

Filmoteca

de Catalunya

DOROTHY REVER

de la Universal.

Open for film

CC
Ct.

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

Redacción y Administración:
 Paris, 134 y Villarreal, 186
 Teléfonos 80150 - 80159
BARCELONA

Año XI :: Núm. 539

24 de diciembre de 1936

Núm. corriente: 30 céntimos
 Núm. atrasado: 40 céntimos

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

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

SUGERENCIAS

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

II

—Decíamos ayer...

El maestro de nuestro ejemplo, remediando al ilustre catedrático de la Universidad de Salamanca, autor de la famosa frase, comienza así su primera lección del curso, para continuar diciendo luego, ante el asombro de sus alumnos:

—Vamos a estudiar un arte nuevo—relativamente nuevo—, y que por serlo en nuestro país, caben en él todas las sugerencias. Me refiero al cine. Todos vosotros vais semanalmente al cine, y os habréis dado cuenta de la importancia educativa que se encierra en este maravilloso invento de los hermanos Lumière, nacido con el siglo y convertido en la preocupación de artistas eminentes y de capacitados hombres de ciencia, en uno de los mayores veneros de riqueza puestos al alcance de la industria por el progreso de la humanidad.

—En los Estados Unidos—continúa el maestro—, la industria cinematográfica ha conseguido alcanzar en los últimos años proporciones gigantescas, pudiéndose comparar en importancia con la industria del hierro y del pan. En la economía total del citado país, ha conquistado la industria cinematográfica el tercer puesto, entre los de riqueza de la nación.

Vamos a analizar su estructura, no como industria, sino como arte que encierra en sí elementos propios de las artes clásicas: Pintura, Escultura, Arquitectura, Literatura y Música. De todas las artes citadas, siendo todas ellas dignas de atención en sus aportaciones al cine, ninguna como la literatura la ha dado tanto de su esencia, sobre todo en lo que tiene de espectáculo.

La literatura, en este caso, viene obligada a ofrecerle al cine la farsa en que ha de apoyar el edificio total del film. Al igual que le está encomendado en el teatro, ha de crear personajes, pasiones, estados de ánimo, elementos sin los cuales no se podría llegar a la verdadera emoción artística que el film ha de producir en el ánimo del espectador. Podremos llegar a una conclusión que nos aclare este concepto. No hay posibilidad de lograr un buen film a base de una obra mala, y no hay film absolutamente malo si en manos de un realizador discreto ponemos una obra buena. Como conclusión lógica, tendremos: «Para que un film encierre en sí posibilidades de éxito, se ha de contar con el escritor en primer lugar...»

El cine, que en principio fué a caer en manos de los técnicos, estuvo situado al margen de este principio, y si aceptó al escritor, pues era imposible prescindir de él, no se preocupó de la calidad del escritor y aceptó como bueno al escribiente. Error fundamental que pagó caro, hasta que se convenció de que sin él se convertía el cine en algo sin alma, en algo lanzado al fracaso por muchos e inteligentes que fuesen los alardes técnicos de que le revistiesen los fotógrafos, los arquitectos y los realizadores.

Había ya caminado el cine por senderos de grandeza técnica—nos referimos al cine sonoro—, cuando los productores se dieron cuenta de que era imprescindible la colaboración del escritor para que las producciones que habían conseguido, en manos de los técnicos, maravillosas perfecciones, lograse el alma, la espiritualidad, de cuya falta adolecían las películas. Y el escritor hizo su irrupción en el estudio para ocupar el plano que lógicamente le pertenecía. Aquí nace, quieran o no, la grandeza del moderno cine. Se llevan a la pantalla las obras de los grandes escritores—novela, teatro, biografía—. Las mejores plumas del universo literario colaboran con los grandes animadores para la mayor belleza de la obra a realizar. Escritores eminentes, que hasta este momento consideraron el cine como un arte menor y sin importancia, se dan cuenta de la transcendencia de la obra a realizar, y ponen su estro y su numen al servicio de la nueva industria, revestida por el arte de grandeza y de belleza no presentadas.

Incluso el genio de la cinematografía moderna, Walt Disney, consigue sus más altas creaciones buscando una base en los grandes fabulistas, los cuentistas que apoyaron sus creaciones en los más absurdos elementos de la imaginación, para engastarlos en la moraleja, a en el apoteagma educador.

