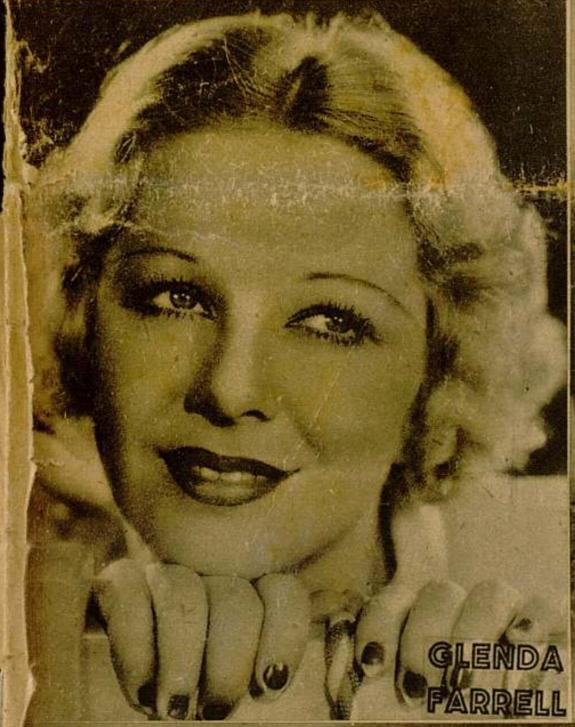




MARGARET
LINDSAY



JEAN HARLOW



GLENDA
FARRELL

KATHE VON NAGY

MAE CLARKE



Popular Film

Año XII :: Núm. 553

1 de abril de 1937

Núm. corriente: 50 céntimos

Núm. atrasado: 60 céntimos

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.

Montañas de papel sobre el cinema hispánico

III

Por entonces se produjo la discusión número dos. Viene a cuento, porque hemos mencionado antes los largos parlamentos que nos servían en las películas.

Esta discusión, como otras muchas, tenía la particularidad de tener a todos los opinantes al mismo lado del asunto. Las opiniones del otro costado eran, numéricamente, mínimas, aunque avaladas, en ocasiones, por nombres conocidos, que habían dicho sus palabras y se habían desentendido el tema. Algo por el estilo había pasado con la cuestión de cine mudo y cine sonoro, en que Charlot llevaba la bandera (quizá contra su voluntad) de los detractores del segundo.

No estará de más recordar que, también por entonces, se buscó una palabra para designar en castellano a las películas sonoras, ya que, de otra forma, se requerían dos vocablos. La única idea que se presentó fue la de designarles por "toquis", adopción en ortografía (bueno, en grafía solamente) española de los "talkies" angloamericanos.

Este problema, como otros que también salieron a relucir entonces, era simplemente de "adopción". Adopar el hecho del sonoro a nuestro país.

La palabrita no cuajó, porque nada decía a nuestros aficionados, grandes ignorantes del lenguaje inmortalizado por Shakespeare, por los secuaces de Wil Kays y por la escuadra británica. Y todavía significaba mucho menos para la masa de espectadores. Las palabras extranjeras que se refieren a una actividad particular sólo pueden ser aceptadas por el común de las gentes cuando las utilizan y popularizan los técnicos en la materia. Y los técnicos del cinema español habían de tardar todavía dos años en nacer, cuando la cuestión estaba ya completamente olvidada y resuelta.

Estas cuestiones de terminología se resuelven sencillamente y por sí solas, sin necesidad de decretos ordenados. Eso pasó en Yanquilandia, y en España. No se necesita decir ahora "talkie" en Inglaterra o en Estados Unidos, y aún se les habrá olvidado su significado, porque un "film", o un "picture" o, todavía, los "movies", son, naturalmente y como siempre, "películas". Pero películas sonoras, porque no hay, casi, otras. Casi la necesidad de un vocablo nuevo se sienta más para las películas silentes ("silent pictures") que no para las habladas.

Indudablemente, así como el idioma inglés tiene un gran vocabulario cinematográfico, el castellano anda un poco más escaso de términos. Acháquese a la mayor facilidad (a la mayor despreocupación) para derivar, combinar y sintetizar de los idiomas no latinos. Eso les permite decir "feature", por "película larga"; "short", por "película corta"; "newsreel", por "noticiero" (tan poco español); "a serial", es "una película en jornadas o episodios"; "a western", una película del oeste; "star", "estrella" o "vedette"; "a cartoon" será "una película de dibujos animados", etc., etc., sin contar con las palabras adaptadas del teatro, ni con las más técnicas, sólo asequibles a los profesionales, como el "travelling" (primitivamente "travelling shot"), que utilizan también los hispanos, que conocen igualmente el significado de "set" (y su equivalente francés: "plateau"). También nosotros sabemos abreviar, cuando decimos "cine" o "cinema" por "cinematógrafo", y "el sonoro" en lugar de "el cine sonoro".

La cuestión de vocabulario se irá resolviendo por sí misma, conforme pasa el tiempo, y conforme vaya creciendo

en extensión y profundidad nuestra todavía naciente industria peliculara.

Y sola, o casi sola, se resolvió la cuestión de teatro y cinema, que viene a ser la misma de que hablábamos, referente a los largos diálogos propios del sonoro.

Sin contar, con la discusión sobre la superioridad de uno o de otro, que también se ha discutido y, por cierto, largamente.

En aquellos primeros tiempos, pareció muy importante el asunto de encontrar la "fórmula" del cine parlante; y no era para menos, porque las películas transcurrían en interminables y soporíferos debates verbales, en los que nada se discutía, ni nada se llegaba a resolver.

Quizá el problema fuera semejante al del famoso huevo de Colón. Pero nadie acertaba con su solución. Llegaba uno diciendo: "Hay que encontrar la fórmula". Y el siguiente cambiaba el orden de las palabras: "La fórmula debe ser encontrada". Y el tercero: "¿Quién hallará la receta?" ¿Quién la hallará? ¿Quién? Tuvo que esperar dos años más, todavía: a René Clair, a Von Sternberg, a los rusos. Aunque el primero de ellos se descargara de la "acusación" de ser el inventor, como quien dice, del film sonoro, echando la culpa a Harry Beaumont (*Broadway Melody*) y a Walter Ruttmann (*La melodía del mundo*), cuando decía, sobre poco más o menos, de esas películas: "Los primeros films sonoros contenían más innovaciones que todos los que han seguido en los últimos años." Es mucho optimismo el de Clair. Pues, si la frase es cierta, es porque los primeros realizadores se vieron obligados a crear de la nada un cine sonoro. Los siguientes tuvieron que transformar un "tostón", en una película.

Lo cierto es que resolvió, si no por sí solo, por lo menos por obra y gracia del genio, el talento, la cultura o el conocimiento técnico de indudables valores cinematográficos, y no nos vamos a meter en más honduras.

Contemporánea de estas discusiones teóricas fue *La canción del día*, sucesora de *La canción de París*, contemporánea de *La canción de moda*, y antecesora de *La canción del dolor*, *La canción de mi alma*, *La canción de la estepa* y otras muchas canciones que en el cine (sonoro) han sido. Y, también, lo más alejado que cabe de las discusiones teóricas que llenaban los planos de los periódicos cinematográficos.

Esta tercera "primera producción hablada y cantada en español", procedía de estudios ingleses, aunque rodados sus exteriores en Madrid, que lo mismo, para el caso, podrían haber sido "tomados" en Manchester o en Calcuta.

¿Gustó? No gustó. ¿Tuvo éxito? ¿Qué preguntas! Claro que tuvo éxito, es decir, grandes llenos, durante muchos días. Pero ni emocionó, ni entusiasmó a nadie. Nadie la encontró cosa mayor, aunque no estaban los tiempos para grandes exigencias. Pero era algo hablado en castellano, por gente española, de autores españoles y, ¡bueno!, menos es nada.

Esta es la que marca el principio de las muchas que habían de venir después de los estudios extranjeros, invasión bastante molesta, pero de la cual no podíamos protestar (aunque se hizo), dada nuestra impotencia productora.

Llegamos, al mismo tiempo, a "El desfile del amor". Y a los "doblajes" (o doblados).

(Continuará)

ALBERTO MAR



CLAIRE TREVOR, de la 20th Century-Fox

BIOGRAFÍAS CORTAS

KAY FRANCIS

Kay Francis es norteamericana, nació en Oklahoma City, un viernes día trece del mes de febrero, de no sabemos qué año, por ser ello un secreto, secreto de dama joven. A los pocos meses de nacida, sus padres la llevaron a Santa Bárbara, y pocos años más tarde a Los Angeles y a Denver.

Al cumplir los cuatro años, su madre, la célebre actriz del teatro americano Katherine Clinton, que iba a reverdecer laureles, la llevó consigo a Nueva York, en donde la niña ingresó en un colegio.

Se distinguió siempre en los deportes y en las clases de declamación. En aquella época escribió un drama y fue ella misma quien encarnó el primer papel masculino. Aparte del deporte y el teatro no la preocupaba otra cosa que el divertirse.

Cuando hubo terminado sus cursos en "Cathedral School" se matriculó en una academia para especializarse en la carrera comercial, y al terminar estos estudios embarcó para Europa, visitando Francia, Holanda e Inglaterra.

Antes de su iniciación en las tablas, en donde adquirió renombre desde su actuación en una "moderna" versión de "Hamlet", fue secretaria de las señoras Vanderbilt y Dwight Morrow y otras damas de la aristocracia americana.

Se enteró un día de que Walter Huston andaba buscando una dama joven para "Genlemen of the Press" y como se conocían por haber trabajado juntos en "Elmer el Incomparable", fue a pedirle el papel. Había un inconveniente: la damita del argumento era rubia, pero tan excelentes fueron las pruebas a que se sometió a la señorita Francis, que se le confió el papel, y lo desempeñó con tanto acierto, que inmediatamente se le ofreció un ventajoso contrato para ir a Hollywood.

Prefiere el cine al teatro. Según ella, su mejor actuación en las tablas fue "Elmer el Incomparable" y en la pantalla "Viaje de Ida". Su peor trabajo, también, según ella misma, es "The Marriage Palyground".

Después del drama, su gran interés es la literatura, pero por encima de todo, es mujer de su casa.

Detesta las entrevistas y se esconde a veces para evitarlas, y para ella son una verdadera plaga los fotógrafos. Por favor no le hablen de política.

No hace nada de particular por conservar la línea y come lo que se le antoja. Para ella los secretos de belleza hay que ir a buscarlos al aire y al sol y en el agua clara.

Sus últimos éxitos han sido "Mandalay" y "La vida es sabrosa" de la Warner Bros.

ERROL
FLYNN

EN BARCELONA



El primer actor que nos visita, desde que España, estre-
meada y sangrante, lucha por sus libertades, es uno que
pertenece al cinema yanqui y que tiene grandes simpatías
entre todos los españoles: Errol Flynn, admirable y per-
fecto intérprete de "El capitán Blood".

En la actualidad, que tantos de nuestros artistas, van-
gan temerosos por tierra americana, indiferentes a la cau-
sa popular, es aún más significativo e importante este
amigable y franco gesto de Errol Flynn. Su llegada a
Barcelona, viene a corroborar, las declaraciones efectuadas
por las más distinguidas figuras del cinema americano,
en favor de la España leal y por las cuales fueron prohibi-
das sus películas en todo el territorio ocupado por los
rebeldes.

Nombrado Errol Flynn, junto con James Cagney —los
dos pertenecientes a la compañía Warner— delegado del
comité pro ayuda a España, en Hollywood, llega a nos-
otros con todo su bagaje de simpatías y de noblezas, a
traernos un apoyo material, formado por grandes dona-
tivos y lo que aún vale más, moralmente hablando: la
afinidad idealista.

Ya no son ahora figuras literarias como Romain Ro-
lland, Einstein, Ludwig, etc., ni políticas como el alcalde
Laguardía, las que demuestran su admiración por la gesta
libertaria española, sino que hasta las celebridades de la
cinematografía, casi todas ellas capitalistas, como, por
ejemplo, Charlie Chaplin, Clark Gable, Bette Davis, etc.,
adoptan una actitud clara y definitiva y honrada contra
el fascismo, negación de todas las libertades espirituales, y
por lo tanto artísticas, del hombre. Comparando todo ese
grupo de españoles como Imperio Argentina, Miguel Li-
gero, Carmen Amaya, Anita Sevilla, Margarita Xirgu y
otras que andan por tierras de América, conservándose
"neutrales" —estar a la capa, llamaban a esto, los an-
tiguos castellanos—, con el ademán sincero de los más
inteligentes actores de Hollywood, nótase en seguida la ca-
rencia, ya no sólo de sentimiento patrio, sino también la
honradez espiritual para definirse. Olvidan que los hom-
bres van en los grupos: los que aman y fundan, o los que
odian y destruyen. El grande artista no sería posible, sin
una precisa condición de sinceridad.

Errol Flynn, que recientemente ha protagonizado dos
films intitolados "Luz de esperanza" y "La carga de la
caballería ligera", alterna el trabajo cinematográfico con
el periodismo, al cual pertenecía con anterioridad a su
incursión en el cinema y a su casamiento con la actriz
francesa Lily Damita. Según sus declaraciones a la pre-
sa, visitará Valencia, Madrid y los frentes de Aragón e
iniciará, con todos los detalles e impresiones que a su paso
recoja, una serie de reportajes, que llevarán la verdad de
la situación a los públicos norteamericanos, engañados con
noticias falsas por los rotativos capitalistas. Acaso escriba
también un libro y filme los aspectos más importantes de
los frentes de combate.

Errol Flynn, con este viaje a la España leal, prosigue
su viajera ruta de aventuras, superior aún a la cinemato-
gráfica. Acompaña al joven irlandés, el doctor Hermann,
miembro distinguido del Partido Comunista norteamerica-
no y en cuya compañía, Errol Flynn ha visitado la mayor
parte de los países mundiales.

Huésped de honor de Barcelona, *Popular Film*, saluda
al artista famoso y gran amigo de España, deseándole una
grata estancia entre nosotros.

ENVÍO:

Capitán Blood: ya tú lo sabes desde hace tiempo. No
hay occidente para el espíritu del hombre, no hay más que
un norte, coronado de luz. Mar embravecido surca ahora
nuestra nave, pero esa es la ruta segura que conduce al
norte. No te extrañe oír la voz ronca de las olas, que
chocan y blasfeman, ni el tumulto interno que las agita,
ni el gemido de su penacho blanco, deshecho en espumas
de odio. Tú lo sabes ya: tras de la tempestad viene siempre

la calma. Hoy el aire del vendaval es nuestro. Y el ma-
rino de desnudo pecho, alto el puño al cielo, descubre en
cercaño horizonte, luces brillantes de libertad. Tú que
también fuiste esclavo, no ignoras lo que es estar sujeto
a una cadena, mientras se hincha la vela de la vida y Na-
tura se derrama en cascada de afanes y en ansias jubilosas:
pérfidos vientos azotan el rostro, ceniza y polvo tupen la
mirada, pesa el ayer como una roca y aterra el devenir.

Por eso estamos así, en fiera pugna, como esas olas bra-
vías que sacuden las costas de la tierra en que tú naciste.
Son muy humildes nuestras naves, mas acaso algún día
podamos, como tú hiciste, echarnos a surcar los mares y
vencer a los piratas españoles, que como en aquellos tiem-
pos de tus correrías, cobijan sus rapiñas bajo un pabellón
real. Para entonces, ya estaremos cansados de la sangre
y de la lucha, pero al fin ¡caballeros del espíritu! el amor
de la tierra, la belleza de Iberia, hará renacer nuestra
fe, cual si fuera aquella Arabella que encendió en tu alma,
brillantes luces de pasión. ¿Te acuerdas, Peter Blood?...

Henchidas copas de mieles, habrá entonces para brind-
arte. Verás brotar jazmines y no me olvides de las tier-
ras abonadas con muertos. Escucharás en las playas do-
radas, entonar su canto de cisne a las olas mediterráneas.

Vuelve entonces a nosotros, capitán Blood. Te enseña-
ré, a ti, viajero de todas las rutas, esa otra desconocida y
misteriosa del Guadiana, corriendo largo tiempo bajo la
tierra... Y si punca a pisar vuelves nuestro suelo, cuando
cruces por mágica linterna, alta la voz en mi interior dirá:
Ese héroe romántico vino un día, con águilas doradas
en las manos, con águilas azules en el pecho... Capitán
Blood: lo que yo dije y lo que a decir voy... ¡ya tú lo
sabes!...

S. M.

UN VETERANO QUE ● EMPIEZA AHORA

Wallace Beery ha negado rotundamente los rumores
de que piensa retirarse del cine.

Al preguntarle un amigo si había algo de cierto en esas
habladurías de la gente, el popular Wally respondió: "Pero
si acabo de empezar, como quien dice."

Aunque el veterano actor de la Metro-Goldwyn-Mayer
lleva más de veinte años en la pantalla, declara que su labor
cinematográfica le interesa demasiado para pensar en reti-
rarse.

"Tres veces me he retirado... y las tres veces he vuel-
to", dice sonriente el actor.

"Estoy seguro de una cosa, y es que necesitaré traba-
jar mientras viva, como sucede a un anciano explorador, a
quien conocí hace mucho tiempo. El buen hombre, extenua-
do por tantos años de trabajo, pensó que le había llegado
la hora de retirarse, y así lo hizo. Pero es el caso que cada
día se sentía peor por la falta de algo que hacer, y deci-
dió entonces volver a sus exploraciones.

Pocas personas han tenido en su vida tantos altibajos
como yo. Tres veces la diosa Fortuna me ha jugado malas
pasadas. Lo natural y lógico era que me hubiese dado por
vencido, pero a cada bacatazo de la suerte, respondía em-
prendiendo de nuevo la lucha con tanto o más ímpetu que
antes. El sentido histriónico está en la masa de la sangre...
por eso sigo siendo actor."

