de dar por olvidado un matrimonio precipitadamente contraído en los primeros días de la terrible guerra, que cambió la faz de los pueblos y el alma de los hombres.

Todo un complicado plan de pesquisas y averiguaciones se traza e inicia el capitán Andrews, pero antes de que haya recibido la menor respuesta a estas investigaciones, un misterioso personaje llega al Cairo y se presenta en el hospital. Es aquel capitán Stevenson a quien conocimos en los desfiladeros abruptos y erizados de enemigos de las apartadas regiones del Curdistán. Es aquel hombre misterioso a quien vimos realizar actos de generosidad ilimitada y de refinada crueldad. Es el salvador de Miguel Andrews... es el esposo de Rosa-María. En tres años largos, esclavo de un deber que le forzaba a no dar el menor indicio del lugar donde se hallara ni de su verdadera personalidad, ha contenido su pasión por la esposa, no ha dado fe ni señales de vida, en espera del momento propicio y feliz, que ahora acaba de llegar. Difícilmente podrá encontrarse otro hombre tan dichoso como el capitán Stevenson, después de recibir, en premio a sus relevantes servicios, una licencia por seis meses. Licencia que se apresurará a aprovechar, corriendo al lugar donde sabe que está su mujer de la que sigue tan enamorado como el primer día. Sin duda ella, que también ha trabajado duramente, en el hospital, durante el transcurso de esos tres largos años, podrá obtener a su vez una licencia que les permita ir a pasar en Europa una gloriosa y bien merecida luna de miel.

El encuentro de los dos esposos es terrible para ella, decepcionante para él. No es Rosa-María la mujer enamorada que acoge con entusiasta ternura al esposo largo tiempo ausente. Su terror al ver de nuevo junto a sí al hombre a quien no ama y que tiene sobre ella plenos derechos, se revela en la expresión de su rostro y en el temblor de su voz. Recelando, por la indiferencia que nota en Rosa-María, que ella haya podido enamorarse de otro durante su prolongada ausencia, el capitán Stevenson no cesa de acosarla, hasta escuchar de sus propios labios la confesión de lo ocurrido con el

Para obtener la mejor agua mineral de mesa, nada más indicado que las incomparables SALES LITÍNICAS DALMAU

capitán Andrews. Desde ese instante el celoso marido queda dominado por una idea fija: vengarse del hombre que le ha arrebatado el amor de su esposa.

Cuando por su parte Miguel Andrews llega al hospital en busca de la mujer a quien ama y otra enfermera le dice que Rosa-María ya no está allí, el joven capitán la busca por todas partes, y dando al fin con ella, le envía recado, suplicándole que si quiera le conceda una última entrevista. Accede la muchacha, y una terrible escena se desarrolla entre los dos: explícale la joven todo lo sucedido, y decidida a cumplir con su deber y seguir a su esposo, ruega al hombre a quien adora que renuncie para siempre a su amor.

Desesperado, ciego, poniendo su única esperanza en una muerte pronta, el capitán Andrews pide que le destinen a una de las avanzadas del interior del país, lugar de gran peligro, de donde son muy pocos los que vuelven. Por su parte, convencido de que su mujer no le ama, Stevenson se dispone a cumplir su venganza, y enterado de que el que él cree seductor de su mujer ha sido destinado a la última avanzada, pide a su vez y logra que a él le destinen también allí.

El capitán Andrews, que no sospecha ni remotamente que su antiguo compañero que ahora se le da a conocer por su verdadero nombre sea el marido de Rosa-María, queda atónito al oír cómo el que un día le salvó la vida, le dirige ahora los más vehementes y ofensivos reproches. Decidido a que uno de los dos quede borrado de la faz de la tierra, el recién llegado provoca a Miguel Andrews a una lucha sin cuartel ni piedad. Pero antes de haber podido pasar de las recriminaciones a los hechos, su deber de oficiales llama a los dos hombres y rivales a deponer por el momento todo resentimiento personal, para pensar sólo en la defensa del fuerte, sobre el cual se lanza ahora el enemigo.