Es ésta la mejor época del cine, la que a todas las mentes, incluso aquellas que se situaron en enemigas del cine, les hizo comprender sus alcances presentes y sus enormes posibilidades futuras.

Si algún día, queridos discípulos, la vida os lanzase a empresas de esta índole, no os olvidéis de este consejo. Buscad al escritor, no os andéis por las ramas. Cuanto más probada sea su sensibilidad en la obra realizada, mejor. Cuanto a más altura haya llegado en sus producciones el poeta, mayores servicios os prestará su numen. No os fiéis de las imitaciones. Un apoteagma conocidísimo, en nuestro país, sobre todo, dice que no hay español que no lleve debajo del brazo, como un doloroso golondrino, una comedia, según él maravillosa. No os dejéis influenciar por estos esperpentos que, indudablemente, irán a parar a vuestro estudio, y tened en cuenta que el indocumentado y el incapaz se disfrazan con las más absurdas caretas, y que corre por ahí un concepto, a mi juicio equivocado, del que habréis de huir como del mismo diablo. Dicen algunos: Los escritores no conocen el cine. Estuvieron alejados de él durante años y nada bueno serían capaces de hacer para servirle.

No creáis que me refiero únicamente a los viejos escritores de solvencia probada. Me refiero a los escritores jóvenes también; pero a los verdaderos escritores, a los que, pese a su juventud, probaron sobradamente su sensibilidad, aunque ésta no haya merecido los honores de la glorificación. Si éstos no están preparados... ¿cómo lo van a estar los currinches de la literatura, los que no la conocen sino para ofenderla con sus engendros?

En nuestro país ninguno se puede considerar preparado para bien servir a este arte nuevo, que nace apenas y que, hasta la fecha, se limitó a dar traspies y a manchar celuloide.

Buscad, pues, en la obra de nuestros grandes novelistas, de nuestros grandes dramaturgos, la base de la obra que tratéis de realizar. Y cuando queráis lanzaros a una obra de conceptos nuevos, encomendádsela a hombres ya probados o haced que aquellos que quieran elevarse hasta vosotros, os prueben suficiencia y talento creador con algo que no deje lugar a dudas. Buscad en los poetas—no solamente me refiero a los que hacen versos—, a los creadores de la obra que habéis luego de llevar a la pantalla.

Y tened en cuenta, como os decía anteriormente, que escritor no es todo aquel que escribe. Pensad que existen personas huera que escriben con deliciosa corrección y a quienes el gramático más exigente no podría poner un pero... No me refiero a éstas, como comprenderéis... Hablo de los verdaderos creadores de emoción, de vida...

¿Cómo encontrarlos?... No es fácil cosa; pero no es imposible. Repasad la novelística hispana, asomaos al teatro nacional, buscad en la prensa y en las editoriales los nombres de esa juventud que bulle encendida en la emoción de un soneto, en el lírico encanto de una prosa emotiva... Claro es que a vosotros, hombres desplazados del ambiente literario, os será difícil llegar fácilmente a este descubrimiento... Y aquí viene, amigo, aquello que con tanto horror mirasteis en nuestras conversaciones particulares, cuando yo os hablaba de un comité asesor... Le disteis demasiado alcance a mis palabras. Creáis que al hablaros de este asesoramiento me refería a una colección de personajes, o personajillos, cohartando todas vuestras actividades espirituales con el mismo empaque con que el famoso doctor de Tirteafuera regulaba la actividad gastronómica del buen Sancho. No, amigos. Nada más lejos de mi pretensión. Me refería, más bien, a un departamento formado por uno o varios individuos capacitados, a los que encomendaseis la «busca y captura» de la obra o obras que habían luego de pasar a vuestro conocimiento y a vuestra selección definitiva. Como véis, este departamento en nada os cohartaría, ni en nada puede imponerse.