Beery, que nació en Kansas City, Missouri, comenzó a
ganarse el puchero limpiando locomotoras; luego fué do-
mador de elefantes, y, finalmente, ingresó en el teatro. La
grave y repentina enfermedad de Raymond Hitchcock,
célebre actor teatral, dió a Wally su gran oportunidad para
figurar como estrella en los escenarios de Broadway.

Filmoteca

de Catalunya

CRONICA DE LA ARGENTINA

LERAMOS en la prensa: «En forma francamente promi-
soria, ha sido iniciada la temporada oficial cinemato-
gráfica del año en curso. No obstante lo temprano
de esta iniciación, en pleno verano aún y con días de ex-
cesivo calor, se han registrado grandes entradas en la ma-
yoría de las salas de estreno. Bien es verdad que han sido
presentadas películas de grandes valores, lo que explica el
fenómeno, pues ya es convicción generalizada que nuestro
público responde siempre que le ofrecen buenas produc-
ciones, aunque sea en pleno verano.

«La brillante iniciación de la temporada ha causado in-
mejorable impresión en el gremio, juzgando exhibidores y
distribuidores que 1937 será un gran año para el negocio
cinematográfico. Además, los negocios en general han re-
puntado, nuestras exportaciones señalaron un aumento con-
siderable en el mes de enero, y todo indica que la situación
económica del país permite abrigar el mayor optimismo.
Con buenas películas y con la vuelta de la nación a la pro-
speridad, no cabe duda que el negocio cinematográfico ha de
experimentar en el año en curso muy importantes mejoras.»

Esta es la impresión que da un periódico del gremio, so-
bre el comienzo de la temporada.

De estrenos nacionales, el más importante es el de «Una
porteña optimista». La prensa y el público la han consagrado
como una producción de singulares valores. Su estreno con-
stituyó un verdadero acontecimiento cinematográfico, a pesar
de haber sido verificado el día más caluroso de la temporada.
La sala amplia del Gran Cine Astor, se vió colmada de pú-
blico, que siguió con evidente interés el desarrollo del film,
rió sus pasajes cómicos y aplaudió con entusiasmo al final.
En cuanto al juicio de la crítica cinematográfica, todos los
órganos periodísticos de la capital coinciden en asegurar que
la película marca un progreso evidente en la cinematografía
nacional.

Mientras que, por el contrario, la película nacional «Así
es el tango», realizada por la Porteña Film y distribuida
por Terra, constituye un salto atrás en la cinematografía
argentina. No obstante la benevolencia de la crítica cinemato-
gráfica para las producciones nacionales, han sido unáni-
mes las censuras que ha dirigido a dicha película.

La Argentina Sono Film, inició el año con «El pobre
Pérez», animado por Pepe Arias, Alicia Vignoli, José Gola,
Alicie Barrie, Orestes Cavaglia, Tania y M. Gómez Bao.
Estrenada en la sala del Monumental, ha agotado muchos
días las localidades, constituyendo un verdadero éxito de
crítica y de público. Fué por ello que, en lugar de la se-
mana reglamentaria, la empresa del Monumental resolvió
mantenerla en sus carteleras otra semana más.

Estrenos extranjeros recientes, hay «Dame tu corazón»,
con Kay Francis y George Brent; «Suzy», con Jean Har-
low; «El gusano de hierro», con Joe E. Brown, y «La in-
deseable», de Gladys George, como más importantes.

Nacionales, además de las citadas, podemos contar con
«Viejo barrio», de la productora rosarina N. J. R. A. Film
con Arturo del Valle, Judith Peters y José Giorgi, dirigida
por Isidoro Navarro, y «Lo que le pasó a Reynoso», con
Luis Arata, Herminia Franco, Floren Delbone y Teresa
Serrador, según la conocida obra de Alberto Vacarezza, di-
rigida por L. Torres Ríos.

Próximos estrenos: La Fox anuncia «Princesita del arra-
bal», de Shirley Temple; «Dos mujeres y un amor», de
Simone Simon; «Bajo tu hechizo», con Lawrence Tibbet,
y otras.

La PAF anuncia «Los ojos de mi vaca», comedia musi-
cal de los hermanos Cospito.

Artistas Asociados, «Fuego otoñal» y «Rembrandt».

La Paramount, «El general murió al amanecer».

R. EXHIBIDOR

Buenos Aires, 28 de febrero de 1937.

Tras recorrer los Estados Unidos con una compañía
ambulante, Beery hizo su debut cinematográfico en una
comedia de la compañía Essanay. Deseando saber por ex-
periencia propia todo lo relacionado con la producción de
películas, Wally fué después realizador, director de un es-
tudio, *cameraman* y electricista. En Hollywood perteneció
a la empresa Keystone, que filmaba exclusivamente comedias,
y al terminar su contrato con dicha compañía, llevó
al Japón un grupo de artistas del cinema, perdiendo en esa
aventura hasta el último céntimo.

De regreso a Hollywood, comenzó a desempeñar roles de
villano, obteniendo resonantes triunfos en "Robin Hood",
"Ricardo, corazón de león", "The Sea Hawk" y otras
producciones. Volvió otra vez al género cómico, comparti-
endo con Raymond Hatton los honores estelares en varias
películas. Luego, ingresó en la Metro-Goldwyn-Mayer, don-
de ha participado en "El campeón", "Gran Hotel", "Ma-
res de China", "¡Viva Villa!", "Ayer como hoy" y otras
muchas producciones notables. En estos últimos meses el
popular Wally ha cosechado nuevos laureles con sus trans-
misiones por la radio.

JUAN MENÉNDEZ

RENE CLAIR EN SU PRIMERA ETAPA

El mejor procedimiento para entender a René Clair me parece que le ha señalado el mismo:

A mí, cuando hago un film, me interesan sobre todo, el escenario y el montaje. Y si estuviera seguro de obtener material fotográfico que sirva, dejaría con gusto a otros la tarea de "rodar" en mi lugar.

No es un juicio crítico, pero sirve lo mismo para confirmar lo que quizá alguno haya pensado delante de sus films; cuando "rueda" no se puede decir que René Clair invente la pólvora. El material visivo que se alterna en su no excesiva producción cinematográfica es, sí, de primer orden y dejan addivinar que el director sabe trabajar. Pero verdaderamente no se puede decir que domine un espíritu unitario y personal. En cada cuadro creo que podría leer en un ángulo, quien tenga ojos y memoria buenos, la firma de algún nombre de la dirección europea, de los que han ganado fama, quiero decir, porque lo banal no hace para nuestro caso. Cortes de fotografía a lo Eisenstein, perspectivas que son propiedad de Dreyer, algún recuerdo de las luces de Freyer, y hasta algunos detalles que gustarían a Marcel l'Herbier. Quizá haya que hacer excepción con *Entr'acte*, por ciertas vistas fantásticas de una bailarina y los efectos de "ralenti" de un funeral, y el documental sobre la *Torre Eiffel*, donde algunos trozos atrevidísimos no se sabe si tienen precedentes en algunas películas anteriores (y quizá también aquel *París que duerme*, del que es difícil encontrar alguien que la haya visto). Pero además, sería necesario, para andar con tacto en la atribución de paternidad, conocer al detalle todos los juguetes que en cada época van creando como films de vanguardia, hacién-

doles pagar como metafísica, los cerebralísimos cineastas franceses. Y es verdad que fuera de la pantalla, en la pintura cubista y las tentativas fotográficas de algún superrealista, no faltan los modelos que René Clair puede haber conseguido, como a un secretario galante, por aquellos sus primeros amores con la máquina tomavistas. También un tal cual "primitivismo" fotográfico de los posteriores films de René Clair, que recuerda agradablemente los cómicos franceses de la anteguerra (Prince, André Deed, Max Linder), puede sin inconveniente, y sin molestar a nadie, adscribirse a las alegres invenciones de los superrealistas. De todas maneras desde el *Sombrero de paja italiano* y posteriores (o sea, en orden cronológico: *Los dos tímidos*, *Sous les toits de Paris*, *El millón*, *Viva la libertad*, *14 de Julio*), se pueden atribuir a René Clair todas las originalidades que se quieran excepto la de poseer un modo particular de encuadrar, o más genéricamente, de imponer una propia huella plástica a la fotografía. Inténtese detener la máquina de proyección sobre cualquier fotograma de Eisenstein, se puede decir que en el saco de Clair la harina está igualmente molida, y se encontrará siempre sobre la pantalla un elemento plástico personalísimo digno de admirarse. (Hay que advertir que en Eisenstein y los rusos en general, excepto Pudovkin y Nicolás Ekk, se da uno cuenta de la belleza, sobre todo cuando se miran las fotografías en la sala de espera). Las fotografías de René Clair, por el contrario, rara vez tienen algo nuevo que decir. En cuestión de inventiva plástica nuestro hombre, que para otros entendidos es un pura sangre, se deja vencer por el enfático Abel Gance o por el superficial Cavalcanti, que en definitiva

son rocines. Así que, si el cinema no fuese más la linterna mágica, es decir la imagen fija, de René Clair se podría hablar todo lo más como de un ecléctico de buen gusto y cortar aquí el artículo.

Pero el cinema, además de los efectos plásticos que se consienten también a la linterna mágica, puede prestarse a otras numerosas maquinaciones; y para buscar las que forman la espina dorsal, admirablemente individuales, de los films de René Clair, es forzoso mirar más allá del estilo de los cuadros. *Ipse dixit*: ojo al escenario y al montaje, o sea, en concreto, al ritmo, al espíritu que preside la disposición del conjunto de la materia rodada: o todavía más, a todo lo que en un film puede abstractamente considerarse independiente de las posibilidades artísticas proporcionadas directamente por la máquina tomavistas fija o animada. Alguna excepción como el bellissimo paseo del objetivo, con el que se inicia *Sous les toits de Paris*, no hacen regla. En general, Clair no apunta nunca sus propias baterías sobre una cualquiera situación objetiva, sino que las predispone estratégicamente para ametrallar un grupo entero de escenas recordadas según un plan establecido de antemano. El modo de retratar la materia episódica, considerado en sí mismo, no tiene más que una importancia relativa y puede ser tomado a préstamo sin inconveniente, de éste o de aquél fanático de las plataformas separadas; lo que importa es el encadenamiento de los cuadros, y el insertante el uno en el otro.

El espíritu dominante en tal encadenamiento, por lo demás, él mismo exige en cierta manera que la plástica de todo cuadro sea decididamente de segunda mano, ya que el secreto del estilo de René Clair reside en efecto en esto: que él es en primer lugar un autor de films, un autor que para evitar historias se hace la ropa por sí mismo.

Nadie sabe exactamente cuántas veces en la vida se ha acercado René Clair al cinema, quizá no lo sepa ni él mismo, y la cosa no tiene importancia. Pero es difícil desechiar la impresión, al observar sus films, de que ha visto todas las películas que se han proyectado en el mundo, y con particular atención las francesas de la anteguerra y las de los primitivos americanos, desde Mack Sennett hasta las cómicas breves de Chaplin. Debe haber visto estas últimas después de un estudio cuidadoso del vanguardismo francés y después de haberse hecho una extensa cultura entre los maniacos de los cuadros de abajo a arriba, de los primeros planos cada uno en tres fotogramas, de las carreras en cuarta velocidad, de las sobrepresiones con el complejo de Edipo, de aquello, en suma, que saliendo de París ha inundado el resto de Europa y se ha llamado pomposamente *l'Art Cinématographique*, con el acento en la primera palabra. Frente a esto, entre un intelectual refinadísimo y la ingenuidad acaso genial de ciertas cómicas finales americanas, han aparecido en Francia muchos pretenciosos libros, que hacen perder el tiempo que se encuentra. René Clair, más pícaro e ingenioso, aunque no limpio en absoluto de pecados literarios (véase su libro *Adams*), ha preferido realizar films, que giran sobre sus impresiones de la sala de proyección, dando vida cinematográfica a lo divertido y notable que debe haber saboreado en las visiones de los "primitivos", al modo de un gran señor que pusiese en verso una sugerente ingeniosidad de su propia criada. La criada —hay que observar— serían los americanos desde Mack Sennett a Charlot, ingeniosísimos, pero simplícísimos, sensibles, pero por esto mismo quizá también tontos; y la señoría consistiría en los modos en uso entre los intelectuales del cinema europeo, para muchos entendidos todavía más tontos. Aquellos, dentro de la materia, a vivir enteramente en la pantomina; éstos fuera, a sacar partido pictórico de las tragedias más angustiosas. Poner de acuerdo a los unos con los otros, suprimiendo toda tontería, he ahí la misión de René Clair.

De esta actitud eminentemente literaria, deriva la importancia nula, y la necesidad al mismo tiempo de la no-originalidad plástica de nuestro autor, así como se deriva de otra parte, que tantas situaciones y particulares suyos traduzcan pálidamente la filiación de los *gags* de los films del otro lado del Atlántico; porque la originalidad de Clair consiste, precisamente, en saber colocarse en una zona de rarefacción intelectual que le consiente provocar el choque entre los dos elementos, su acercamiento, fundición, sobreposición e integración.

Posición intelectualista, pues, con la que se consigue, además, el hecho de que René Clair no se identifique con ninguno de sus personajes ni se embarque nunca seriamente en ninguna situación lírica y dramática que se presente a escondidas. Pero es precisamente la que inspira las invenciones del escenario, condiciona la acción de los actores, domina desde el principio hasta el fin el montaje, y en definitiva engendra y alimenta el estilo verdaderamente nuevo y original, inconfundiblemente suyo, del cinema de René Clair.

Y como de tal posición ambigua (entre lo que creo y lo que no creo conseguido, me atengo al argumento y me salgo de él para divertirme a mi manera, me atengo a la fotografía de una narración y hago "cinema puro"), no podía nacer, si se quería tener el pie al mismo tiempo en los dos lados (más que un lenguaje de doble fondo, bitonal, tipo *pince-sans-rire*, decidido a no perder el equilibrio, he aquí en los films de René Clair la moda gustosamente refractaria a toda fusión, calculadamente fragmentaria, sabiamente desenlazada, centrífuga, saltarina, que se complace

SHIRLEY TEMPLE - Fox



PÁGINAS DEL VIEJO TIEMPO

HOLLYWOOD HACE OCHO AÑOS

CAPÍTULO V.

AL MARGEN DE HOLLYWOOD

Los "cow-boys"

La simetría de los *bungalows* da a Hollywood el aspecto de un enorme decorado de cine, sobre todo cuando se ve errar a través de esas pequeñas construcciones una multitud de «extras» de las más extravagantes fisonomías y vestidos.

Muchos de ellos van provistos de luengos cabellos y barbas a lo «Cristo»; otros muestran sus cráneos hendidos y cubiertos de sangre, etc. Una gran cantidad de «cow-boys» ha sentado su feudo en el cruce de Cahuenga y Hollywood boulevard; jamás se les ve mezclados con los demás «extras», forman un grupo particular y distanciado, debido, sin duda, a una noción quizá exagerada de su valor; pero de todos modos ellos saben que para la mujer americana, hay tan sólo dos tipos cinematográficos que la encantan: el «colegial» y el «cow-boy». El primero, expresión de juventud, es el estudiante más preocupado de hacer triunfar los colores de su escuela en un match de «rugby», que de fatigarse exageradamente por una enseñanza de orden intelectual, el héroe simpático de los films escolares americanos, en los que campea el buen humor y la gracia; el segundo, el «cow-boy», atrae a la americana por su encanto de «cave-man» (lo cual quiere decir en correcto español: hombre de las cavernas), y también porque representa el pionero del ayance americano en el Oeste (lucha contra los indios) y, además, porque forma parte integrante de la historia y la leyenda nacionales.

Inútil decir que el «cow-boy» moderno, extra de cine, no dibuja ya la bella figura de sus predecesores; no obstante, guarda con ellos algo de común: las botas, las chaparreras y el sombrero de anchas alas. Queda, además, íntegramente la simpatía primitiva que admiramos en los «westerns» de Tom Mix o de Hoot Gibson. Todos están dispuestos para el cine por sueldos de 5 a 7.50 dólares diarios. Su manta sólida y su equitación fantasista, hace que se les contrate a menudo en los films en los que se precisa verdaderos jinetes. Sienten un odio feroz a los cosacos y a todos los «caballeros» europeos, y adoran en cambio los exteriores de los «western», en los cuales difícilmente pueden ser reemplazados. Todas las tardes se les puede ver estacionados en Cahuenga, esperando órdenes para el siguiente día. Guardan celosamente su vestido y sus pequeñas botas de tacones altos, en las cuales encajan un pantalón de ordinario engrasado. Así vestidos, tienen cierto empaque.

Gran desilusión para ellos el día en que hubieron de reconocer la real superioridad de los cosacos en una fiesta de equitación dada en el estudio de Artistas Asociados y presidida por Douglas Fairbanks; superioridad acrobática, desde luego; pues el «cow-boy» en general es bastante ignorante en lo que a equitación se refiere, por lo que, naturalmente, no puede competir en lo que a acrobacia se refiere. De todas maneras, aparte esos pequeños gajes, el oficio de «cow-boy» tiene bastante de bueno, pues Tom Mix, que ha sido indiscutiblemente

en bruscos cambios rítmicos, en el deslizamiento fuera de lo trillado, a su tiempo en el codazo en el estómago, siempre presente a sí mismo e incluso premeditado y sobre todo cuando parece que debiera derivar peligrosamente hacia el absurdo. Puede permitirse en el *Millón* que se comience con una condesa por un motivo bien precisado y razonable y hacerla evaporar en una especie de partido de «rugby», como si todos, espectadores y director, se hubiesen olvidado plácidamente de la condesa, que por lo demás queda materialmente como tal. Y puede en *14 de Julio*, lograr el máximo efecto grotesco, y al mismo tiempo conseguir a la perfección el efecto de pánico en un restaurante por obra de un borracho que juega con un revólver cargado, con una sencilla vista de los músicos que, tomados como blancos por el borracho, huyen acentuando hasta la caricatura los movimientos que habrían de hacer para tocar. Después en *Viva la libertad*, la famosa escena de los billetes de banco. ¿qué es sino un tema de película cómica americana construido sobre un cuadro de masas a lo Pudovkin? Piénsese todavía en el detalle del sordo durante el matrimonio en el municipio del *Sombrero de copa italiano*, el asalto a la casa de campo y el tumulto que consigue en *Los dos tímidos*, en el uso genialmente arbitrario del hablado en *Sous les toits de París* o en *El millón*. Asociacionismo cerebralista doblado por virtuosismo técnico, ciertamente; y el aire de la apuesta con el argumento es casi siempre un número difícil; pero sin una frescura de intuición que transforme el culturalismo cinematográfico, si así se puede decir, en fantasía rítmica, no se comprendería cómo tantos elementos dispares pueden sostenerse juntos.