La lucha es dura. Tremendo el ataque. Los turcos han atacado a la columna con un número insospechado de soldados y con un armamento muy superior a lo que en ellos podían sospecharse. Pero la heroicidad de los ingleses logra rechazar el ataque, y aunque dejando muchos de sus hombres en el camino, el puñado de defensores supervivientes logra quedar honrosamente y emprender la retirada, al amparo de la oscuridad nocturna.

Durante la marcha, los ingleses caen en una emboscada de los turcos. Terrible y traidora añagaza, de la cual sólo escapan con vida los dos capitanes rivales... si bien se ven amenazados por una muerte mucho peor que la que les ha tocado en suerte a sus desdichados compañeros. El cruel enemigo ha prendido fuego a la maleza, y las llamas, que se extienden con rapidez aterradora, como rojas lenguas implacables, no tardarán en alcanzarlos, dándoles muerte espantosa y cierta. Y aún, por si fuera poco este cercano y tremendo peligro, al horror del incendio se une la amenaza inmediata de un rebaño de elefantes que, enloquecidos por el avance de las llamas, que destruyen ya todo el bosque, corren en dirección al lugar donde se hallan los desventurados fugitivos.

El capitán Andrews no puede más. Acabado de salir del hospital cuando pidió ser reintegrado a la avanzada de la muerte, su pierna se resiente todavía de la fractura; camina cada vez con mayor dificultad y crecientes dolores, y aunque el capitán Stevenson, olvidando al parecer ante aquella nueva fraternidad en el peligro, los celos y el rencor, le ayuda lo mejor que puede, llega a un momento en que a Miguel le es materialmente imposible dar un paso más.

Cae al suelo. Stevenson trata de levantarlo. Pero su compañero se opone a ello. En la angustia del dolor supremo pronuncia estas palabras:

—Es inútil. Sólo conseguiríamos morir los dos. Sálvese usted, capitán Stevenson, y evite que la columna que debe estar marchando a estas horas hacia el fuerte caiga en la emboscada que sin duda le prepara el enemigo.

El capitán Stevenson sigue entonces solo. No tarda en encontrar la columna de tropas de refuerzo, y entonces, en un supremo impulso de generosidad, obliga a sus hombres a retroceder y se encamina inmediatamente hacia el sitio donde había dejado a su compañero.

En el tiroteo que sostienen con el enemigo, Stevenson queda mortalmente herido, sus últimas palabras al expirar en brazos de Andrews son para decirle que muere con el deseo de que él y Rosa-María sean muy felices.