Voy a poner un ejemplo. Suponed que el departamento literario os ofrece varias obras y que, después de su consejo, y teniendo en cuenta los imperativos de vuestro concepto social o socializador, y de las posibilidades económicas a que ha de ajustarse la obra a realizar, llegáis a la selección de un libro cualquiera de los que fueron sometidos a vuestro juicio. Inmediatamente pasa el tal libro al departamento literario para su preparación preliminar como obra cinematográfica. Tendríamos como consecuencia de ello, el guión literario del film. Entonces, vosotros seleccionáis el personal técnico que ha de llevarlo a la pantalla. Una vez estudiado el libro por el director a quien hubieseis encomendado su realización, establecería éste las líneas generales a que quiere ajustar el film. Y aquí nace una colaboración imprescindible entre el director, el guionista y el dialoguista de la sección, quienes dan vida al guión técnico, en el cual deben de señalarse las necesidades técnicas del film, tales como la sucesión de los planos, su cronometración, etc., etc... Una vez el director hubiese dado el visto bueno al trabajo final del departamento, queda aún la labor personalísima de este último, quien, si le conviene, puede dar los últimos toques a la obra, antes de que vaya a parar a manos del encargado de estructurar lo que yo llamo «guión de trabajo», o sea el guión en el que, por días, va desglosado el trabajo a realizar en el estudio, con todas las necesidades de la toma de vistas. Debéis de tener presente que sin un buen guión de trabajo, la pérdida de tiempo y de dinero es enorme. En este guión de trabajo debe de especificarse las escenas a rodar, los planos que constituyen estas escenas, los escenarios o decorados en que han de rodarse, los personajes que intervienen en el día de rodaje a que hace referencia la hoja de trabajo, los accesorios, atavíos, etc., con objeto de que, al llegar al estudio el equipo, no falte nada de lo necesario para el rodaje de las escenas y de los planos señalados de antemano por el director.

En días sucesivos os ampliaré estos conceptos y seguiremos nuestro estudio. Baste por hoy.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

DE la llamada Meca cinematográfica, salieron teorías que se han estimado como artículos de fe, considerando que la llamada técnica es el todo, cuando solamente es una parte (sólo una parte) del conjunto. La técnica, por sí sola, no hace cinematografía: Antes, bien, son las imágenes.

La técnica consiste en el conocimiento de los aparatos o elementos mecánicos, eléctricos, lumínicos, etc., necesarios para la captación de las imágenes, con la aplicación debida. El arte de las imágenes no es técnica. La cámara, con sus elementos afines o complementarios, no es el escenario ni la pantalla en que el escenario se ha de reflejar.

Hacer «técnica» y no escenarios, es el absurdo mayor que se ha mantenido y se mantiene en cinematografía. Se buscan efectos de técnica, abandonando el escenario, y en muchos, muchísimos casos, esa técnica se resume en simples y sencillísimos trabajos de laboratorio fotográfico, que en muchos, muchísimos casos, destruyen belleza al conjunto escénico, o bien se pretende presentar simbolismos en perjuicio del arte y hasta de la estética. Y para que sirva de elemento de juicio a todos los «facedores» de tales desmanes simbólicos, haré una cita de una voz del diccionario:

DECADENTISMO.—Es una derivación degenerada y enigmática del "Simbolismo". El uso de la alegoría y del símbolo, que destruyen la naturalidad, son sus principales elementos.

Véase cómo en cinematografía no se ha seguido otra escuela que la del decadentismo, abusando, de una parte, del símbolo sobre la naturalidad, que hasta se ha perdido y se pierde por el abuso de una mal entendida y mal interpretada estética, sin contar los casos de pueriles exhibiciones o de pretendidas demostraciones de técnica.

En diferentes ocasiones, y ante mi confesión de que he estudiado la cinematografía desde la butaca de espectador, he leído alguna alusión, más o menos satirizada; pero yo me atengo a mi sistema: El cinematógrafo no es el estudio, es la Pantalla. En los salones no se mira cómo se hace una película, sino el efecto. La crítica no se hace durante el rodaje de una película, sino sobre el efecto escénico que se refleja en la pantalla.

Claro que, dentro de una escuela plagada de absurdos, puede hacerse crítica absurda.

De todas suertes, y para satisfacción de cuantos me puedan contradecir, haré patente que no hace muchos días observé desde mi butaca, viendo una película, creo que de la Warner Bros., que un escenario se tomó con la música más cerca del micrófono que los cantantes. Escenario destruído por técnica mala, con los efectos consiguientes. ¿Causa? Que la técnica no estudia los efectos de escenario, que son los primordiales, y en ocasiones anulan las manifestaciones del arte.

No recuerdo títulos de las cintas ni de las empresas productoras, porque el sacrilegio artístico es constante. En una cinta exhibían una ejecución coreográfica de una excelente bailarina. Pues, sin duda, por eso que llaman «técnica cinematográfica», cortan el cuadro coreográfico. ¿Para qué? Para dar en un primer plano ¡una mano moviéndose sobre el teclado de una concertina!