No sé si las teorías sobre la risa, el humorismo o la ironía que existen, permiten hablar de un arte frente a semejante inventiva (y por su parte el cine, en su estado actual, no hace del todo agradable para un hombre galante el empleo de palabra tan grande y atractiva); ni es el caso de remontarse a Descartes para comprobar la naturaleza netamente francesa, es decir, analítica y racionadora, del ingenio de René Clair. El hecho es, que sus films hablan un lenguaje visual culto, agudo y extremadamente hídido, frío, es verdad, pero malicioso, lejano de la rotórica y del sentimentalismo; el más inteligente que hasta ahora se había conocido.

MARIO DE SILVA

uno de los más simpáticos, ha conseguido «estrellarse» en esta especialidad, llegando a cobrar la suma de 27.000 dólares por semana.

Una "première" en el "Chinesse Theatre"

La presentación de un film en Hollywood es un acontecimiento de primera fuerza; ya que dicha ceremonia consagrará, por la nota oficial de la crítica, el valor del film. Los intérpretes, los técnicos de la producción, esperan con ansiedad, el veredicto de la crítica, igual que en el orden normal sucede en las presentaciones europeas. Las diferencias existen en el hecho de que las localidades son arrancadas a precio de oro, e incluso las invitaciones obligan al pago de una tasa

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

SALES LITÍNICAS DALMAU

de cinco dólares. La mayor parte de las grandes estrellas asisten, asimismo, como una multitud de «extras» que buscan la ocasión de exhibirse en smoking o en traje de noche con la esperanza de darse a conocer de cualquier director para que les incluya en el «casting», atmósfera de sociedad, de un nuevo film. Se estrechan manos, se lanzan signos a un amigo más o menos imaginario, cambio de sonrisas cómplices, acom-

pañadas de guiños significativos a algún asistente de director, del cual se busca apoyo; trabajos de zapa, a fuerza de codazos, para colocarse cerca de alguna personalidad, en vistas a la secreta esperanza de ser «tomado» a su lado por el objetivo de un aparato fotográfico; en fin, cada uno se libra a una pequeña serie de maniobras que se repiten invariablemente a cada presentación, a guisa de ensayos, para lograr un reconocimiento a la personalidad de cada uno, que sólo la injusticia flagrante del Destino se empeña en conservar incógnita.

Para las «estrellas», la ceremonia tiene igualmente su importancia. Es la ocasión de una publicidad de gran envergadura destinada a «patar» los espíritus de los badulaques amasados en multitud a la entrada del teatro: exhibición de joyas, toillettes, automóviles de lujo, etc., etc. Todo este lujo, todo este boato se pierde entre el ambiente de manada cortésana; un aire de admiración envidiosa hace encorvar la cerviz, los ojos quemantes inician una sonrisa buscando el más leve gesto para leer en él un signo de haber sido reconocido, a fin de poder, más tarde, aplastar con tal superioridad a los infortunados cuya presencia pasará desapercibida a los ojos de los llegados al estreno. ¡Es el todo de Hollywood! Los relámpagos del magnesio lanzan de vez en cuando una nota viva en la orgía de luces y reflectores que cruzan el cielo en todos los sentidos, las banderolas de lámparas eléctricas se balancean en líneas paralelas por encima del Hollywood boulevard, y al concierto de claxons, se mezcla la llamada de las sirenas que invitan a Hollywood a venir a admirar el acontecimiento.

Las puertas del «Chinesse Theatre» vuelven a cerrarse de nuevo, y ya no queda al público más que el consuelo de hacer conjeturas sobre la forma de los pies de Douglas Fairbanks o de Mary Pickford, etc., etc., ya que la administración del teatro ha tenido a bien immortalizar sus huellas en la placa de mármol que adorna el centro de la entrada.

G. MEUNIER-SURCOUF

(En el capítulo VI: *Los bomberos de Hollywood*.)

ANNABELLA protagonista de «ALAS DEL ALBA», de la 20th Century-Fox





ABRIL

5

Lunes

Día de estrenos.

Natalicios: Spencer Tracy.

Las estrellas son elegidas porque tienen algo que las hace diferentes del resto de la gente—sorprendentes características físicas, personalidad—, calificaciones que las ponen en relieve y nos hacen recordarlas. Lo peor que puede acontecer a una estrella, es que quiera parecerse a otra.—*LeRoy Prinz.*

Natalicios: Walter Huston.

He visto varias películas potencialmente grandes, totalmente fracasadas por haberse empezado su producción sin suficiente preparación. El mayor agobio cae sobre los hombros del director, en lugar de sobre las clavículas del productor que empieza el rodaje del argumento con una idea, pero sin un escenario adecuadamente preparado.—*Richard Boleslawski.*

ABRIL

7

Miércoles

Efemérides: 1936. Muere Marilyn Miller, actriz de teatro y cinema, a los 37 años de edad, en Nueva York.

Eleanor Powell, Fred Astaire, Ruby Keeler, Ray Bolger, Bill Robinson y otros bailarines, son cruzados en una batalla para salvar al país. Desean conservar la supremacía de América como una nación de fuerza por medio de la salud perfecta.—*Dave Gould.*

Natalicios: Mary Pickford, Víctor Schertzinger, Yola D'Avril, Lon Chaney (fallecido).

Es que ya se figura verlos; es que ya sabe cómo van a aparecer y cómo Laurel va a pisar la mano a Hardy en la primera ocasión y se va a rascar la cabeza y va a soltar una barbaridad con cara de inefable regocijo; y cómo Hardy se va a quitar y poner el sombrero nerviosamente, por no pegar a su flaco compañero y casi protegido.—*Manuel Villegas-López.*

ABRIL

9

Viernes

Natalicios: Thomas Meigan (fallecido), Sharon Lynn.

Efemérides: 1918. Aparece el primer diario de cine: «The Film Daily», de Nueva York.

Hay dos clases de películas: buenas y malas. Aunque parezca mentira, en cuanto se aprende esto, se sabe ya toda la ciencia de la crítica cinematográfica.—*Pero Grullo.*

Natalicios: George Arliss, Tim McCoy, Nick Stuart, Elvira Morla.

Cuando la Humanidad vive horas de incertidumbre y desconcierto, la pantalla proporciona el gran sedante de la nostalgia, al revivir las épocas pasadas. Aunque, en realidad, la nostalgia actual no pasa de ser más que una nueva ilusión. Porque nada hay tan imposible para el hombre como su pasado.—*Rafael Gil.*

ABRIL

11

Domingo

Natalicios: Francesca Bertini.

La forma abstracta no tiene más que una apelación: el estudio. El descubrimiento del cinema es un fruto de lo abstracto. Jamás se supo si llegaría a ser lo que es hoy, ni hoy sabemos lo que llegará a ser mañana.—*A. del Amo Algara.*

DE DERECHO PENAL CINEMATOCRÁFICO

El obstáculo de las soberanías diferentes

Vamos a partir del hecho, al parecer utópico en la actualidad, pero que en mi humilde opinión es el único que se conforma con la justicia y con la lógica, de que el cinema, al igual que la prensa y todas las demás actividades humanas (humanas, en sentido específico), no está sometida a censura, es decir, a una ley preventiva, sino que responde (usando la expresión consagrada, aunque es bastante impropia) penalmente de las violaciones que pueda cometer contra el Código penal u otras leyes del Estado. Es decir, partimos del supuesto de que el sistema legal del cinema es represivo y no preventivo.

Pero, al aplicar la represión penal en lugar de la censura, por fuerza tiene que tropezar con obstáculos que ésta no tiene, o que si tiene, por su misma arbitrariedad (en su ejercicio actual, pero no esencial) los supera sin grandes dificultades.

Uno de ellos, es el de las diferencias de soberanía, y con ellas de legislaciones penales. En efecto, una película que en los Estados Unidos resulta inocente, desde el punto de vista legal, por no haber ninguna ley que resulte violada por la misma, pudiera resultar criminal, si se introdujera en España. Esto resalta, sobre todo, tratándose de delitos políticos: Una película, en un país republicano, es proyectada sin protesta de las personas encargadas de la persecución criminal; la misma película, transportada a un país monárquico, es perseguida criminalmente, porque según el artículo tal o cual del código penal o de la ley penal tal o cual, ataca al régimen de gobierno del país. No se necesita muchas cavilaciones, tratándose de este ejemplo, para ver que, en efecto, ambos países tienen razón.

Nos interesa hacer constar este obstáculo a la aplicación de la ley penal de un país, porque no hay cosa tan internacionalizada como el cinema. Con frecuencia se escriben en un país artículos que se publican en otros; se traducen libros de unos idiomas a otros para publicarlos en distintos países; hasta, con menos frecuencia, se traducen o adaptan obras dramáticas, etc. Pero lo que en la prensa o en el teatro es relativamente poco frecuente, proporcionalmente al número de obras que existen (principalmente en la prensa), en el cinema es casi ley de su existencia. En España, como bien sabido es, se proyectan más films extranjeros, principalmente norteamericanos, que españoles. Y todas las naciones, por otra parte, procuran que sus productos cinematográficos tengan la mayor salida posible al exterior.

El problema es este: Puesto que el film fué confeccionado en un país y proyectado en otro, en caso de que viole las leyes del segundo, y nos las del primero, ¿cómo se procederá criminalmente? Junto a este problema hay otro: Si viola ambas legislaciones, ¿a cuál le corresponde proceder criminalmente?

El primer problema no puede ser resuelto, tal como le hemos presentado: necesitamos más datos. Nos faltan los siguientes: ¿Quién es el autor del delito? ¿Qué nacionalidad tiene? ¿Dónde se encuentra dicho autor? ¿Qué derechos o preceptos viola el film en cuestión? ¿En qué momento se consuma el delito cinematográfico?

Podríamos resolver la cuestión desde un punto de vista puramente doctrinal, ateniéndonos a principios puros de justicia, pero en los datos que solicitamos se suele contestar con tantas diferencias, que preferimos atenernos a la legislación española, lo que, por otra parte, tendrá más valor práctico.

No podemos resolver, por ahora, la cuestión de quién es el autor del delito cinematográfico, cuestión, por cierto, que es una de las más importantes e interesantes para la práctica del régimen represivo en sustitución del preventivo. Pero no podemos detenernos en ella, porque necesitaríamos más espacio del que podemos disponer. Démosla por resuelta, y supongamos que una persona determinada es declarada autora del delito y, por consiguiente, merecedora de la pena.

Los datos siguientes hay que resolverlos sin perderse de vista mutuamente. Si el delincuente es español, se comprende que se allanan las dificultades, pero no basta que sea español para que en todo caso se le pueda castigar. Necesitamos resolver la cuestión del momento en que se considera consumado el delito. ¿Lo es en el momento de su terminación o en el momento de su primera proyección? ¿es el film es completamente inocuo, aunque eso no quiera. Yo me inclino a esta segunda opinión, porque hasta entonces decir que no sea punible (puede serlo como acto preparatorio). Por lo tanto, si la película confeccionada en el extranjero fué presentada por primera vez en España, en España se la podrá perseguir, y, aunque no lo sea por primera vez, podrá también ser perseguida, pues para los efectos penales españoles, la primera proyección ha de considerarse la primera que viole la ley penal española, y es evidente que, mientras fué proyectada en otros países, no violaba la ley española, excepto en casos determinados.

Según esto, si el autor fuera extranjero y se encontrara en España, podría también ser perseguido criminalmente, pues España, como todas las naciones civilizadas, tiene poder jurisdiccional sobre todas las personas que viven en su territorio.

Si fuera español y se encontrara en el extranjero, teóri-

camente, cabría la aplicación de la extradición, pero no sería difícil que no fuese concedida por el distinto criterio que puede tener el país en que se encontrase, sobre el momento en que se considera consumado el delito, pues la extradición sólo tiene lugar en caso de que el delito haya sido cometido en el país de la nación que solicita la extradición (excepto en casos especiales). Esto mismo es aplicable al caso de un extranjero que se encuentre en país distinto del suyo, ya que las naciones (faltando abiertamente a la justicia) no acostumbran a conceder la extradición de sus súbditos.

Pero hay casos especiales, en que, sin concurrir estas circunstancias, pueden ser perseguidos los autores de delitos en un plano internacional. Son los de los artículos 336 y siguientes de la ley provisional (desde 1870!) del Poder judicial. Lo que falta saber, es si los delitos que allí se enumeran (principalmente los del mismo art. 336) pueden ser cometidos por medio del cine.

Desde luego, que por medio del cine se pueden cometer delitos contra personas determinadas (arts. 339 y 340), y más aún, creemos que entre los delitos más susceptibles de comisión cinematográfica están algunos de los que sólo pueden ser perseguidos a instancia de parte (y dichos artículos exigen querrela del ofendido), como son: los de injuria y calumnia, pues, aunque el Código penal no es muy explícito, es indudable que sí pueden serlo por escrito y con publicidad (art. 457 del Código), o por alegorías, caricaturas, emblemas o alusiones (art. 456), también podrán serlo por medio de la pantalla cinematográfica.

En cuanto a los comprendidos en el art. 336, sólo caben los dos primeros: Contra la seguridad exterior del Estado y Contra el jefe del Estado (de lesa majestad, dice la ley, hecha para un régimen monárquico). De los demás caben tan sólo la excitación a su comisión.

De las dos cuestiones que planteábamos, la segunda no tiene resolución legal. Lo más admitido, es dejar la persecución a las dos soberanías, y en caso de conflicto, las mismas circunstancias se encargarían de resolverle.

Si un film ya penado en un país fuese introducido en otro donde también se le considera punible, indudablemente este país podrá proceder contra él hasta que sepa oficialmente la sentencia impuesta en el otro país. Y aún podrá imponer a los autores el exceso de pena que su legislación imponga sobre la otra legislación, siempre, claro está, que por otros medios no resulte imposible la aplicación de la pena. Principalmente porque no se pueda obtener la extradición.

T. G. ARENAL

Las decisiones de la "Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas" para 1936

La mejor producción: "El gran Ziegfeld" (M. G. M.).

La mejor interpretación femenina: Luise Raine, en "El gran Ziegfeld".

La mejor interpretación masculina: Paúl Muni en "La tragedia de Louis Pasteur", Warner Bros.

La mejor dirección: Frak Capra, por "El secreto de vivir", Columbia.

La mejor asistencia de director: Jack Sullivan, por "La carga de la brigada ligera", Warner Bros.

La mejor historia original: Sheridan Gibney y Pierre Collinge, por "La tragedia de Louis Pasteur".

El mejor guión: Los mismos, por la misma obra.

La mejor fotografía: Tony Gaudio, por "Adversidad", Warner Bros.

El mejor director artístico: Richard Day por "Dodsworth" (Fuego otoñal), United Artists-Goldwyn.

El mejor registro de sonido: Departamento de sonido de M. G. M., dirigido por Douglas Shearer, por "San Francisco".

La mejor composición musical: "The Way You Look Tonight", de "Springtime" (RKO), música de Jerome Kern, letra de Dorothy Fields.

La mejor dirección de baile: Seymour Félix, por "A Pretty Girl is Like a Melody", en "El gran Ziegfeld".

El mejor montaje: Ralph Dawson, "Adversidad".

Cortas destacables: Un rollo, "Bored of Education", Hal Roach; dos rollos, "The Public Pays", M. G. M., de Jack Chertok; dibujos, "Country Cousin", Walt Disney; tema en color, "Give Me Liberty" Warner Bros.

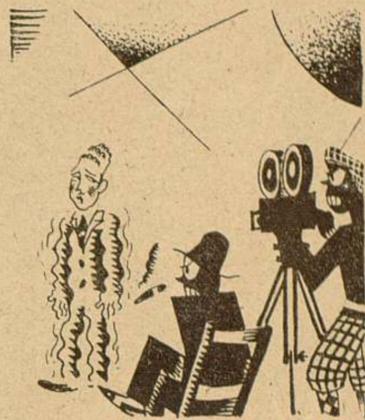
Distinción especial: A "The March of Time" (La marcha del tiempo), como una novedad sobresaliente.

HISTORIAS DE "EL PREGONERO"

Mr. SMITH RUEDA UNA SUPERPRODUCCIÓN

Mr. Smith es uno de esos talentos que sólo se dan de siglo en siglo, y aun es preciso tener mucha suerte para gozar de los rayos que emiten. Es director de cine, llamado a revolucionar la técnica que rige en el día, con grave disgusto de los maestros que ven en él un competidor peligroso, del cual hay que deshacerse a toda costa, y sin reparar en medios. El fin justifica los medios, y Mr. Smith (o Pérez) justifica el uso del veneno, del puñal, de la soga y de los gases asfixiantes.

Todos los grandes directores, grandes por su renombre, ya que no por sus obras, cuyo valor niega rotundamente Mister Smith, dedican grandes partidas de sus ganancias a estorbar el paso de Mr. Smith. Miles de francos, de marcos, de libras esterlinas y, sobre todo, de dólares, se destinan a dirigir una traidora campaña contra toda la producción de Mr. Smith.