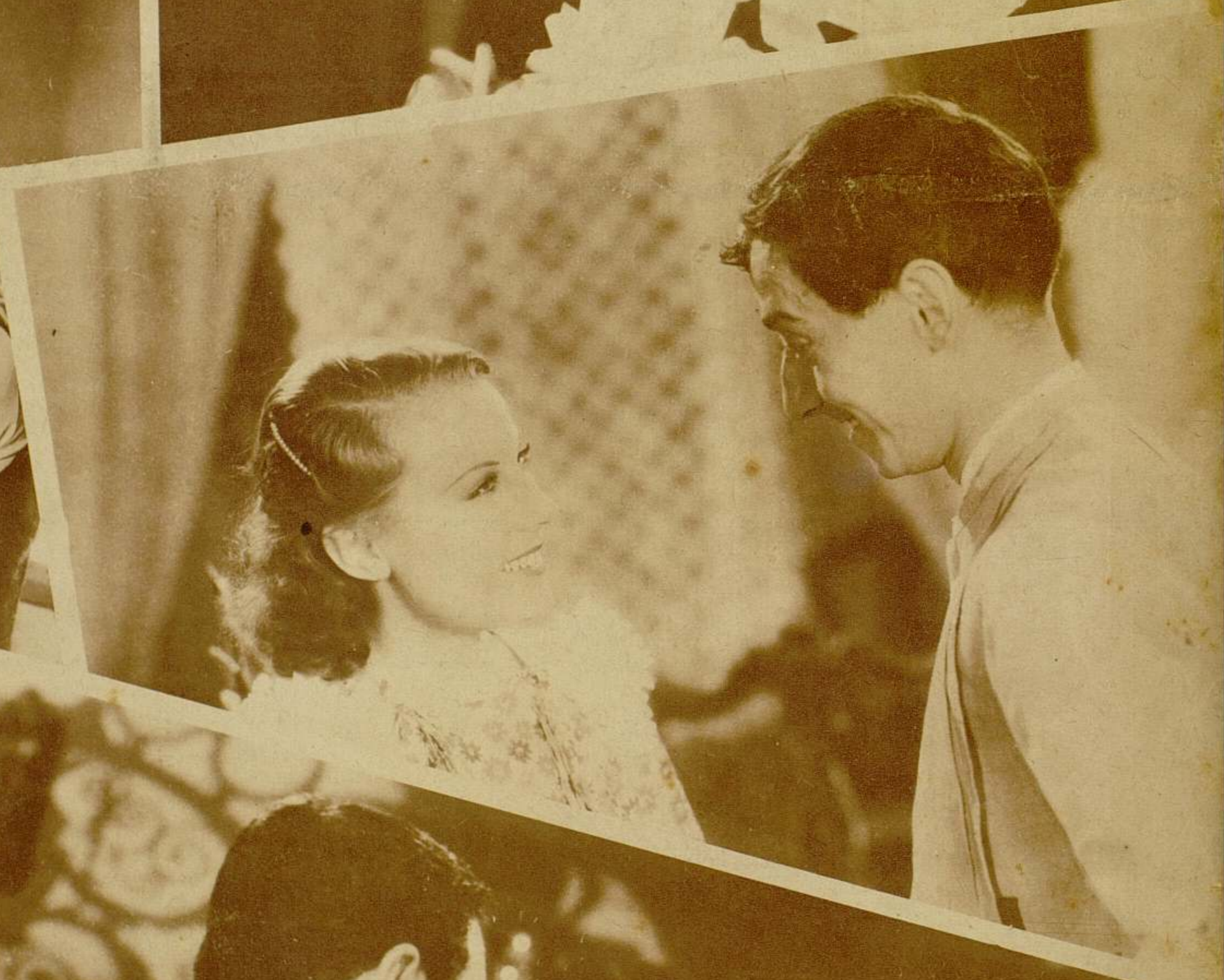
«Rembrandt»

(Conclusión)

pezó a llamar la atención, y, lo que es más importante todavía, a atraer fondos. Por aquel tiempo apareció en el horizonte un joven actor teatral, algo gordiflón, llamado Charles Laughton. De la noche a la mañana, Korda decidió filmar «Los amores de Enrique VIII», y London Film levantó los cimientos de su fama mundial. Igual hicieron Laughton, Robert Donat, Merle Oberon, Binnie Barnes, Elsa Lanchester, y la industria cinematográfica británica.

Lo que motivó la decisión de Korda de filmar «Rembrandt», es el resultado de su afán por dar al público algo nuevo y completamente diferente, algo que el público está deseando siempre, sin saber a menudo lo que exactamente desea. Por un período de doscientos cincuenta años se ha venido presentando al gran maestro holandés como un hombre antipático, avaricioso e ignorante. Korda ansiaba no solamente trazar en la película el desarrollo cronológico del artista, sino también borrar para siempre la mancha que empañaba su carácter. Este deseo, si nos atenemos a los juicios críticos de la prensa de Nueva York, Londres y La Haya, está en camino de ser realizado. Los cronistas cinematográficos de Nueva York, cuya reputación de extremada severidad es bien notoria, han agotado las alabanzas al hablar de los méritos de «Rembrandt».

Filmoteca
de Catalunya
PRODUCCIÓN NACIONAL



FOTOGRAMAS DE CIFESA

Pertenecen estas instantáneas a los dos últimos films de esta marca valenciana, «Genio Alegre» y «Nuestra Natacha»; películas interpretadas, respectivamente, por Rosita Díaz y Ana María Custodio.