¡Maravilloso! ¿Qué concepto se tiene formado de la cinematografía? La música, a mi entender, aunque me den el calificativo de «idiota», es para el oído, y nunca me dió idea, en conciertos o ejecuciones orquestales, de mirar cómo el pianista, el violinista o el clarinete, movían las manos. Ahora bien: si esto es «técnica cinematográfica cien por cien»... «punto redondo».

Semejante paralelo existe cuando, en ejecuciones de danza por Rosita Moreno, bailarina mil por cien, cortan los cuadros del baile para presentarnos en un primer plano la bella cara de Rosita, sin duda porque en todo el metraje de la cinta no hay ocasiones de esta clase de exhibiciones personales, o el momento más «técnico-cinematográfico» es el de la ejecución del baile.

El abuso de los primeros planos, anulando efectos de escenario y perspectivas, es constante. La técnica no ha estudiado, no ha visto que los perfiles son impuros, salen con rebaba, que se acentúan si las imágenes realizan movimientos rápidos. No ha visto la técnica que los efectos de luz se amortiguan, naturalmente, por la sombra de la cámara, y creo que si se pusiera una luz en sentido diagonal, que iluminara las imágenes por encima de la cámara, seguramente saldría un plastón blanco y confuso.

Si la técnica cinematográfica existiera, se sabría plenamente y fotométricamente las distancias de cámara necesarias para los movimientos rápidos, y ahí están muchos millones de cintas que dicen a los técnicos la verdad. Lo mismo se puede decir respecto de los cien mil casos de anulación de perspectivas, sólo por 10 ó 15 centímetros de distancia de cámara.

La técnica no es el «truco», queridos amigos, que habéis confundido el «truco» con la «técnica». Y hay trucos inadmisibles, del que es ejemplo «La carioca», en que se interrumpe lo fundamental para meter las «morcillas» de trozos de cintas tomadas y desechadas de otras películas. ¡No hay derecho! Ni para admitir semejante género de «morcillas», y mucho menos para la confusión que con ese género de «técnica» se produce, con y sin «morcillas».

Lo artístico está muy por encima de toda esa clase de manifestaciones de técnica que lo destruyen, porque el escenario no es para lucimiento de técnica, sino para reflejos del arte.

Para epílogo, voy a transcribir del Diccionario, y el que quiera que lo recoja, lo siguiente:

DECADENTE.—Dícese del escritor o del artista que funda la belleza en el refinamiento de la sensibilidad y del estilo, apartándose de la sencillez y de la naturalidad.

F. VERDÚN DALY

Guerra del documental de guerra

POLÍTICA Y
CELULOIDE



Informaciones

Recientemente se ha estrenado en Estados Unidos «Cazadores de estrellas de 1937» (The Big Broadcast of 1937), película Paramount producida por Lewis E. Gensler y dirigida por Mitchell Leisen.

Desde la famosa fábrica Linton Mills, de Cumberland (Inglaterra), se envió a Hollywood una remesa de paño inglés, tejido especialmente según diseños originales de Omar Kian, para ser usado por Merle Oberon en su próxima película «Love Under Fire». La película, que describe una fase poco conocida de la rebelión irlandesa, con escenas que se desarrollan tanto en Irlanda como en Inglaterra, proporcionará a Merle Oberon su primera oportunidad en la pantalla para lucir un gran número de lujosas toilettes en una película americana. Para mantener la absoluta autenticidad en materiales para los trajes, Kian encontró necesario mandar a buscar el paño a Inglaterra.

La sección de producción de los estudios cinematográficos de la Paramount en Hollywood, cuenta desde octubre de este año, entre sus empleados, a Eugene J. Zukor, a quien se trasladó de Nueva York a la capital cinematográfica, nombrándole para ese cargo en reconocimiento a los importantes servicios prestados a la editora fundadora por su padre.

Zukor, hijo, que ingresó en la Paramount hace veinte años, ha ocupado en ella los siguientes empleos: de 1916 hasta 1918, cuando sus deberes de ciudadano lo llamaron a prestar servicio militar, trabajó en la sección de publicidad; en 1920, lo nombraron subgerente de la oficina distribuidora de Nueva York; de 1922 a 1924, trabajó en la Oficina Central, donde tuvo ingerencia en lo relacionado con la compra de muchos de los teatros de la empresa; en 1927, después de haber servido durante tres años como empleado de enlace de las secciones de ventas, producción y teatros, pasó a esta última, hasta 1932, en que lo trasladaron a la sección extranjera.