Pero él no está dispuesto a consentir por más tiempo tal estado de cosas, humillante para su gran capacidad, para su genio, que él, mejor que nadie, sabe todo lo que vale.

Para romper con ese cerco que le ahoga, para derribar las opiniones adversas de los críticos, para arrastrar al público que remolonea ante sus películas, para convencer al mundo de su gran valor, nada mejor que hacer una tan grande película que, sus mismos adversarios, se sientan sobrecogidos y emocionados... si cabe la emoción en tales corazonas.

¡Mr. Smith vencerá!

Pero... ¿cómo?

Paseos interminables a lo largo de los pasillos de su casa, que le proporcionan una longitud de 4 metros y 37 centímetros para ser recorridos. Noches de vela, preocupado por el problema, gracias a las grandes cantidades de té y de café que pasan al interior de su cuerpo, gracias también a una afeción estomacal y un profundo dolor de muelas.

Día tras día, y noche tras noche, su cerebro trabajaba sin descanso. Pasó revista a todas las obras maestras de la literatura, para ver de adaptar una a la pantalla. ¡Que si quieres! Ya estaba muy explotado el tema, o los temas, además de que, los que más le gustaban, requerían presupuestos muy elevados para los capitalistas que él podía hallar, y no estaba muy seguro de que le salieran bien.



Igualmente, recordó todos los éxitos teatrales de los últimos treinta años, sin dar tampoco en el clavo. Buscó, por último, ideas sugeridas por las últimas o

penúltimas novedades cinematográficas, incluso entre las de sus odiados competidores.

De pronto, una idea luminosa: se habían hecho películas que transcurrían enteramente a bordo de un barco, o de un tren, o en una sola casa. Él demostraría a sus autores que nadie le achicaba en cuestión de trabajar en espacio limitado. Haría una película, tomada toda "a bordo" de un patinete.

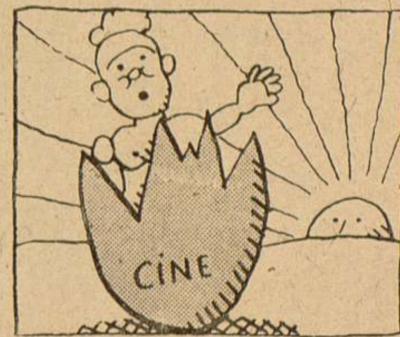
Se lanzó a la calle, encontró un primo que le dejó cuarenta mil dólares. Encontró otro primo que se avino a dejarle los estudios, sin acordarse de pedirle un adelanto. (Claro que los estudios consistían en una barraca indecente y en un mal camión de sonido). Encontró dos astros fracasados, y más viejos que dos loros, prestos a ser estrellas de la nueva superproducción. Con aficionados, que trabajaban por amor al arte, es decir, por el deseo de verse en la pantalla, completó el reparto.

El plan de la película era sencillísimo: Se trataba de un largo paseo en patinete de la juvenil pareja protagonista, sin poner los pies en el suelo, gracias a una larga pendiente que encontró en las proximidades de los "estudios". La pendiente no contaba con más de media milla de longitud, pero la técnica cinematográfica lo resolvería todo para lograr que apareciese como si se tratase de decenas de kilómetros.

Porque la técnica, amigos míos, iba a proveer a todo, gracias al dominio que Mr. Smith tenía de ella.

Cantarían los protagonistas, mientras verían pasar la calle a ambos lados (para eso se quería el resto de los intérpretes). Se darían un beso de cincuenta metros (de asfalto, no de cinta), mientras que el patinete seguía airoso su camino.

La cámara tomaría a los caminantes desde el frente, desde los lados, desde arriba, desde abajo, desde atrás, de cerca y de lejos. Marcharía unas veces a su lado, otras les vería pasar. Alguna vez colocarían la cámara en el mis-



mo cacharro (claro que no era verdad, sino que la cámara iba en un camión, pero los espectadores creerían que, efectivamente, se había hecho así) para marchar con los alegres viajeros.

Luego... la acción, complicada hasta el extremo, a pesar de no haber más que dos personajes importantes: amor, celos, risas, lloros, murmuraciones, problemas filosóficos, un belén de temas secundarios, que dejarían boquiabiertos a los más exigentes.

Algún truco. Como, por ejemplo, cuando se encuentran con un camión y pasan por encima de él. Claro que se veía cómo el patinete era elevado con una grúa, y casi podríamos afirmar que se veía (con un poco de vista) el brazo de la grúa, pero Mr. Smith consideró suficientemente satisfactorio el resultado.

Y así por el estilo todo.

Después de algunos accidentes (que se anunciaron en la prensa), de algunas prolongaciones por falta de pagos y de otros incidentes sin importancia, tales como que Mister Smith estuviera a punto de fallecer en manos del "cameraman" que había sido alguna vez persona inteligente, se terminó la película, tras de haber usado dos mil setecientos cincuenta metros de negativo (exactamente cincuenta más de los que iba a tener el positivo montado), y seis meses.

Ahora la están montando, y, según he oído decir, los maestros de la pantalla se han echado a temblar... porque no quieren que quede disminuída en número la cantidad de salas de cine del mundo, y ya se sospecha que arderán todos los salones donde se proyecte... si se encuentra alguno que se atreva.

EMILIO MURGA LOWERS





EL CINEMA CÓMICO

Los cuatro clásicos

por A. del Amo Algara

Charlie Chaplin nació en Londres, en abril de 1889; nació en Kennington, barrio de niños vagabundos, de socios comedores de caridad, barrio mísero y frío. Harold Lloyd nació en Burchard, Nebraska, en abril de 1893. Se educó en Omaha y en San Diego de California. La infancia de Harold es templada, suave, risueña; tiene los encantos suficientes para que el travieso muchacho haga novillos y ayude a levantar los barracones de los cómicos ambulantes... Joseph Francis Keaton, su verdadero nombre, nació en Muskegon, Michigan, en octubre de 1895. Igual que Charlie, Buster Keaton subió a los tablos siendo muy niño; apareció en Y Harry Langdon nació en Council Bluffs, publicito del Estado de Iowa, en octubre compañía de sus padres en un gracioso paso de comedia.

Muy joven, casi un niño, marchó a la cercana ciudad de Nebraska. Encontró empleo de repartidor en un periódico. Pero ésta no era su vocación. Su vocación era el teatro, y consiguió entrar de ayudante del portero de un gran teatro de Nebraska... Aquí tenemos a los cuatro clásicos del cine cómico yanqui. ¿Se parecen en algo? Sí y no. Es decir, hay algo que les acerca y algo que les distancia. Charlie y Harold nacieron en abril; Buster y Harry nacieron en octubre. Charlie y Harold son en sus films dos muchachos listos, vivarachos, capaces de burlarse de un guardia y de inventar cualquier truco para comer; Buster y Harry son tantos, papanatas, torpes, de quien todo el mundo se ríe. A Harry Langdon parece que le duelen las muelas o que le ha hinchado un carrillo de un puñetazo cualquier chico del colegio donde va o del lugar donde trabaja; a Buster Keaton parece que se le ha muerto toda su familia y celebra los funerales con el luto perenne de su rostro. Hay algo que les acerca: la existencia de Charlie es triste, pobre y laboriosa como la de Harry. Les faltó poco a los dos para ser vagabundos. Pasaron hambre y desdichas. Vistieron mal y siempre tropezaron con algún tirano que les redujera al mínimo los primeros dólares ganados con un trabajo obrador. No importa que Charlie fuese del mísero barrio de Kennington y Harry del humilde publicito de Council Bluffs; los dos eran pobres y nacieron para rodar por el mundo como una bolita de escarabajo. Hay algo que les acerca: la existencia de Harold y de Buster es la de dos burguesitos que van a la escuela y a misa, que hacen novillos para saltar cometas al aire, que debutan en el teatro del pueblo y sus papás les aplauden desde las primeras butacas. Harold y Buster usan chalino de colegio y rezan el Padrenuestro antes de comer en una amplia y bien organizada mesa familiar...

Un día, Mack Sennet contrata a Charlie y a Harry... Y ellos, los dos, cada uno en su dirección, no hacen más milagros que vaciar en los films que interpretan la vida que han vivido. Pero observan que la tragedia de su vida al chocar con la figura ridícula de los personajes que ellos han elegido como intérpretes materiales de su espíritu, produce risa, mucha risa, grandes carcajadas... Y he aquí que encuentran un magnífico trabajo que les produce dinero para no pasar hambre y les libera de los tiranos; ¡Es el azar el que les ha procurado este bienestar y esta fama!...

Otro día, son Harold y Buster los que, cansados del teatro donde hicieron carrera con facilidad, solicitan un papel de actor en el cine. Para hacer esta solicitud se han vestido con el mejor traje y llevan la mejor corbata; el uno usa sombrero de paja y el otro un sombrero de fieltro abollado. No sabemos si por arte de magia o de qué forma, los dos cómicos encuentran trabajo. Y como se puede ser igualmente genial representando un ambiente social que otro, Harold y Buster decidieron ser humildes campesinos, significados provincianos o pulcras y atildados empleados de una gran ciudad.

Pero si algo les acerca a unos y a otros, si algo de común les une a Charlie y a Harold, a Buster y a Harry; a Charlie y a Harry y a Harold y a Buster..., algo es la distancia también. ¡No faltaba más! Y esta distancia que apreciamos en ellos, es fruto de la gran desigualdad entre el estilo y la tendencia tan característica en su arte. Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton y Harry Langdon, son cuatro temperamentos definidos y definitivos, y por eso tienen la significación de cuatro valores clásicos. Si dejaron de ser desiguales entre sí, dejarían de ser clásicos. Porque su desigualdad es la prueba que nos demuestra que cada uno tiene una personalidad firmemente esculpida.

Hay, sin embargo, en sus biografías un detalle que nos sugiere una pequeña clasificación entre ellos cuatro: Charlie y Harold nacieron en el mes de abril; Buster y Harry en octubre.

El mes de abril abre a los personas un ventanal a la vida, a una alegría de trino de pájaros, a la aventura... Por eso Charlie Chaplin y Harold Lloyd representan en sus films dos personajes de iniciativas, de grandes recursos ante una situación difícil, de un ingenio asombroso. Charlie se las arregla perfectamente para comerse un pastel exquisito sin costarle cinco céntimos o para pagar un costoso menú y burlar la vigilancia de un camarero brutal. Harold es un especialista en aporrear bandidos para salvar a una bella muchacha de largos tirabuzones, en hacer equilibrios en un alto rascacielos o en poner en marcha un invento que él ha creado para escurrir ropa o para limpiar los zapatos.

El mes de octubre conduce a una seriedad del espíritu. Niebla, lluvia... hojas que caen de los árboles, nieve y paisajes umbreros. Por eso Buster Keaton y Harry Langdon representan en sus films a personajes apocados, asustadizos, tímidos, sin nervio y sin confianza en sí mismo. Buster Keaton gana una batalla contra tres docenas de forajidos y es la casualidad la que le proclama vencedor. A Langdon le asaltan media docena de bañistas y juegan con él hasta dejarle desnudo y rendido; a Langdon, que ninguna muchacha le quiere. O pasea por el bosque su alegría nupcial con un frac que le viene corto y un gesto casto y tímido que su ingenua esposa siempre es la primera en romper.

Más esta interpretación que hacemos de los cuatro cómicos basándonos simbólicamente en el mes que han nacido, no es la que les define temperamentalmente de una manera regular y precisa...

Charlie es atrevido e ingenioso, pero es profundo en sus pueretas cómicas y de una amarga humanidad en sus finas exclamaciones melodramáticas. Harold es el cómico que se pasa la vida haciéndonos reír en episodios que siempre le llevan a un desenlace feliz. Hay más intención en «Pamplinas» y en «Torcuato». ¿Recordáis «El héroe del río», «Mi vaca y yo» y «El colegial»? ¿Recordáis «sus primeros pantalones», «Un sportman de ocasión» y «El hombre cañón»? En estos films vemos a «Pamplinas» y a «Torcuato» tal y como son en su calificativo de clásicos de la comedia. Su humana timidez, sus rostros, eternamente serios e inexpressivos el de uno, y pánfilo, blando como de manta, el del otro; sus pies opo-

(Continúa en Informaciones)



Dos en uno

por Rafael Gil

La risa superficial e ingenua suele tener casi siempre su origen en una prueba de contrastes. Cuando se consigue por otros procedimientos, adquiere ya una gran clase imposible de sintetizar con una fórmula. Este es el caso de Charlot, de Buster Keaton, de René Clair, de Ernst Lubitsch...

Pero nuestro caso de hoy es otro. Hemos escrito como enunciado dos en uno, porque ésta es la fórmula de las parejas del cine cómico a que vamos a referirnos. Es decir: a la esencia del cine cómico, a su esquema más primitivo. Aquí no tienen absolutamente nada que ver ni el humor, ni los estados de ánimo. Aquí todo es mucho más claro y mucho más simple. Para reír nos basta con un hombre gordo y otro flaco; con uno alto y otro bajo; con uno tonto y otro listo... Nada más, y nada menos, que con esto. Ya se encargaron ellos luego de contrastar sus aptitudes. Ya veremos cómo el gordo viste unos trajes inverosímiles estrechos, mientras el flaco se pierde en unos ternos amplios y deformes. Ya veremos cómo el tonto aspira a resolver inútilmente los conflictos, mientras el listo termina siendo siempre una víctima de las atrocidades de su compañero. Ya veremos, en fin, cómo no tenemos más remedio que reír. Su juego de contrastes, con el que se invierten los términos de las cosas y de los hombres, es algo deliciosamente espiritual, porque en él nada tiene que ver el espíritu.

¿Cuándo empezó este juego? La historia nos dice que con el propio cine. Pero nosotros no queremos nada con la historia. A su mundo, amplio y confuso, de datos y de fechas, preferimos el nuestro, pequeño e íntimo, de viejos recuerdos. Que la historia nos perdona una vez más. Pero vamos a sintetizar la trayectoria de las parejas del cine cómico, desafiando su cronología y hasta su veracidad.

Wallace Beery-Raymond Hatton. — Nos los encontramos luchando en Francia cuando nosotros andábamos aún a vueltas con el bachillerato. No sabíamos por qué luchaban. Más tarde, nos enteramos de que defendían unas cuantas sandeces y un puñado de frases hechas que manejaban diestramente los políticos norteamericanos de aquella época. En cuanto nos apercebimos de ello, aumentó nuestra admiración. ¡Resultaba que los únicos que no tomaban aquello en serio eran Beery y Hatton!... Y sin tomar nada en serio siguieron sus andanzas de reclutas-marinos, bomberos, aviadores, policías..., hasta que un día se separaron para marchar por caminos bien opuestos. Beery, por el del triunfo; y Hatton, por el del fracaso. (Esta es la ocasión para arrancar de la más fácil de las lirras un canto melancólico al anverso y reverso de la vida. Pero no hay tiempo. Y además, no estamos muy seguro de que fuera serio.)

Karl Dane-George K. Arthur. — ¡Qué buen chico era Karl Dane! Alto, seco y enjuto, derramaba constantemente su bondad alegre e infantil. De no ser por las mujeres, hubiera sido integralmente feliz. Pero ellas no le hacían caso. Se iban siempre con Arthur, a pesar de ser pequeño, zascandil y afeminado. «¡Ah, la vida!», como dicen los filósofos. Y como Karl Dane era un buen filósofo, doblaba siempre la esquina de su fracaso sentimental mordiendo chicle y haciendo con sus hombros el juego de la indiferencia.

Ted McNamara-Sammy Cohen. — En El precio de la gloria se encontraron este yanqui y este judío. Se trataba de dos excelentes ejemplares de sus razas respectivas. Lo demostraban sus narices. La de Ted era pequeña como un garbanzo. Y la de Sammy, por el contrario, era tan grande, que muchos la confundían con la quilla de un vapor. Ted perdía siempre. Y Sammy, buen judío, llegaba invariablemente el primero en el crass del amor y de la fortuna. Cuestión de olfato, tal vez.

Pat y Patachen. — ¡Con qué retraso vinieron a nosotros estos viejos cómicos europeos! Ellos fueron los primeros y, sin embargo, nos parecían los últimos: los más burdos, los más simples, los menos graciosos... América se había interpuesto entre ellos y nosotros, y habían sido derrotados. Descansen en paz.

Chester Conklin-W. C. Fields. — Vamos a hablar con claridad, y a decir sin rodeos que ésta ha sido la mejor pareja cómica del cine. En ella se encontraba algo que iba más allá, mucho más allá, de la infantilidad, de la alegría, del candor: se encontraba arte, como nos lo demuestra la evocación de La novela de Tilita. ¿Para qué decir más?

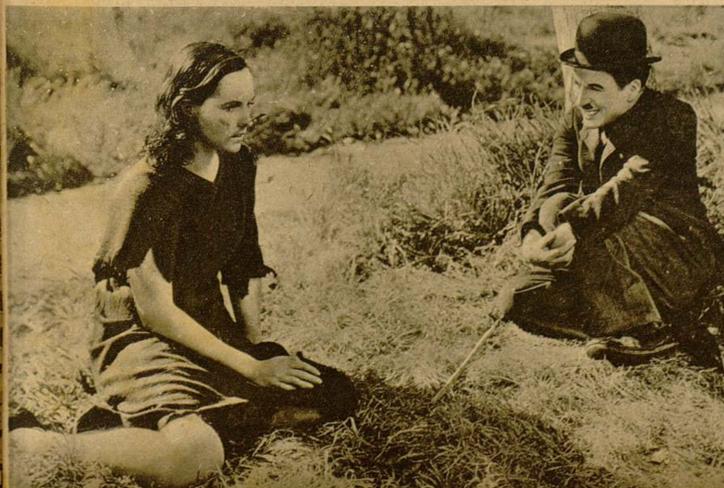
Fritz Kampers-Paul Horbiger. — Alemania a la vista. La vieja y tradicional comicidad alemana. Kampers es un buen barbote. Inmenso de espaldas, y largo de manos cuando pasa junto a él una criada rolliza. Uno se ombra pensando en las salchichas y los torros de cerveza que han debido pasar por su estómago. Paul Horbiger es otra cosa. Parece un profesor, un buen profesor: olvidadizo, ruboroso y eterno ausente en las cuestiones sentimentales. Y los dos, ya lo hemos dicho, son la vieja y tradicional comicidad alemana.