Paramount acaba de contratar a Franziska Gaal, la famosa estrella húngara, que pronto será presentada al lado de otras de la misma productora.

Hollywood. — Estableciendo un «record» de actividad para el estudio, dijo S. J. Briskin, vicepresidente encargado de producción de la RKO Radio, se empezarán diez grandes películas entre finales de octubre y mediados de noviembre.

Dos de las diez, «Coast Patrol» (Patrulla costera), con Víctor McLaglen y Preston Forster, y «They Wanted to Marry» (Deseaban casarse), interpretada por Gordon Jones y Betty Furness en los principales papeles, se empezaban a filmar cuando hablaba mister Briskin. Las otras ocho (entre las cuales se cuenta «Miguel Strogoff») estaban en las últimas etapas preparatorias.

Nueva York. — Más de cien teatros de gran capacidad, están actualmente en construcción en Inglaterra, ha dicho Jack Warner al desembarcar del «Ile de France», después de pasar varias semanas en Londres. Ha estado tratando asuntos de la Warner Bros. - First National en la capital inglesa, y atendiendo, al mismo tiempo, el caso de Bette Davis. Jack Warner señaló que los negocios van muy bien en las islas Británicas.

En el mismo barco, llegó Fernand Gravet, contratado para «The King and the Chorus Girl» (El rey y la corista), que realizará Mervyn LeRoy para Warner.

Los rasgos más sobresalientes de la carrera artística de Ana María Custodio

(Conclusión)

gran temperamento juvenil, dentro del cual caben por igual la filantropía y el amor.

Con su oponente, Rafael Rivelles, Ana María forma una de esas parejas llamadas «ideales», por la propiedad con que se ajustan a las características de un verdadero cariño. Es el prototipo de la mujer cultivada, que sabe hacerse querer noblemente por un hombre. Una de esas figuras, digamos románticas, del cine internacional, que vemos con tanto agrado.

Después de «Nuestra Natacha»...

Dentro de poco veremos en todas las pantallas esta producción que ha realizado Benito Perojo para Cifesa. Entonces, todo el «respectable» podrá juzgar, con nosotros, la labor de Ana María Custodio, y estamos seguros de que el fallo habrá de serle favorable, no ya para consagrarla, puesto que de hecho lo está, sino para consolidar su prestigio, que el público es el primero en reconocer.

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

SALES LITÍNICAS DALMAU

R. Brutin, autor de un formidable documental sobre Abisinia—que no llegó a proyectarse—, llegó a Badajoz con sus tropas de Franco y consiguió para Pathé interesantes escenas, testimonio de la barbarie fascista. Esos cientos de metros han sido considerados como impresentables en las salas de espectáculos, por su brutalidad. Brian Crosthwaite, crítico del «World Film News», ha podido visarlos y obtener para su revista tres fotografías de los mártires proletarios de Badajoz.

Leemos en «World Film News» unas, al parecer, sinceras lamentaciones sobre la creciente importancia que «va tomando» el partidismo político en los noticiarios y documentales; eso se les ha ocurrido viendo los noticiarios de guerra del campo faccioso.

Exaltan al cameraman de documentales de guerra, comparándolo con los bravos periodistas de quince años atrás, que, aunque sin máquina tomavistas, se exponían constantemente para transmitir al gran público la emoción intensa vivida en los campos de batalla, y se duelen de que al pasar el celuloide a las salas de montaje, etc., se le inyecte una fuerte tendencia política; como ven nuestros lectores, nada de esto es nuevo. Ya hace tiempo que el cine se esgrime como arma política al servicio de la lucha de clases. De lo que se están curando de antemano es del efecto que pueden producir—si se permite su proyección—nuestros documentales de guerra; y aquí es preciso remarcar la diferencia de trato que recibe la propaganda de las dos partes combatientes en suelo español.

Ellos han hallado abiertas todas las puertas. Sus monta-

ALTAVOZ El público, el crítico y el cine español

A una joven que esconde su nombre bajo un vulgar anónimo.

No tengo costumbre de contestar públicamente a los que me escriben refiriéndose a mi campaña en torno al cine español, y menos aún cuando éstos se escudan tras el anónimo. Por conducto particular contesto a los que me envían sus señas, y lanzo al cesto de los papeles las misivas de los timoratos que no tienen la gallardía de estampar sus nombres al pie de sus escritos. Pero esta vez, por tratarse de una mujer—al menos el seudónimo pertenece al género femenino, y la letra, apretada y pequeña, parece trazada por la mano fina y nerviosa de una señorita—, rompo mi silencio en honor a la galantería que, como español, estoy siempre atento a dispensar al bello sexo.

En uno de los párrafos de su carta, dice usted lo siguiente: «...pues debe ser muy triste y desanimador para el pobre director y actores, que, bien o mal, ponen su empeño, con toda la voluntad del mundo, en hacerlo presentable. Después viene el cine extranjero; ¡igual! ¿No hay nada que le guste? ¿Qué día, pues, tendré el gusto de leer una crítica sincera y, sobre todo, correcta?»

En el párrafo tercero del manifiesto del «Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes», dice así: «El público no tiene hoy más que una solución democrática: nombrar representantes que le defiendan. Estos son los críticos. Representantes a los que no puede elegir ni retirar de sus puestos; no puede hacer más que otorgarles o negarles su confianza. Pero esto mismo—porque el público no puede sancionar materialmente la traición de su representante—, el crítico debe tener, en mayor grado que cualquier otro representante de la masa, la noción de su responsabilidad y de su pureza. Y quizá más que ninguno, el crítico cinematográfico; el representante de los públicos frente a una de las más poderosas fuerzas de la civilización actual.»

Con esto solo bastaría para contestar a usted, si no fuera porque a lo largo de su carta descubro detalles que revelan una ignorancia absoluta respecto a la producción nacional, y más aún, a mi modesta labor crítica, lo mismo desde las páginas de «POPULAR FILM»—que me dispensó siempre una cariñosa acogida—que en «La Vanguardia», en donde habitualmente colaboro. Bastaría también copiar algunos párrafos de muchas cartas, en las que me felicitan y alientan por la campaña emprendida en pro de un cine auténticamente español. Campaña que se inició ya hace mucho tiempo desde esta revista, y por cuyo motivo sus dos directores, ayer, Mateo Santos, y hoy, Martínez de Ribera, han tenido más de un disgusto. Pero como he decidido darle una am-

plia contestación a su carta, quiero explicarle, para que usted y todos los que tengan atención de leer estas líneas, sepan que ese «pobre director» por quien usted implora, es en la mayoría de los casos, un intruso audaz, que sin preparación alguna llegó al cine por la puerta falsa. Este «pobrecito director», que sólo le interesa ganar unos miles de pesetas, se las da de genio del cine, y antes de rodar el primer metro de película, organiza una oficina de publicidad, desde donde se asegura que su producción será la revelación de la producción nacional. Y cuando, fatalmente, termina el film y su primera exhibición señala su incapacidad y un fracaso más del cine español, le echa las culpas, unas veces, al productor, otra a los estudios o al carpintero, que colocó mal una puerta, y este detalle le restó emoción al film; a los actores, e incluso culpa al guión, que él previamente había construido y elogiado. Y así viene dando tumbos el cine nacional, desde hace treinta años. Encerrados en un círculo vicioso, los actores cargan las culpas al director, éste al productor, el productor a los serenos del distrito cuarto de la ciudad de Alicante; ningunos son lo suficientemente sinceros para confesar su ignorancia, y entre tanto, el público, el buen público español, que actúa de conejo de India para todos los ensayos del cine nacional, paga y sufre en silencio la serie de desaguisados que se cometen contra el sublime y luminoso arte.

Ante semejante estado de cosas, ¿qué conducta debemos seguir los que nos sentimos representantes de un público, al que tenemos el deber de informar y orientar? Los que sentimos la responsabilidad de nuestra labor en los momentos actuales, momentos decisivos para el porvenir del pueblo español, y teniendo en cuenta la gran fuerza del cine, el más poderoso auxiliar de la moderna pedagogía, y también poderosa arma social y económica, tenemos que lanzarnos indignados contra los que lo denigran. Ha llegado el momento de defender al cine contra el ataque de tantos ineptos, y conducirlo por el camino del arte puro, del buen arte. El cine es un arte joven, y como tal, rebelde y revolucionario. Basta ya de zarzuelas fotografiadas, películas de bandóeros, flamencos, cantaores y toreros andaluces. España necesita ahora más que nunca de un cine joven y sano, para establecer los cimientos de un mañana pletórico de bellas realidades.