Bert Wheeler y Robert Woolsey. — El cine es una caja de sorpresas. Se aprietta un botón y aparece lo imprevisto: Wheeler y Woolsey, o la negación de la lógica. Que es algo así como los Hermanos Marx al alcance de todas las inteligencias.

Stan Laurel-Oliver Hardy. — Ya están aquí. Los esperamos desde que trazamos las primeras palabras de este artículo, porque ellos son, indudablemente, el símbolo de las parejas del cine cómico, el único dos en uno auténticamente universal. Por lo mismo, ¿qué decir de ellos, que no se haya dicho ya? Lo mejor es resolver papelotes, y buscar una vieja opinión amarilla ya por el tiempo. Por ejemplo: un trozo de cierto sermón que les dedicamos hace tres años. Entre otras cosas les decíamos esto:

«El público, cuando quiere reír, cuando necesita reír para desprenderse de las preocupaciones que le agobian, no se detiene a analizar los medios que engendran sus carcajadas. Si se detuviera a hacerlo, no recomendaría, sin duda, una cosa: que os miraraís en el espejo de Charlot. En ese vagabundaje de carretera, enamorado galán de muchachas rubias. En su chaqué sucio y desgarrado, que colecciona jirones en los quicios de todas las puertas y que ha palpado las losas de todos los bancos públicos. En sus botas deshechas, que conocen el polvo de todos los caminos y el barro de todos los días de lluvia... Si el público se detuviera a indagar las causas de su risa, os aconsejaría —como nosotros os aconsejamos— que os

(Continúa en Informaciones)



El cerebro ríe

por Antonio Guzman Merino

Claro que sólo el cerebro ríe. Es decir, la inteligencia. Los irracionales no ríen. Y sus hermanos, los hombres serios, tampoco.

Hay, sin embargo, una risa fisiológica, gástrica, puramente animal, que brota del margen del cerebro, y es como una glándula excretora de animalidad. La provoca el chiste, el retruécano, la buena digestión y las cosquillas. El vulgo la ha definido estupidamente en el idiotismo «reírse las tripas». De esta risa superan Salustiano, Fatty, Toribio, Polidoro y Kri-Kri, precursores del astracán cinematográfico. Y de ella saben los troncos Stan Laurel-Oliver Hardy, Bert Wheeler-Robert Woolsey, con Jimmy Durante, el proboscideo, y J. E. Brown, el batracoido. Risa de vertebrados, genéricamente, pero no específica de hombres.

La risa de hombres tiene que resonar a cerebro, campanas de emoción con vibraciones de ironía repicando en el alto de la torre del pensamiento, en la cabeza organizada con la sublime arquitectura inmaterial de ideas, juicios y raciocinios, para sofrenar la explosión estentórea de la carcajada.

De donde se desprende que la verdadera y auténtica risa es la sonrisa. La risa escandalosa, la que se retuerce y jodea con fuerza espasmódica, la que arranca lágrimas y hace temblar el vientre, es risa infrahumana, epidérmica, provocada por un choque o por un chispazo externo. Afecta a los músculos y no a las neuronas. Es risa por sorpresa o resorte. Risa de mala ley, porque tiene, como las monedas falsas, demasiado liga de metal inferior.

«...y es mucha sandez, además, la risa que de leve causa procede», advirtió don Quijote a las mozas de partido que se reían de él. ¡Se reían de don Quijote! También la gente se ríe a carcajadas de Charlot. Pero Charlot, a las carcajadas, responde con su eterna y dulce sonrisa. Y es natural. Charlot, bajo el bombón, lleva un cerebro; uno de los más poderosos cerebros de nuestra época. Y por eso su risa es sonora y, seguramente, su mayor tragedia es que le salude la hilaridad, como a Salustiano o como a Roscoe Arbuckle.

La risa no procede esta vez de «leve causa». Al contrario. Al reírse de Charlot, el público se ríe del dolor mismo; sólo que el público no piensa en ello, como las mozas de la venta, al reírse de don Quijote, no pensaban que se reían de la locura, esto es, de lo más serio del mundo. Y hay que hacerles pensar; caer en la razón de su risa; humanizar la carcajada podándose de enmarañado vegetación. Charlot excede a la mentalidad media. Igual que a don Quijote, le han salido un ama y una sobrina, un clérigo y un bachiller, unos duques y un ventero, que no le comprenden. Es la comicidad pura, la esencia de lo cómico, la desproporción entre lo ideal y lo real, entre los propósitos de un individuo soñador y los medios con que cuenta para llevar a cabo sus sueños. Es el contraste por antonomasia: el caballero y el escudero. La gente le encuentra gracioso, y «se ríe a las tripas» con él. Por elevación de puntería, la flecha no da en el blanco. Se pierde —su mejor zumbido e impulso espiritual— en el vacío.

Mejor arquero para los concursos populares fue Max Linder, el primer cerebro que vino a reír en la pantalla. Castigó riendo, como querían los clásicos, a la estupidez y prejuicios acurrucados en la mezquina inteligencia de «los ángeles del hogar», la mujercita histérica y la suegra marimandona. Max, entre las risas del público, hizo añicos la vajilla, y desventajó el oliván de reps, y aplastó la camilla del sordido comedor, propicio al asma, a las pantuflas y a los suspiros de la mamá política, incubo del amor juvenil.

Después de Max Linder, Harry Langdon y Buster Keaton han hecho reír inteligente y sistemáticamente. Y esto es lo que los caracteriza: la intención constante de hacer reír hurgando en los ideas, no en la piel.

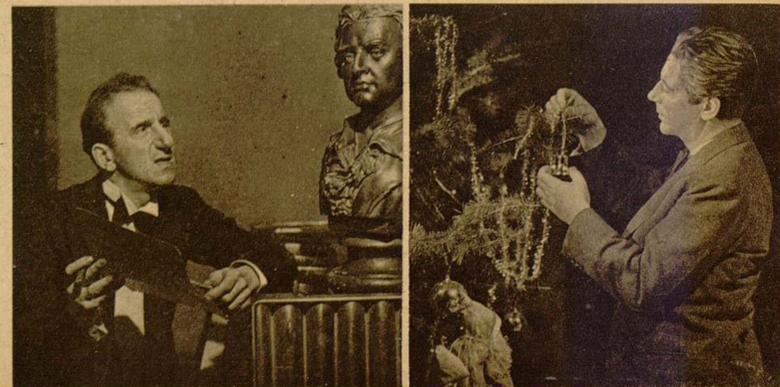
Así proceden también Alexis Granowsky en «Las moletas del señor O. F.» y Alexander Korda en «La dama de Chez Maxim» y en algunas escenas de «La vida privada de Enrique VIII». Hacen reír al cerebro, pero sin consagrarse como directores a esta excelsa misión.

Es un francés, como Max Linder, el director que aflora por sistema la risa inteligente: Piére Colombar. Su «Carlomagno» es una obra maestra de sátira e ironía. Pero Colombar cultiva una sola nota. «Gedón, Trampa y Compañía», «Teodoro y Compañía», son resonancias del gran acorde señalado antes. Raimu, como el Pantalón de las comedias de Gozzi, no cambia en las tres películas.

Apenas hay un actor de talento. —¡oh Wallace Beery y su retoño James Cagney!—, ni un director digno de este nombre —Borzage, Vidor, Cukor...— sin escapados al humorismo. El cerebro, ante la vida externa, es una cámara supersensible que impresiona y reproduce imágenes irónicas, más o menos deformadas, de la vida misma. Es inevitable. A quien le falte la nota del humor, no puede ser artista completo; padece atrofia del sentido artístico. Sufre una especie de daltonismo espiritual que le impide conocer los colores alegres del alma.

Pero aunque todos los buenos directores y actores sienten y expresan lo cómico, el que polariza la mayor corriente de humorismo y el que lo ha elevado a categoría universal dentro

(Continúa en Informaciones)



COSAS DE CINELANDIA

Un vaquero en alta mar

El Pacífico, dejando en ridículo a los que le habían bautizado, se agitaba violentamente, y nuestro bote se alejaba del puerto de Los Angeles cabeceando a impulso de las gigantescas olas. Por fin llegamos a nuestro destino, y agarrándonos firmemente a unas cuerdas, nos encaramamos a la cubierta del velero "Estrella de Finlandia", en cuya proa flotaba la bandera de la Paramount y cuyo mando había sido confiado al capitán Gary Cooper, alias Holmes.

Apoiado en el mástil de proa, calado el sombrero de lona y con el impermeable abrochado hasta el cuello, estaba nuestro héroe. El antiguo vaquero o, mejor dicho, el vaquero convertido temporalmente en marino, tenía el semblante algo pálido y sufría, a todas luces, del furioso balanceo.

"Me queda el consuelo —exclamó—, de pensar que la tierra está a poca distancia".

Era indudable que Gary Cooper se hubiese sentido más feliz navegando a lomo de una mula encabritada, pero confesó que la vida del marino no era desagradable cuando el mar se portaba bien.

"Al principio vacilé en aceptar el papel de marino", declaró Gary. "Yo tengo la idea de que todos los marineros son bajos o de estatura mediana. La mayoría de los almirantes ingleses o de los famosos lobos de mar han sido hombres de corta estatura. Ni Colón ni el almirante Dewey eran altos.

"Hathaway y yo tuvimos una discusión respecto a este punto, pero Henry me dijo que estaba equivocado, y que un capitán capaz de inspirar respeto a la tripulación tiene que ser a la fuerza un hombre alto, o que por lo menos así los quería él en "Almas en el mar". Llegados a este punto, no hubo manera de seguir discutiendo".

El mar se fué calmando, y Cooper acabó por sentarse en una de las sillas de cubierta, aprovechando veinte minutos de libertad, mientras el personal técnico de la compañía trabajaba intensamente para colocar luces, reflectores y cámaras en sus respectivos lugares. La presencia de estos laboriosos sujetos parecía inspirar en Cooper un sentimiento de tranquilidad. Todos ellos son viejos amigos que, en sus respectivas capacidades, han colaborado en todas las películas que el actor ha hecho, desde la serie de films de caballistas hasta las más recientes como "Tres lanceros de Bengala" y "Peter Ibbetson", creaciones de Hathaway, "El llanero", de Cecil B. de Mille y, finalmente, "Almas en el mar", otra producción de Hathaway.

"Lo que he podido comprobar una vez más —siguió diciendo Cooper—, es la gran diferencia que existe entre la vida de un actor teatral y la de un actor de cine".

"Los papeles cinematográficos tienen que ser vívidos intensamente durante períodos más o menos largos. Los actores teatrales, en cambio, se limitan a aparecer en escena breves instantes, y después de declamar sus papeles se olvidan por completo del personaje que representan. Ya sé que hay excepciones —grandes actores o actrices que han creado personajes impercederos—, pero la generalidad se preocupan únicamente de los momentos que están en escena.

"La diferencia en el caso de un papel como el de Holmes es evidente. Durante varias semanas permaneceré a bordo de este buque vistiendo esta indumentaria, durmiendo en una de las cabinas y comiendo el rancho de a bordo; en una palabra, viviendo como viviría un marino de verdad.

"Hasta que llegó esta tormenta yo creía ser todo un navegante, pero en cuanto empezó el vaivén sentí un mareo que se fué acentuando. El capitán Cook, asesor de la compañía, me dió un remedio que consistía en un grog caliente, al cual había echado una pequeña cantidad de herrumbre sacada de una de las cadenas del ancla.

"Es hierro —me dijo el capitán Cook—. Excelente para la salud. No le preocupe el mareo. El almirante Nelson se mareaba cada vez que subía a una fragata y este era su remedio favorito.

Gracias a los cuidados del capitán Cook, toda la compañía, ha absorbido dosis importantes de hierro y se encuentra perfectamente bien de salud. Al parecer, la vida marítima les ha dado excelentes resultados. Si durante la noche sienten nostalgia, pueden consolarse mirando las luces de tierra y pensando que a una hora de distancia está Hollywood.

La opinión particular de Cooper es que un día en el mar es un día perdido, a pesar de que debiera estar acostumbrado al océano, pues ha hecho varios viajes a Inglaterra, a Honolulu y al continente africano, en donde estuvo de cacería. Hathaway, entre otros viajes, hizo uno memorable a la India. Y el más típico de los vaqueros, Harry Carey, que en "Almas en el mar" interpreta igualmente el papel de capitán de un buque, fué navegante en un tiempo, y actualmente posee una de las bibliotecas más completas de libros relacionados con la vida a flote.

"A mí también me interesan los relatos de navegantes —declaró Cooper—. Soy un vaquero que odia el mar, pero que se interesa por su literatura. Sin duda alguna los psicólogos podrían explicar este fenómeno. Los vaqueros no leen nunca novelas de las praderas. Prefieren libros de piratas, naufragios y tormentas en alta mar. Los marineros, en

cambio, se tragan todo lo que se refiere a pieles rojas, colonizadores y demás personajes de la vida de campo".

Nuestra modesta opinión es que, a pesar de estas declaraciones, el gallardo actor está muy satisfecho de su papel, que quizás sea uno de los más movidos y pintorescos que haya representado en toda su carrera.

El drama despierta el interés del espectador desde el principio, pues se basa en un hecho real ocurrido hace cosa de noventa años a raíz del naufragio del bergantín William Brown, en mitad del Atlántico. Los dos botes salvavidas sólo tenían cabida para un puñado de personas, y el capitán se convirtió en juez supremo examinando a cada uno de los pasajeros y decidiendo, de acuerdo con su vida pasada, si debía refugiarse en los botes o hundirse con el barco. El propio capitán llegó a tierra en donde fué juzgado por las autoridades. Su causa fué objeto de multitud de discusiones y comentarios en ambos lados del Atlántico, pero después de una breve estancia en la cárcel de Filadelfia, fué puesto en libertad.

Estos son los hechos tal como ocurrieron. El drama cinematográfico contiene una variedad de detalles como los de la vida en uno de los puertos de Inglaterra, el contrabando de esclavos negros, un incendio en alta mar y varias peleas y duelos con espadas. Toma del episodio original la sublevación del piloto y su conducta enérgica y brutal para conducir uno de los botes salvavidas a tierra. Este piloto se llamaba Alexander William Holmes, el personaje interpretado por Cooper.

"Es sumamente interesante —dijo el actor indicando con un gesto de cabeza a los personajes que circulaban por la cubierta del buque—. La idea es nueva y encierra varias sorpresas. Dentro de poco, varios millones de personas podrán darse cuenta de la vida que se llevaba a bordo de un buque de emigrantes a mediados del siglo pasado".

Vimos que la multitud estaba compuesta de mujeres con sus pañuelos a la cabeza, campesinos ingleses con sus trajes rústicos; mercaderes, marineros, jugadores, contrabandistas y muchos otros tipos de condición indefinible. Entre esta multitud de caras desconocidas se destacaban las facciones familiares de Frances Dee, George Raft, Henry Wilcoxon, Harry Carey, Robert Cummings, Porter Hall, Lucien Littlefield, Joseph Schildkraut, Olympe Bradna y Virginia Weidler.

"La diferencia entre esta clase de films y los de vaqueros —nos explicó Cooper—, es que en los últimos la gente está repartida por una gran extensión de terreno, mientras que en los primeros se amontonan en un recinto reducido. Y ya verán ustedes lo que nos vamos a divertir cuando empecemos a filmar la tormenta. Esta escena se rodará en el estudio, en donde han preparado una plataforma montada sobre un mecanismo que la hace oscilar como si estuviera flotando en el más revuelto de los océanos".

Hathaway y su productor asociado, Grover Jones, declaran que con todo y que "La estrella de Finlandia", es un bergantín, con todas las de la ley, no podrían filmar en él ciertas escenas con el debido realismo. Para este objeto han mandado construir cuatro "sets" de distintas partes del navío en uno de los gigantescos escenarios de la Paramount, en donde, con ayuda de la mecánica moderna, podrán perfeccionar las tormentas a su gusto.

MANUEL ROMANO

ELIZABETH BERGNER, protagonista de "COMO GUSTÉIS", de la 20th Century-Fox



Las estrellas de Hollywood desdeñan el maquillaje

Fíjese usted bien hoy en su estrella predilecta de Hollywood, en la pantalla o en los retratos de las revistas, porque es casi seguro que dentro de muy corto tiempo la vea en un aspecto completamente distinto.

Las estrellas están abandonando el maquillaje. Todas las semanas aumentan las filas de las que han puesto definitivamente a un lado los lápices y grasas. Al presente pasan ya de veinte las estrellas que apenas usan maquillaje para la pantalla y que no lo usan en absoluto para ir por la calle.

Hace pocos años sus artistas favoritos le sonreían desde el lienzo de plata a través de una gruesa máscara de cosméticos. Hoy, varios famosos maquillistas de Hollywood, predicen que en menos de cinco años no se usará en las películas otro maquillaje que el imprescindible necesario para simular la vejez o algún efecto fantástico.

El astro de hoy día, a menos que esté representando algún papel fantasmagórico o encarnar un personaje de más edad que la suya, se enfrenta con la cámara casi exactamente igual como se encuentra al terminarse de afeitarse por la mañana. Muchos de sus ídolos femeninos trabajan en la escena sin más maquillaje que un ligero toque de carmín en los labios. Los rostros de dos de las más bellas estrellas de la pantalla, Merle Oberon y Virginia Bruce, están libres de todo falso adorno mientras ruedan las cámaras. Hay más de una docena de actores, y en particular Walter Huston, Joel McCrea, Edward Arnold, Ronald Colman, Gary Cooper y Henry Fonda, cuyas caras no toca nunca el maquillista del estudio más que con un paño de gamuza para quitarles la transpiración durante el rodaje de una escena.

El decano de los artistas del maquillaje de Hollywood, el barón Blagoe Stephanoff-Pop-Petroff, o sencillamente Bob Stephanoff como le llaman sus amigos del estudio, cuyas artes mágicas cobran realidad en las producciones de Samuel Goldwyn, es el perito que ha declarado rotundamente que a menos que la perfección de la fotografía en colores, al desplazar a la fotografía en blanco y negro, no resulte en la necesidad de una nueva aplicación de los cosméticos, él y sus compañeros en la profesión de la mota y el lápiz, pasarán a las reservas de los "hombres olvidados" de Hollywood.

Hace veinte años que este destacado vástago de la nobleza búlgara se dedica a arreglar las caras de los favoritos del cinema, desde los viejos tiempos en que se aplicaba grasa generosamente con una espátula a la actual era de película pancromática y altamente perfeccionada iluminación, con su consiguiente necesidad de colores y efectos más de acuerdo con la madre naturaleza. Aunque él y su brigada de artesanos han sido uno de los puntos cardinales en el desarrollo de la industria cinematográfica y en la aclamación acordada a las estrellas, Stephanoff y sus colegas son quizás los menos conocidos de cuantos artistas intervienen en la elaboración de las películas, y con razón; si se les dejara hablar demasiado a los maquillistas, mucha de la gloria del cinema y de sus estrellas se esfumaría como por encanto. Hay que mantener las ilusiones a toda costa.

"El ocaso del arte del maquillaje va a tener consecuencias muy graves para nosotros, artistas de los cosméticos —dice Stephanoff, medio filosofando—, pero será acogido con plácemes por los artistas, o al menos por muchos de ellos. A veces me asombra que algunos veteranos del cinema conserven aún su cutis. Me acuerdo de cuando usábamos alcohol metilado para quitar el maquillaje, de los montículos de masilla que pegábamos a sus rostros con goma corriente para simular verrugas, de la lanilla que más de una vez saqué de una colcha para hacer barbas y pelucas postizas, las que hasta pegábamos con cola, cuando no había a mano suficiente pelo falso para dar abasto a todos.

Stephanoff fué uno de los primeros en dirigir un departamento de maquillaje cuando, hace cerca de diez años, Samuel Goldwyn lo contrató para sus películas. Hasta aquella época el "departamento" de maquillaje consistía generalmente en un estuche repleto hasta estallar que el maquillista no abandonaba jamás. Stephanoff se mostró siempre interesado en ayudar a los artistas. Todos los experimentos con nuevas grasas y cosméticos, tanto de ajena invención como propia, los llevaba a cabo en su rostro antes de embardunar con ellos las caras de las estrellas y figurantes. En una toma de escenas al aire libre, cuando de repente el director decidió que quería una horda de indios salvajes para atacar una empalizada, Stephanoff tuvo que tiznar de pies a cabeza a veinte comparsas en pocos minutos. Aun hoy tiembla sólo con recordar los apuros que pasó para devolver a los seudos pieles rojas su color natural.

En aquellos tiempos nadie trabajaba sin maquillaje, y el director no se podía permitir el lujo de que un actor se volviese de espaldas en una toma de primer plano. El maquillaje sólo llegaba a las orejas, y el gocote del artista, falto de polvos y grasa, aparecía en el celuloide de un color negruzco muy poco agradable.

Stephanoff vió a los ojos azules nacer y sobresalir en la pantalla. Antiguamente las personas rubias de ojos claros daban el efecto de ser ciegas: el azul tenía tendencia a fotografiar blanco. Pero el advenimiento de la película pan-

cromática, altamente sensible, dió a los artistas de ojos azules una oportunidad de hacerse valer en la pantalla; aunque, si uno se detiene a reflexionar, no es posible hoy tampoco ver ojos azules en el lienzo. Ahora, el azul se torna negro. Todos los artistas de cine tienen los ojos negros ¿No lo ha notado?

La cofradía de los artistas de maquillaje emergió casi totalmente de las filas histriónicas. De los ciento y pico de maquillistas con que hoy cuenta Hollywood, la mayoría son antiguos veteranos de las tablas o la pantalla. Su pasada experiencia les ha enseñado a crear los asombrosos milagros de maquillaje que más de una vez hemos admirado en las películas. No hubo nunca ningún aprendiz entre ellos. En Hollywood han formado la Asociación de Artistas de Maquillaje, pero ninguno de los miembros de la organización obedece regla fija de horas de trabajo ni de remuneración. Existe, sin embargo, un entendimiento entre ellos y los productores según el cual el salario mínimo es de 100 dólares a la semana y se trabaja hasta que hay necesidad, a veces hasta la madrugada.

Stephanoff se envanece de tener la distinción de haber aplicado por primera vez el maquillaje a tales estrellas como Ann Harding, Joan Bennett, Bárbara Stanwyck, Evelyn Laye, Una Merkel y muchas otras, además de incontables luminarias masculinas de la pantalla. Tiene ideas muy definidas acerca de quién es la mujer más bella y el hombre mejor parecido de la pantalla.

"La mujer más bella de todas, en la pantalla o fuera de ella, es Pauline Frederick —asegura Stephanoff—. Y que conste que nunca he tenido la oportunidad de maquillarla. El más hermoso ejemplo de la combinación del arte de maquillaje y la fotografía, el resultado perfecto de nuestro arte en la pantalla, es Ann Harding. Para mí, Joel McCrea es el hombre más apuesto de la pantalla, con Gary Cooper a la zaga.

"Pero mis ideales pueden diferir de los de otras personas. Al considerar la belleza de una mujer, no pienso únicamente en la belleza superficial; tiene que tener algo que emane de su alma para hacerla bella. Joel McCrea y Gary Cooper se ven y se portan lo mismo en la pantalla que en la calle, y precisamente porque son hombres sinceros en la vida real, se destacan sobre los demás en la pantalla".

Stephanoff no tiene reparo en decir cuáles son las estrellas con que le ha sido más difícil o más fácil trabajar durante sus largos años en el cinema.

"El astro que me ha presentado más dificultades ha sido John Barrymore. Esto se debe principalmente a que él es un maestro en maquillaje y sólo permite al maquillista que colabore con él como un ayudante. Cuando trabajé por primera vez con él, me previnieron que tropezaría con dificultades. Y así fué. Sin embargo, terminamos por entendernos bastante bien, aunque muchos dolores de cabeza me costó."

"Durante el rodaje de la última película de Mr. Goldwyn, "La enemiga encantadora", trabajé menos de doce minutos en el maquillaje de Merle Oberon, y cinco de los doce minutos los pasé sacando una brizna de uno de sus ojos. Esta es una cinta en que casi ningún artista usó maquillaje. Brian Aherne y David Niven usaron todavía menos que Merle Oberon. Al terminarse "La enemiga encantadora" vi el final de la profesión maquillista.

"Es decir, lo presenté ya con las dos producciones anteriores que realizó Samuel Goldwyn. En "Fuego otoñal", el rostro de Walter Huston no recibió un sólo toque ni de la mota de polvos, y en "Hijo y rival", Joel McCrea y Edward Arnold se afeitaron todos los días dos veces por todo maquillaje. Me tuve que concretar a secar el sudor de Edward Arnold; nada más durante el rodaje. Y de este modo no podemos esperar que dure mucho tiempo nuestro trabajo."

Stephanoff tiene muy presente el advenimiento de la nueva y altamente perfeccionada película pancromática, hace unos diez años. Afectó su departamento como un ciclón y puso a prueba su pericia maquillista.

"Estaba trabajando con Cecil B. de Mille en "Made for love", protagonizada por Leatrice Joy, la película que inició las posibilidades del nuevo invento. Maquillé a los artistas igual como tenía por costumbre, y por la noche me llamaron a ver la exhibición de las escenas tomadas aquel día. Por poco me desmayo al ver las caras de los actores en el lienzo. El color rojo fotografiaba completamente negro. No perdí un segundo en empezar mis experimentos. Después de varias pruebas llegué al convencimiento que el amarillo y el castaño eran los colores más apropiados para sustituir al negro, y desde entonces empezó una nueva era en Hollywood en lo que al maquillaje concierne."

Según Stephanoff, Virginia Bruce y Merle Oberon, son las artistas ideales para la película pancromática. Cualquier aplicación de maquillaje, por ligero que fuese, resultaría contraproducente con ellas. Pero cuando la fotografía en colores reine en su apogeo, ambas se verán demasiado pálidas, y McCrea, Cooper y otros actores parecidos, se verán demasiado morenos. Después de todo, será entonces que verdaderamente tendrán que hacer uso del maquillaje.

El veterano artista del arte de acentuar la belleza ofrece a las damas varias sugerencias acerca de la manera de componerse el rostro para ir por la calle.

"Uno de los errores más corrientes que comete una mujer, es usar colorete con un vestido de tonos colorados o rojos. Si vestida de tal modo sus mejillas están subidas de color, el efecto se asemejará a una fogata. El reflejo del vestido tiene la culpa de ello.

"Si una dama luce un abrigo de pieles negras y un sombrero del mismo color, el colorete apropiado debe ser dos tonos más oscuros que el que usa generalmente, y si las pieles y el sombrero son blancos, su maquillaje debe ser igualmente más claro.

"Esto se debe, sencillamente, a que un contraste demasiado pronunciado nunca ayuda a aumentar la belleza, al contrario. Una mezcla moderada de tonos es lo que la hace resaltar.

"La mujer de cara redondeada, para alcanzar el efecto de una cara más larga, debe usar colorete oscuro, empezando en las sienes hasta la garganta, teniendo cuidado de cubrir bien la quijada. Es sólo el reflejo lo que hace prominente una cosa; cubierta la parte prominente con algo que disminuya el reflejo, nadie se percibirá de ella.

"Si el rostro de una mujer es demasiado angosto, lo mejor es cubrir las partes hundidas con colorete y polvos muy claros. ¿Por qué? Porque esto provocará el reflejo a esos lugares y cesarán de parecer hundidos.

"La mujer que tenga orejas grandes, necesita sólo cubrir las con polvos oscuros, eliminando así toda posibilidad de que el reflejo llame la atención a sus orejas.

"Para ojos hundidos, prueben esto: Después de aplicarse crema por todo su alrededor, pinten encima una raya de polvo blanco. Luego cúbranse toda la cara con polvos oscuros. Si se quiere, puede aplicarse la raya de polvo blanco en la parte inferior, con un cepillo pequeño. Esto ilumina el marco de los ojos, y su suave color armoniza con el resto de la cara.

"Si una mujer quiere aparecer voluptuosa —y cuántas no habrá que lo ansien— que use un lápiz de rojo subido para los labios, humedeciéndolos luego con vaselina, y por supuesto, que no se olvide de oscurecer sus ojos. Si en cambio se siente espiritual, bastará que use color castaño claro en vez de negro alrededor de los ojos, y naranja en vez de rojo para los labios, sin añadir la vaselina.

"La mujer que quiera ser bella, debe huir de las líneas rectas. Todo lo bello es redondeado, con tal que redondee los labios y las cejas".

Stephanoff descubre uno de los secretos de su profesión, secreto que no causará gran asombro a nadie, sin embargo, al decir que "no llegan a seis las estrellas femeninas que no necesiten alguna corrección para taras faciales" antes de empezar a actuar ante la cámara. Entre tales taras se encuentran las narices achatadas que necesitan ser alargadas, narices mal conformadas cuyos defectos deben eliminarse con tonos claros y sombreados, ojos pequeños a los que debe agrandarse con el lápiz y las pestañas artificiales.

"Conque siempre habrá algo de trabajo para el artista de maquillaje —termina Stephanoff—, mientras haya tan pocas mujeres de perfecta belleza facial, aunque muchas de ellas no lleguen a necesitar de maquillaje".

R. LOUIS

ROCHELLE HUDSON



Los **clásicos**
de la **pantalla europea**
en la **pantalla americana**

El museo de la Cinemateca moderna inició sus programas de films clásicos extranjeros, bordeando lo sobrenatural y horripilante —“El Gabinete del doctor Caligari”.

Además de esta producción única, hecha en Alemania por Decla-Bioscop en 1919, y estrenada en el Teatro Capitol después de ser importada a los Estados Unidos por Samuel Goldwyn, el programa incluía algunas imágenes animadas que hicieron el precursor Skladanowsky y su hermano en 1896, antes de la invención del cinema; “La boda de Don Juan”, hecho por Messter-Film en 1909; “Incomprendido”, hecho en 1912 por un productor desconocido; y una notable serie de la Ufa: “El Golem” (1920).

El programa, que está destinado a ser distribuido a las universidades, instituciones y grupos culturales durante el año de 1937, es muy interesante, porque muestra los progresos espectaculares que la producción cinematográfica ha realizado durante varias etapas, a partir de su iniciación, desde el punto de vista artístico y técnico.

En los Skladanowsky primitivos aparece ya una pequeña muestra de lo que llegarán a ser durante los siguientes cuarenta años estos toscos ensayos. Pero como “La boda de Don Juan” e “Incomprendido” ponen de manifiesto, hay la evidencia de que el cinema adquiere definitiva fuerza técnica. “El Golem” y “El Gabinete del Doctor Caligari”, que son las producciones más próximas a nosotros, revelan asombrosos progresos de todas clases, especialmente en iluminación, fotografía, dirección y trabajo de los actores.

“El Gabinete del Doctor Caligari” causó un gran efecto en la crítica cuando fué estrenado en América. En la crítica de *The Film Daily*, publicada el 10 de abril de 1921, está reflejado el grado de excitación que las innovaciones de la película causaron en los críticos y en el mismo público. Fué caracterizada como una “novedad atrevida y una divergencia única en las películas; al contemplar esta película probablemente cambiarán las opiniones”. El argumento fué descrito como “algo que excede a todos los intentados hasta ahora en este país”, y como dirección era “algo enteramente nuevo en el campo de la película de espectáculo”. El film, no obstante, tuvo un efecto pequeño o nulo sobre nuestra producción, a causa de sus grotescos montajes y la convicción entre los productores de que era un modelo arriesgado y poco práctico para ser seguido.

GEORGE H. MORRIS

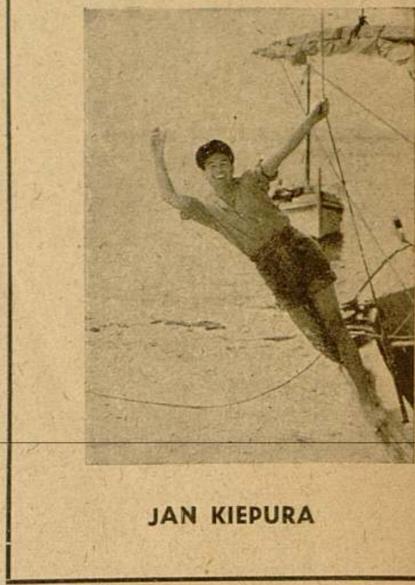
RAY KURTHWOOD



CLAUDETTE COLBERT



GEORGE RAFT



JAN KIEPURA

RETROSPECTIVAS

¿QUÉ HACÍAN HACE DIEZ Y NUEVE AÑOS?

¿Qué hacía la gente de cine en tiempos pretéritos, en cualquier año, determinado arbitrariamente? Veamos qué hacían en 1918.

Georges Archinbaud (ahora director) era teniente primero en el ejército estadounidense.

Richard Arlen estaba en el Cuerpo aéreo canadiense.

Mary Astort iba a la escuela en Illinois.

Lew Ayres en la escuela de Minneapolis.

Lloyd Bacon (director) estaba en el Servicio aéreo de Estados Unidos.

John Barrymore trabajaba en el teatro.

Su hermano Lionel trabajaba en las “Exploits of Elaine” (eso se traduce literalmente por las “Proezas de Elaine”).

Richard Barthelmees trabajaba para Famous-Players Lasky (ahora Paramount).

Warner Baxter trabajaba en “Lombardy, Ltd.”

William Beaudine (director) dirigía comedias para Al Christie.

Wallace Beery trabajaba en “Behind the Door” (Tras la puerta).

Sally Blane trabajaba en “The Sea Nymph” (La ninfa del mar).

Richard Boleslavsky (director, fallecido recientemente), estaba en los lanceros polacos, en Rusia.

Frank Borzage (director) era un actor independiente.

Clara Bow acudía a la escuela superior en Brooklyn.

El Brendel trabajaba en “vaudeville” para Flo Bert.

Alice Brady trabajaba para Select Pictures.

Herbert Brenon (director) dirigía por aquel entonces “Fall o Romanoffs” (La caída de los Romanoffs).

Mary Brian andaba en la escuela en Texas.

Clive Brook trabajaba en los teatros londinenses.

Clarence Brown (director) era instructor en la aviación yanqui.

Nancy Carroll era también de las que iban a la escuela de Nueva York.

Charles Chaplin realizaba “Vida de perro”.

Claudette Colbert acudía a una escuela parisina.

Ronald Colman preparaba su carrera teatral.

Betty Compson trabajaba en las “series” de Pathe.

Jack Conway (director) dirigía para la Universal.

Gary Cooper estaba en el Grinnell College.

Ricardo Cortez era corredor de una casa neoyorquina.

Dolores Costello aparecía en las películas de su padre.

Buster Crabbe, batía “records” en Waikiki.

Alan Crosland (director, fallecido), se hallaba en el ejército estadounidense.

Irving Cummings (director) dirigía para World Film Co.

Michael Curtiz (director), hacía un noticiario para Red Cross.

Marion Davies aparecía en “Cecilia of the Roses” (Cecilia de las rosas).

Cecil Blount de Mille, era director general de Famous.

Roy del Ruth (director) dirigía a Ben Turpin.

Wilhelm Dieterle (director) trabajaba con Reinhardt en Berlín.