Y nada más por hoy, pues en cuanto al resto de su carta, si, como asegura, lee todas mis crónicas, verá como en la mayoría de los casos soy excesivamente benévolo.

LES

CARRASCO DE LA RUBIA

“AURORA DE ESPERANZA” Una producción de S. U. D. E. P.

El argumento de «Aurora de esperanza», ha sido concebido y escrito por el compañero Antonio Sau, quien asume, asimismo, la responsabilidad como director de la película, teniendo de cameraman a Adrián Porchet, y siendo primer ayudante J. Giner, que ha colaborado con él en la confección técnica del guión.

«Aurora de esperanza», es una fuerte diatriba contra la vieja sociedad, contra un régimen ya caduco, lleno de lacras y prejuicios de casta; un poema recio y hondo, descrito en fotogramas de vivísima emoción, en que se hace honor al proletariado, llegando al fondo de todas las conciencias libres. También se refleja en ellos el carnaval amargo de un sér bueno, amante de la verdad y de la justicia, que, junto con otros seres desgraciados por la incompreensión y la tiranía de «los bien comidos y vestidos», libró consigo mismo una horrible lucha interna, hasta ver salir la nueva «Aurora de esperanza», que ha de redimir a la humanidad de su esclavitud.

«Aurora de esperanza», el film que junto con «Barrios bajos» va a ser rodado de un momento a otro en los estudios Orpheo Films, bajo el control del Comité de Producción del Sindicato Unico de Espectáculos Públicos, es una obra de tema eminentemente social y cinematográfico.

Aunque el personaje central, que ha sido encomendado al actor Félix de Pomés, tiene una gran fibra dramática y es de una emoción profundamente humana, puede decirse que el verdadero protagonista es la masa.

Hay escenas, como la marcha del hambre, cuando los obreros empuñan las armas al grito de «¡Revolución!», y finalmente, al iniciar su marcha gloriosa hacia la conquista de la libertad, entonando un bello himno revolucionario, que anulan el valor de la interpretación individual, para dar realce a los centenares de individuos que han de ambientar el film.

FIGURAS DE LA PANTALLA AMERICANA

STIEFFI DUNA

LA ESTRELLA JUNCAL



que en verdadero color natural presenta el cinema, crea Steffi Duna el rol protagonista. **de Catalunya**

La estrella juncal que presentan estas páginas, es, además, una inteligente bailarina, y desde que en Berlín trabajó con Francis Lederer en «Wonder Bar», puede decirse que para ella no tiene ni la danza ni el arte secretos.

«El bailarín pirata», por la belleza pictórica de su tema, que se desarrolla en la época colonial de California, es un prodigio de melodía, de sonido y de imagen. «El bailarín pirata» sería por todos conceptos un acierto, aun sin tener a Steffi Duna como protagonista; al actuar en esta obra la encantadora Steffi, es el complemento de todas las gracias, por su ambiente y por su desarrollo en la película «El bailarín pirata».

La Radio puede vanagloriarse de poseer esta estrella, cuyos calificativos no pueden compararse con los que merecen las otras actrices del lienzo, porque Steffi Duna es simplemente una estrella juncal, y ya hemos dicho al comenzar el artículo, que es en el país de las rubias más o menos auténticas—pero maravillosamente mixtificadas—, algo excepcionalísimo una actriz que sea morena, grácil, y que tenga el cuerpo gitano. Así es Steffi Duna.

La que vimos por vez primera en «La cucaracha», admirándonos por sus calidades de intérprete, natural y emocional, por sus habilidades de bailarina, puestas sobradamente de manifiesto por aquel film corto. Por su belleza exótica, que también pudimos apreciar perfectamente en «La cucaracha», gracias al color, que, en aquella ocasión, fué más acertadamente empleado que nunca lo había sido. La vimos y la admiramos. En «La cucaracha», como en «El hombre de dos mundos», como en «La venganza del mar», y como lo haremos sin duda alguna en «El bailarín pirata», la original película de la Radio.

Es el verdadero tipo de la muchacha latina y meridional. Tiene el cabello y los ojos negros. Los labios rojos como un clavel reventón. La mirada picaresca. La sonrisa graciosa, y el busto, el talle y el cuerpo, esbeltísimos. Steffi Duna, la deliciosa húngara de la Radio, podría ser calificada por un crítico español como la estrella juncal.