Marlene Dietrich estudiaba violín en Berlín.
Marie Dressler (fallecida), en la jira pro Bonos de la Libertad.

James Dunn iba a la escuela en New Rochelle.
Louise Fazenda trabajaba para Mack Sennett.

George Fitzmaurice (director) llevaba la alta dirección de Astra Prods.

Victor Fleming (director), en el servicio secreto del ejército yanqui.

John Ford (director) dirigía para la Universal.
Clark Gable, tocaba en la banda de su pueblo natal.

Greta Garbo acudía a la escuela en Estocolmo.
Janet Gaynor, en la escuela.

Hoot Gibson trabajaba para la Universal.
Cary Grant estaba con una “troupe” de acróbatas.

Lawrence Grant trabajaba en “To Hell with the Kaiser” (Al infierno con el Kaiser).

Dave Ward Griffith (director) dirigía “Hearts of the World” (Corazones del mundo).

Raymond Griffith se hallaba en el ejército yanqui.
Dorothy Gulliver acudía a la escuela de Salt Lake City (Ciudad del Lago Salado).

William Haines estaba empleado en una fábrica de municiones.

Henry Hathaway (director), era asistente del director, con trabajo para la Universal.

Jean Hersholt, trabajaba para la Universal.
Jack Holt, trabajaba en “Life Lane” para Paramount.

Miriam Hopkins estudiaba baile en Nueva York.
William K. Howard (director) estaba en el ejército yanqui.

Howard Hughes (productor), estaba en la escuela superior de Houston.

Al Jolson, en el teatro, apareciendo en “Sinbad”.

Victor Jory, en el colegio.
Alice Joyce aparecía en películas de la Vitagraph.

Henry King (director), dirigía “Up Romance Road”.

Carl Laemmle (presidente de la Universal), era ya presidente de tal casa.

Harry Langdon, trabajaba en “vaudevilles”.

Jack La Rue, acudía a una escuela neoyorquina.
Jesse L. Lasky (productor), producía para la Famous.

Frank Lloyd (director) escribía y dirigía para la Universal.

Harold Lloyd, hacía películas cortas para Hal Roach.
Anita Loos (escritora) escribía para la Famous.

Ernst Lubitsch (director), dirigía a Pola Negri, en Berlín.

Paul Lukas trabajaba en el teatro en Budapest.
J. Farrell McDonald era jefe del departamento de comedias de la Fox.

Victor McLaglen era jefe de alguaciles, en Bagdad, que suponemos será alguna ciudad de Estados Unidos.

Frederic March era oficial de artillería en el ejército yanqui.

POR LA COPIA
E. M.

SIR GUY STANDING HA MUERTO



Mae y Marlene, dos tipos de belleza antitéticos, dos épocas distintas, dos sensibilidades opuestas

UN ARGUMENTO CADA SEMANA "TRECE HORAS DE VUELO"

Dirección: Mitchel Leisen; Guión: Bogart Rogers y Frank Mitchel Dazey. Cámara: Theodor Sparkuhl. Intérpretes: Fred MacMurray (Jack); Joan Bennett (Felice); ZaSu Pitts (Miss Harkins); John Howard (Fredie); y Alan Baxter (Palmer). Marca: Paramount.

En el gigantesco aeroplano de lujo que despega de Newark con rumbo a San Francisco de California, van las siguientes personas: Jack Goddon (Fred MacMurray), el mejor de los pilotos de la línea, que ha decidido ocupar la licencia en que disfrutará en breve en seguir a Felice Rollins (Joan Bennett), la linda y enigmática rubia a quien él se avinó a recibirle una sortija de brillantes en prenda del valor del pasaje que ella llegó a tomar en el momento de la salida; Waldemar Pitt III (Bennie Bartlett), un chiquillo de diez años que es de la misma piel del diablo; su aya, Miss Harkins (ZaSu Pitts); el Doctor Evarts (Brian Donlevy), médico especialista en las enfermedades del cerebro y Palmer (Alan Baxter), sujeto que parece desconfiar de su propia sombra.

Al leer la noticia de un gran robo de alhajas, Jack repara en que las señas que dan de una joven que formaba parte de la pandilla de ladrones, podrían muy bien convenir a Felice. Cuando aterrizan en Chicago, se presenta en el aeropuerto Gregoire Stephani (Fred Keating), con el cual se va de las manos Jack en defensa de Felice. A poco llega un telegrama en que identifican a la joven como perteneciente a una familia distinguida y le piden a Jack que le entregue la sortija.

El avión reanuda su viaje llevando a Stephani a bordo. Al llegar a Omaha, Felice pide a Jack que averigüe por telégrafo si su hermana, que viaja con nombre supuesto, se halla en el expés del Oeste. En Salt Lake, el amigo a quien había telegrafiado Fred MacMurray, informa que la hermana de Felice viaja en compañía de un sujeto al parecer extranjero.

Stephani le ofrece a Jack cinco mil dólares si en vez de seguir el viaje, aterriza en uno de los aeródromos de emergencia. La contestación del piloto es encerrar en una alacena al que le ha hecho tal propuesta. Enterada del caso Felice, se muestra ansiosa de llegar cuanto antes a San Francisco.

El mal tiempo obliga al aeroplano a aterrizar. Enterado de que el Doctor Evarts no es tal médico, sino un agente de la secreta, Palmer emprenda la fuga, después de haberlos herido a mansalva a él y al copiloto Freddie Scott. Al otro día, cuando el avión está al despegar, se presenta Palmer revólver en mano e intima a Jack que ponga rumbo a Méjico. Waldemar Pitt III dispara contra Palmer con una pistola de agua, con lo cual, al cegar lo momentáneamente, da a Jack ocasión de abalanzarse y dominarlo.

Con la llegada del aeroplano a San Francisco, logra Felice impedir que su hermana haga un matrimonio descabellado; se evita que los padres de Waldemar se divorcien; queda Palmer en poder del detective, que lo entregará a la justicia, y comienza para Jack y Felice el idilio que terminará en casamiento.

FIN

Hacia muchos años que no escribía con el dolor con que lo hago hoy. Para la mayoría de las personas que leen este artículo, las cinco palabras que encabezan estas líneas tienen sólo la significación de un contratiempo penoso, pero pasajero. Para mí significan mucho más.

Sir Guy era un excelente amigo mío, y un devoto admirador de España y de los países de habla española. Tanto es así, que apenas hace cuatro o cinco semanas me propuso un viaje a Méjico y a todos los países de la América Central y Meridional. Un viaje de recreo y saludo a los habitantes de los países que tanta admiración le habían significado por sus actuaciones irreprochables en la pantalla. No ha habido una sola de las veinte películas en que el aristócrata inglés ha tomado parte, que no haya tenido éxito en España y la América española. Y millares de cartas, escritas en los tonos más sinceros, atestiguan la verdad de las anteriores palabras.

Antes de conocernos, Sir Guy había estado en España, y en España y por España había aprendido a querer a los países españoles. Cada vez que nos veíamos hablábamos de esos países y, poco a poco, fué creciendo en él el amor a unas tierras que nunca había visto y de las que había oído hablar y leído mucho. Un día, cuando menos esperaba yo semejante pregunta, Sir Guy me dijo con timidez:

—¿Cree usted que nos recibirían bien en los países españoles?

Dudé unos instantes antes de contestar. Al fin, respondí con sinceridad:

—A mí probablemente me tolerarían, porque son muy hospitalarios; pero no tienen motivos para alegrarse por mi visita, porque nada soy y nada significo; pero a usted estoy seguro de que lo recibirían con el cariño y la atención que se merece usted.

Unos días después, otra vez de improviso, me preguntó:

—¿Está usted dispuesto a que vayamos?... Una visita cordial de un periodista español y un actor que tiene muchos motivos de agradecimiento... ¿Está usted dispuesto?

Y, sin esperar mi respuesta, se dirigió a las oficinas de uno de los jefes de su estudio para empezar a arreglar los preparativos.

La noche en que la Paramount celebraba un homenaje en honor de Adolph Zukor, el genio productor que encabezó la Famous Players (hoy Paramount), ajeno por completo a todo lo que sucedía en torno suyo, Sir Guy se me acercó con la expresión más feliz que le he visto en los cuatro años que hace que le conozca:

—Nuestro asunto marcha a pedir de boca. Al fin voy a ver realizada mi ilusión: ¡iremos a Hispano-América!...

Pero los deseos de Sir Guy no se realizarán jamás. La muerte traidora le ha hecho su presa repentinamente. El otro día se encontraba el distinguido actor en las oficinas de la Millerest Motor Co., en el Hollywood Boulevard, hablando con Mr. S. M. Dudley, cuando éste le preguntó:

—¿Cómo se siente usted, Sir Guy?

—¡Excelente! —respondió el actor—. ¡En mi vida me he sentido mejor!...

Y, un segundo más tarde, Sir Guy estaba en el suelo retorciéndose de dolor. Ni las inyecciones de adrenalina ni ninguno de los remedios que se le aplicaron sirvieron de nada. ¡Sir Guy murió a los pocos minutos, sin haber recobrado el conocimiento!

Una de esas traidoras afecciones cardíacas que muy pocas veces pueden preverse, terminó en pocos minutos con una vida que, a juzgar por todas las apariencias y a juicio de todos, estaba destinada a durar mucho.

Con Sir Guy se ha ido un gran actor y un gran caballero; pero para nosotros, los que tenemos la honra de hablar el español, su muerte es mucho más: envuelve la pérdida de un amigo sincero y leal, un amigo que deseaba con toda su alma visitar nuestros países y cuyo deseo no podrá ya cumplirse...

El excelso intérprete de "Lives of a Bongal Lancer" y "Annapolis Farewell", al dejarnos para siempre, llevaba en su corazón un profundo sentimiento de cariño y admiración por nuestras tierras...

Aunque sólo fuera por eso, ¡la memoria de Sir Guy debe ser respetada y querida por todos los que hablan español!

Hollywood, marzo de 1937.

EUGENIO DE ZÁRRAGA

Un film de

**ARTISTAS
ASOCIADOS**

Dos escenas
llenas de
dramatismo
de

ACUSADA

film interpretado por

**Dolores
del Río**

y

**Douglas
Fairbanks jr.**



CINEMA DIDÁCTICO

LAS ACTIVIDADES CINEMATOGRAFICAS DEL GOBIERNO YANQUI

Lo menos quince dependencias del gobierno de los Estados Unidos, hacen, distribuyen, usan o publican películas como parte de sus funciones regulares. El trabajo cinematográfico tiene su puesto, principalmente, en el campo del servicio del labrador, del maestro, del consejero de educación, y del productor que desea vender sus films en el extranjero.

Los servicios de películas más extensos de todos los departamentos federales están a cargo de los de Guerra y Marina, principalmente con fines de pasatiempo y entrenamiento, y de los del Interior y Agricultura, con propósitos instructivos. Por regla general, los films del Gobierno son empleados por grupos responsables sin ningún gasto, excepto los de transporte.

Un estudio cinematográfico, pequeño, pero bien provisto, está mantenido, juntamente con sus correspondientes laboratorio y oficina, por el Departamento de Agricultura. Los films que se confeccionan en dicho estudio enseñan el modo de criar y cuidar ganado, caballos, cerdos, ovejas y aves de corral; cómo producir cosechas de todas clases, combatir los insectos perjudiciales y las enfermedades de animales y plantas; resolver en el campo problemas de ingeniería; construir caminos y senderos; y cuidar de la casa y de la familia. Dan a conocer las regulaciones federales concernientes a animales, bosques, cosechas, insectos, ingeniería rural, y economía. Enseñan al público en general y a los habitantes del campo en particular, las informaciones y descubrimientos que resultan de las investigaciones científicas del Departamento de Agricultura.

La cinemateca del Departamento cuenta alrededor de 300 materias, de las que han sido distribuidas por el Departamento unas 4.000 copias.

Al menos un número igual de copias han sido adquiridas por organizaciones y dependencias de gobiernos de estado, federales y extranjeros, interesados en propagar la información contenida en los films.

Las actividades cinematográficas del Departamento del Interior no están centralizadas como las del Departamento de Agricultura, sino que están encargadas a varias dependencias del Departamento. Las más activas son la Oficina de Minas y el Servicio del Parque Nacional.

La Oficina de Minas de los Estados Unidos del Departamento del Interior tiene en su cinemateca unas tres mil bobinas de películas mudas. Estas películas se producen con la cooperación de los miembros de industrias mineras y de fundición, con el propósito de propagar los métodos y prácticas mineras. Numerosos temas que enseñan los principios de seguridad y primeros cuidados se usan con propósitos de entrenamiento.

Durante el año fiscal los films del Departamento fueron proyectados en 61.010 ocasiones con una asistencia de unos 5.000.000 de personas.

Durante muchos años, el Servicio del Parque Nacional ha rodado muchos films de los parques, para recordar las bellezas nacionales y animar a visitarlas. Durante el último año este servicio adquirió una gran expansión por el empeño en hacer circular films educativos en los campos de instrucción, colocados en los parques de estado o nacionales.

Fueron obtenidas unos 300 temas de varias fuentes, la mayor parte extrañas al gobierno, y fué suministrado a los campos un excelente servicio. Han sido completadas unas 30 bobinas y fueron empleadas en las condiciones usuales.

La Oficina de Restauración, tiene en circulación un cierto número de películas mudas. Estos films muestran el desenvolvimiento técnico, agrícola y económico de los varios proyectos federales de restauración, y son usados muy extensamente por escuelas y colegios.

El Servicio de Salud Pública de los Estados Unidos, del Departamento de Hacienda, ha hecho algunos films relativos a las fases especiales de la obra de salud pública, los cuales se exhiben ante sociedades médicas y otros públicos especiales. La Oficina de Mujeres de los Estados Unidos, del Departamento de Trabajo, ha producido y tiene en circulación cuatro films referentes a las condiciones del trabajo de la mujer. Las autoridades del Valle de Tennessee han producido el año pasado cuatro films que son empleados por la distribución general. Estos films muestran la obra que se ha hecho en el Valle de Tennessee. La Administración general de Albergues ha tenido un número de films que fueron producidos con vistas al público en general, y que ahora son empleados por escuelas y clubs. Dos films mostrando las actividades de socorro a los trabajadores fueron producidos en Los Angeles, la primavera pasada, bajo los auspicios de la Administración Federal de Socorros Urgentes; y la Administración del Progreso ha establecido una sección de indicación de películas que muestren los progresos en los proyectos de obras públicas.

Además de las dependencias que actualmente producen y distribuyen películas, algunas dependencias están encargadas de otras actividades cinematográficas. La sección cinematográfica de la Oficina del Comercio extranjero y doméstico, tiene a su cargo la promoción y desenvolvimiento de los negocios cinematográficos en los Estados Unidos y en el extranjero. Está en estrecho contacto con los departamentos exteriores de las compañías individuales de producción y distribución; con las varias asociaciones comerciales e industriales; y con toda posible fuente de información, lo mismo en el interior que en el extranjero. Publica esta información en boletines e impresos, como medio de dar toda la posible eficacia a la organización, desarrollo y mantenimiento de un negocio provechoso de exportación a favor de los productores y distribuidores de films de pasatiempo; de los fabricantes y vendedores de material cinematográfico; y de los productores, distribuidores, y exhibidores de films no teatrales (industriales y educativos).

Un servicio de un tipo algo diferente es el que tiene a su cargo la sección de Recuerdos cinematográficos y sonoros del Archivo Nacional. Esta sección se ocupa de la adquisición, depósito, conservación y catalogación de las actividades históricas de los Estados Unidos. Igualmente está encargada de impresionar, con vistas a un posible recuerdo futuro, sobre film o disco, los acontecimientos históricos importantes; y de la reproducción y distribución de films y recuerdos de valor histórico, según las conveniencias de los departamentos gubernamentales o dependencias educativas.

C. M. KOON

FUNCIÓN SOCIAL DEL CINEMA

¿Se recurrirá a films educativos en el sentido estricto del término? Cuestión que se ha discutido mucho, y que todavía se discutirá.

Si se trata de educación moral es muy posible deslizarla en el arte. Muchas veces, se desliza por sí misma. Por ejemplo: recuerdo un film americano, bastante bien hecho, que era la historia de una familia a la que reveses de fortuna precipitaron en la miseria; es la historia de la crisis actual. Mostraba a jóvenes de ambos sexos afrontando, alegre y valientemente, las vicisitudes de la nueva existencia, reedificando su vida, poniendo en común sus cortos recursos, fruto de humildes empleos, y subían el curso de la vida en una atmósfera de alegría, deportiva, diría yo, que impregnaba todo el film. ¡Qué bella lección de energía, este valor en la adversidad, y qué comunicativa esta salud! Probablemente el autor de este film no pensó hacer un film de educación moral, y, sin embargo, lo era. René Clair, en sus sátiras filmadas, ¿no se preocupa de corregir las costumbres? No sé, pero es muy posible que sus films logren este resultado. Su "Viva la libertad" es casi revolucionario por momentos.

¿Hasta dónde hay que ir en el cinema para hacer obra de educación? Esta es la cuestión. Ello depende del público o, más bien, de los públicos. Si la sociedad estuviera bastante adelantada, se podrían mostrar films de educación moral muy audaces, muy avanzados. El cinema puede contribuir a esta evolución necesaria para que el pú-

blico pueda escuchar, sin extraviarse, obras muy audaces; pero desde luego, que para ser morales estas obras, deben ser siempre obras que respiren salud y franqueza.

No soy de los que sostienen que una obra de arte es educativa en sí. El arte no supone moralidad. Quien dice arte no dice necesariamente moral. Las obras maestras pueden disimular un veneno sutil. Cojamos a Baudelaire, por ejemplo. ¿Se negará que su obra es artística? No, sin duda. Pero tampoco se negará que sea deprimente desde el punto de vista moral. Su poesía es sublime, pero es también la emanación de un espíritu enfermo, y tales obras no deben ciertamente vulgarizarse.

¡El público! Sa habla siempre del público, y tomándolo como una masa uniforme. Nada más complicado que el público; se le puede dividir en tres o cuatro categorías, subdivididas, a su vez, en una infinidad de categorías. Pero atengámonos a lo que se ha convenido en llamar el pueblo, a las clases trabajadoras, que constituyen la mayor parte de la clientela del cinema. ¿Qué espectáculos les ofrece la pantalla generalmente? Espectáculos que subrayan dolorosamente el sentimiento de su inferioridad. No os escandalicéis de las imágenes que puede evocar lo que voy a decir: mirad en el cinema a vuestro redero y fijad la vista en una de esas parejas tristes, mediocres muestras de humanidad; observadles. El no es guapo, ella no es bella; en la pantalla, en cambio, no ven otra cosa que mujeres de una maravillosa belleza y hombres seductores. Terminada la se-

sión, el matrimonio toma a su casa. ¿Qué triste es esta habitación después de lo que se ha visto en el cinema, qué insignificante es la mujer y qué insignificante es el marido! Sin embargo, se encuentran en el lecho conyugal, se estrechan en la oscuridad, con los ojos cerrados... ¿Y son ellos verdaderamente los que se abrazan? No; es la bella "estrella" la que se entrega a él, y, en cambio, es ella la que se abandona al puesto galán... Y así se duermen, en este sueño... masturbado, pudiéramos decir. El despertar es lamentable; contemplan mutuamente con tristeza sus pobres fajas de desheredados, y difícilmente pueden contener los sentimientos de rencor que se inspiran mutuamente en la destrucción de sus ilusiones.

DENYS AMIEL

NOTAS Y NOTICIAS DEL CINEMA EDUCATIVO

"AMATEURS" Y PROFESIONALES

Digna de mención es la actuación del "American Institute of Cinematography" que ha organizado varios cursos de perfeccionamiento: establecimiento de escenarios, dirección escénica, montaje, edición de films, cursos para actores, para mecánicos, operadores, etc. Estos cursos, a los que pueden inscribirse solamente los licenciados de las universidades que poseen ya nociones de cinematografía, representan una vía de paso entre la actividad de "amateur" y la actividad profesional. El Instituto expide, a los que realizan buenos exámenes, el título de "Master". El valor de este título es apreciado, si recordamos que muchos jóvenes que lo han obtenido han sido contratados, no solamente en Hollywood, sino en otros países de América y de Extremo Oriente. Es el caso de Mr. Tendan, que es hoy uno de los directores de producción más apreciados de Bombay; de Mr. Singh, director de producción en Calcuta y de otros que ocupan altos empleos en China, Japón, Siam, etc. Mister Richard Bare, cuya adaptación cinematográfica de "The oval Portrait's Edgard Poe" ha tenido tan buena prensa; era alumno del "American Institute of Cinematography". Pero si este Instituto tiene el mérito de perfeccionar la instrucción técnica y artística de los jóvenes que frecuentan sus cursos, ¿no es cierto que el cinema "amateur" es el que les ha puesto en el camino, de haberles permitido manifestarse, revelarse, interesándose por las cosas del cinema?

PSICOLOGIA DE LOS MONOS

Charles D. Young, de la sección de Psicología de la Universidad de Kansas, estudió, registrándolo con el cinematógrafo, las reacciones inteligentes de unos monos.

Dos "Rhesus", un macho y una hembra de dos años y medio, capturados poco después de su nacimiento, fueron el objeto de las experiencias; estos animales debieron resolver una serie de problemas para entrar en posesión de un fruto o de un pastel. En las tres primeras experiencias debían distinguir los objetos más o menos claros, y de colores y formas diversos. En las siguientes se trataba de operaciones, tales como levantar un pequeño montacargas, tirando de una cuerda o dando vueltas a una manivela, salir de un laberinto, etc.

Todas las observaciones hechas en estas circunstancias parecen demostrar que la solución de todos estos problemas dependía de la facultad de comprender la situación en su conjunto, de establecer una correlación entre los diferentes detalles. Nada permite suponer que los monos hayan llegado a resolver la dificultad de una manera puramente mecánica, dejándose guiar únicamente por el deseo de corregir los errores cometidos en sus primeras tentativas. Estos errores parecían provenir más bien de su buen humor, que no les permite darse cuenta inmediata de la situación.

G. DE L.

ENCUESTAS

Proyecciones fijas y animadas

«Las proyecciones fijas convienen más para las matemáticas, las ciencias y sobre todo para la ilustración de los detalles en el estudio de la historia del arte. Para lo demás, y especialmente para la cultura general, es preferible el cinema.»

«Las lecciones con proyecciones animadas permiten en primer lugar al maestro una idea más amplia y más clara de los lugares, de las particularidades geográficas y de detalles de orden científico que les sería imposible formarse por otros medios; esto facilita mucho su labor.»

«Las proyecciones luminosas son muy útiles como medio didáctico complementario; según el caso, se deben emplear las proyecciones fijas o las proyecciones animadas. No pueden suplir la obra del maestro, porque la escuela es, ante todo, un lugar de educación, y el contacto de las almas no puede reemplazarse por ningún espectáculo cinematográfico, ni por títulos explicativos, por útiles y bien concebidos que estén.»

«Las proyecciones fijas son preferibles para las obras maestras de arte y en los casos en que se quieren enseñar nociones de carácter científico y experimental. En cambio, las proyecciones animadas van mejor en las demás disciplinas.»

INFORMACIONES

La Paramount ha ejercido la opción de doce meses que figuraba en el contrato de Gladys Swarthout, con lo cual se ha asegurado los servicios de la elegante estrella de la ópera, la pantalla y la radio para dos producciones más como mínimo... La próxima película de Gladys se llamará "La vida de Victor Herbert", en la cual se encargará del papel de protagonista Edward Arnold.

Claudette Colbert tendrá que aprender a patinar para su próxima película "Le conocí en París" (I Met Him in Paris)... ¿Hay algún candidato a profesor?

Marlene Dietrich escribió a sus amigos de Hollywood que, cuando regrese a ella para empezar a trabajar en "Angel", traerá la mayoría de los muebles que tenía en su residencia de Berlín.

El aeroplano que Ray Milland usa en el film "Bulldog Drummond Escapes" pertenece a Amelia Earhardt, que lo usó para su notable vuelo de Hawai a California en 1935...

Una de las últimas producciones del fallecido Richard Boleslawski fué "El jardín de Alá".

Estambul. — Durante octubre y noviembre fueron presentadas 34 películas, de ellas 19 yanquis. Diez de estas últimas fueron dobladas en francés y dos en turco, y las otras siete se presentaron en sus versiones originales. Nueve de los films eran franceses, seis alemanes y uno ruso.

París. — En 1936 se produjeron en Francia unas 110 películas, contra 116 en 1935 y 120 en 1934.

Tokio. — "Rebelión a bordo" ha sido prohibida, por considerarse "demasiado revolucionaria". También ha sido prohibida "María de Escocia", por causa del "respeto al trono japonés".

Roma. — Aproximadamente el 55 por ciento de las películas exhibidas en Italia son de origen americano. Hay cuatro estudios trabajando corrientemente: Cines, Caesat, Tirrenia y Safar. El número total de salas es de 4.800, con una capacidad total de 1.600.000 asientos.

Gloria Swanson ha sido contratada por M. G. M. y protagonizará "Mazie Kenyon", novela de Bayard Veiller.

Durante 1936 se han hecho 12 películas de series en Norteamérica. El total desde 1920 es de 208.

Estocolmo. — Partes de Nueva Guinea, habitadas por caníbales y nunca visitadas antes por gente blanca, serán exploradas por un grupo de "cameramen" y directores de la Compañía Sueca de la Industria del Film. Por medio de canoas del país, propulsadas por motores portátiles, los miembros de la expedición navegarán por los ríos a través de la mística Papúa, donde tomarán películas sonoras de los famosos cazadores de cabezas. También se filmará en Siam, con la particularidad de las granjas de elefantes de aquel país. El jefe de la expedición será Paúl Fejos.

NUESTRA PORTADA

De izquierda a derecha y de arriba abajo: Heather Angel, Colleen Moore, Mary Pickford y Kathe von Nagy.

Sidney (Australia). — Aumenta el número de películas inglesas proyectadas aquí. Todavía no se conocen las cifras de 1936, pero, para 1935, el número de películas largas procedentes de los dominios ingleses fueron 123, contra 353 de Estados Unidos. Películas cortas de los dominios británicos fueron 320. La proporción de películas inglesas fué el 6'5 por ciento, contra 0'9 el año anterior.

Londres. — Robert Stevenson, que está terminando "Las minas del rey Salomón" para C. B. en Shepherd's Bush, ha aceptado una invitación de los Pagewood Studios en Sidney, Australia, para dirigir una película, todavía sin título.

Los Angeles. — Con vistas a su próxima salida del hospital, Mrs. Martin Johnson, herida hace dos meses y medio en el accidente de aviación en que perdió la vida su marido, espera, dice, ir sola a una expedición-fotográfica al Congo Belga.

ÚLTIMA HORA

Visita

Hemos recibido una agradable visita, la de Rafael Gil y A. del Amo Algara. Estos dos amigos y compañeros se encuentran en Barcelona, demostrando que la generación de «POPULAR FILM» sirve, no sólo para lucir sus dotes de escritores, sino que también para realizar películas excelentes. El reportaje que están llevando a cabo, demostrará, una vez más, que los jóvenes con talento, y con preparación teórica, dan ciento y raya a los profesionales de siempre, sobre todo, como en el caso español, cuando los profesionales han fracasado durante los últimos cinco años, cada vez que se han enfrentado con una película.

Les deseamos un éxito, que conseguirán por sus solos medios.

Nosotros, habiendo hallado un Algara y un Gil, cuya simpatía personal y cuya inteligencia está en justa correspondencia con los trabajos literarios que tanto admiramos, nos limitamos a desear que se lleven un buen recuerdo de Barcelona, junto con unos cuantos metros de celuloide que

Tortas y tartas

(Conclusión).

fante, representa en el cinema cómico la cumbre de su faceta más primitiva y más actual a la par, sencilla y pueril, de «tortas y tartas».

Después de Tomásín, Jimmy Aubrey «Sandalo», ocupa otro lugar de importancia en ese juego y rejuego de las dos palabras similares sólo por su coincidencia en compendiar un aspecto de la pantalla cómica. Actor de la misma productora que Larry —la Vitagraph—, sus maneras son idénticas a las de éste y sus trucos de payaso que aprovecha la ilimitación de decorados del cine para realizar en guasa serias y tremendas proezas de agilidad hallan seguro eco en las risas de los espectadores. Sandalio, con su hongo gris, sus gruesas cejas, sus ojos de susto —pero que no se asustan—, su irritado nariz de borracho y su largo bigote, dividido en su mitad por un desdoblado que señala los dos opuestos caminos de su carácter burlesco en la interpretación de películas y reconcentrado en su intimidad, aporta al cinema jocosos excelentes obras del más puro e infantil yanquismo, en cuanto ese país gusta reirse de lo que le es típico como su brío atlético y su ingenuidad.

Definidor el expresivo «Tortas y tartas» de un género de cintas cómicas enteramente conseguido por Tomásín y Sandalio en el pretérito y cultivado hoy por otros modestos actores, se encuentran cualidades suyas en las creaciones de los célebres Charlot, Buster Keaton, «Pamplinas», Harold Lloyd, hermanos Marx... Y es que integrantes, al fin, estas principales figuras del cinema cómico, nada más lógico que incluyan en sus películas de largo metraje ese juego y rejuego imprescindible de la gracia fílmica.

Los cuatro clásicos

(Conclusión).

cadados, de movimientos torpes que se escurren o tropiezan y caen al suelo extendidos como sapos muertos... Todo, todo en estos cómicos nos recuerda a esos desdichados hijos de familia que son el vaso flaco de la casa y en los que recaen las culpas de las picardías hechas por sus hermanos mayores. Aún parece que estoy viendo a Buster agarrado al brazo de su madre en «El héroe del río», bajo una lluvia que encoge su traje acabado de comprar. Harold en «El hermanito» también parece un hijo de familia tonto y desdichado; lo parece al principio. Pero después demuestra que es tan listo y despierto como sus hermanazos, que cortan el tronco de un pino de un solo hachazo. En los demás films, en «¡Hay que me caigo!», «Cinemanía», «Mira abajo» y «La vía láctea», es el equilibrista afortunado y el campeón, el actor o el simple héroe que siempre sale victorioso merced a la agudeza de su ingenio.

Charlot es un caso aparte; reúne todas las virtudes. Por eso se le puede comparar y no se le puede comparar con sus tres compañeros. Charlot es listo y tonto, tímido y audaz, triste y alegre, desaprensivo y sentimental. ¿Para qué vamos a decir a estas alturas lo que es Charlot? Charlot es la flecha acerada que se clava sobre todos los

den ciento y raya a todo lo que se haya hecho en el terreno del reportaje.

¡Salud, amigos!

Errol Flynn

Al cerrar esta edición llega a nuestros oídos la noticia de que Errol Flynn ha sido herido en uno de los frentes de Madrid. No es preciso decir que deseamos no se confirme la noticia.

PANTALLAS

Fémina: «El pequeño Lord»

Título inglés: «Little Lord Fauntleroy». Productor: David O. Selznick. Director: John Cromwell. Autor: Frances Hodgson Burnett. Escenario: Hugh Walpole. Cámara: Charles Rosher. Intérpretes: Freddie Bartholomew, C. Aubrey Smith, Guy Kibbee, Dolores Costello, Mickey Rooney, Jessie Ralph, Jackie Searl, Helen Flint, Una O'Connor, E. E. Clive, Ivan Simpson, Henry Stephenson.

De un John Cromwell se puede esperar. Y no esperamos en vano. Aunque el final de la cinta, como ya es costumbre inveterada en muchísimas películas americanas, desdiga de sus dos terceras partes iniciales. El ambiente está logrado magníficamente. Los personajes movidos con acierto y soltura. La cámara, en su sitio siempre, sin preocuparse nunca de alardes. Esa parte de la película está conseguida por completo, mientras que, el final, al mismo tiempo que decae el argumento (quizá para demostrar el amor del conde

Sales LITÍNICAS DALMAU

por Lord Fauntleroy), decae la mano maestra que mueve las marionetas. Ese final ya no habla, como el resto del film, de las cualidades de un niño y de su influencia sobre el carácter del viejo, pero, al pretender demostrarnos que la influencia ha sido efectiva, cae en un mar de cuestiones aristocráticas que nos tienen muy sin cuidado, sin contar con la exageración de los intrusos, pretendientes al título.

El mayor interés de la película está constituido por Freddie Bartholomew, que nos da una interpretación soberbia, aguantando sin descomponerse primer plano tras primer plano, lo que no pueden hacer muchos actores del cinema.

Muy bien también Aubrey Smith.

Bien Guy Kibbee.

Apagada, como siempre, Dolores Costello, cuya figura sólo se presta a determinadas caracterizaciones, de mujer llorosa y compungida.

Si quitáramos la dirección y la interpretación, a la película no le quedaría nada.

Pero al público le gustó de todas maneras, emocionándose con los sentimientos del «pequeño lord», con el mismo entusiasmo con que seguiría la más avanzada de las películas. ¡Cómo cambian los tiempos!

MAR

defectos morales y sociales que se encuentra en su constante peregrinación, para herirlos con su humana, triste y cómica humildad.

En Charlot viven Harold Lloyd, Buster Keaton y Harry Langdon; por eso son geniales sus creaciones cómicas. Charlot vive también en ellos; le recuerdan en todo momento.

Repetimos: hay algo que les acerca y algo que les separa profundamente. Y es eso... El arte de estos cuatro cómicos no se puede disgregar en otras direcciones; ellos representan la máxima eficacia cómica y personalizan a los cuatro tipos más humanos, más desdichados y más felices de la pantalla mundial.

Dos en uno

(Conclusión).

mirarais en el espejo de Charlot, y que comparais su trascendencia con vuestra gracia vacía y casi insultante. Comparadlo, y no os extrañarás, porque nosotros, que os admiramos en otras épocas, os miramos hoy casi con desprecio.»

★

(A la hora de firmar, vemos que aún quedan varios dos en uno reclamando su comentario. Pero no se lo concedemos. Son Charlie Murray-George Sidney, Eddie Gribbons-Slim Sumnerville, Zasu Pittz-Thelma Todd... Artistas personales que, paradójicamente, no supieron dar personalidad a sus films. Lo mejor, por tanto, es no insistir. Todo, en estas parejas, es pasado. Un pasado irremediable y justamente perdido.)

El cerebro ríe

(Conclusión).

del cinema, sin dejar por eso de ser personísimo y nacional, es otro francés. Ya sabes a quien me refiero, lector: René Clair.

René Clair le ha dado al cinema la sonrisa. Nada más y nada menos que la sonrisa, o sea la finura espiritual, el tic nervioso de nuestra civilización de intelectuales, que se vuelven de espaldas a lo rural, por primitivo; a lo trágico, por declamatorio; a la tesis, por escepticismo; y a la carcajada, por delicadeza de nervios.

El cine de René Clair rima con nuestro siglo, como los autos sacramentales de Calderón con el suyo.

Junto a René Clair hay que poner a Groucho Marx, rompiendo cláusula por cláusula, los apartados de un contrato bilateral. «La supradicha parte contratante...» Aquí se hace trizas todo lo protocolario, viejo y estúpido. El espíritu del siglo alentó en la pantalla. Y era tiempo ya. Nos moríamos resucitando situaciones corruptas en la novela y en el teatro. El cine se alimentaba de tradición.

«Una noche en la Opera», «El último millonario» y «A nous la liberté» son nuestro cerebro. El cerebro de la postguerra, que se sonríe de todo, de todo, hasta de lo más sagrado para el hombre, que son las palabras sin sentido, como escarmiento.