En Hollywood, el país donde abundan las rubias en toda la gama, lo más exótico, lo más nuevo, lo más original, es ser morena. Tener el cabello negro y cetrino, brillante y ondulado. Tener el cutis de un bronce mate, y el fondo de los ojos como pinceladas de tinta china. Y así es Steffi Duna, integralmente morena y graciosa, agitanada y castiza.

Quizás el nombre de Steffi Duna no es muy conocido en el lienzo. Otras estrellas hay en la pantalla que han conseguido popularidad y no han sido tan deliciosamente admirables como esa morenita, esa estrellita interesante y espiritual, desbordante de simpatía y de belleza.

La curva de sus brazos guarda la perfecta armonía de la estética, el óvalo de su cara, sus deliciosos hoyuelos y su mentón prominente le dan un aspecto de plena juventud, ponen una gracia voluptuosa a ese rostro de virgen morena que el lienzo reproduce con toda la movilidad de su expresión admirable.

La llegada romántica de Steffi Duna al cinema, fué cuando el país del celuloide atrajo al famoso galán checoslovaco Francis Lederer. Su novia, la entonces ignorada Steffi, siguió a Lederer a Hollywood, y deslumbrada por las luces rutilantes de la farándula cinematográfica, se prestó a una prueba en los estudios Radio.

Su belleza, esa belleza húngara, esa gracia irresistible de su personalidad, atrajo a los productores y directores, y la prueba consabida resultó satisfactoria. Pero generalmente, las rivalidades artísticas suelen perjudicar enormemente el aspecto sentimental de las vidas humanas. Steffi Duna, que iba a casarse con Francis Lederer, vió deshecho su hogar cuando el brillo deslumbrante de los focos les cegó. Y separados, iniciaron su carrera artística, triunfando los dos astros, elevándose Steffi Duna a la altura de un renombre extraordinario.

Steffi Duna tuvo la suerte de protagonizar «El hombre de dos mundos», con el propio Francis Lederer; «La venganza del mar»; y tuvo, además, la fortuna de ser la primera estrella que apareció en tecnicolor con el esbozo pictórico animado del lienzo «La Cucaracha».

En «El bailarín pirata», la primera película arrevistada





Los rasgos más sobresalientes de la carrera artística de Ana María Custodio

Cuando Ana María vivía en Sevilla

COMO algunas de las más ilustres artistas españolas, Ana María Custodio se lavó la cara, por primera vez, en las aguas del Guadalquivir. Del Parque de María Luisa sevillano, Ana María heredó la distinción; de Triana, la gracia. Como la Maja, de Francisco de Goya, Ana María tiene en su figura lo clásicamente típico, picardía y salero, y lo delicadamente fino y juvenil.

Aquella niña rubia, de mirada lánguida y silueta esbelta, nació y creció en la famosa ciudad donde Zorrilla situó los amores de don Juan con doña Inés. De pequeña era revoltosilla, con las simpáticas travesuras de la gente menuda; pero, a la vez, era también sensata, con esa sensatez de los niños prodigio.

Ana María Custodio llevaba dentro de sí el espíritu de artista. Un día se trasladó a Madrid con una carta de recomendación para el empresario del Teatro Lara. En la firma se leían los nombres de dos populares autores andaluces. Poco tiempo después, la Custodio debutaba en la «bombonera», al lado de Leocadia Alba, Concha Catalá, Antonio Vico y la que hoy es esposa de este último, Carmen Carbonell.

Aquella niña sevillana de mirada lánguida, había llegado ya al punto de partida de su verdadera vida, el que la empujaba hacia el arte.

Desde aquel momento, Ana María Custodio, que por su gracia y jovialidad se conquistaba la simpatía de todos sus compañeros y del público, fué considerada como un valor auténtico del arte de la ficción.

Así siguió su carrera durante algún tiempo. Ana María, a pesar de sus reiterados éxitos en la escena teatral, no llegó a ser primera figura, porque era demasiado niña, y en el segundo plano la sorprendió la decisión más interesante de toda su vida futura.

Un contrato para Hollywood

Actuando con las huestes del Teatro Lara, un cinematógrafo que andaba a la búsqueda de artistas para las producciones hispanas de la Fox, conoció a Ana María. La oferta de un ventajoso contrato no se hizo esperar.

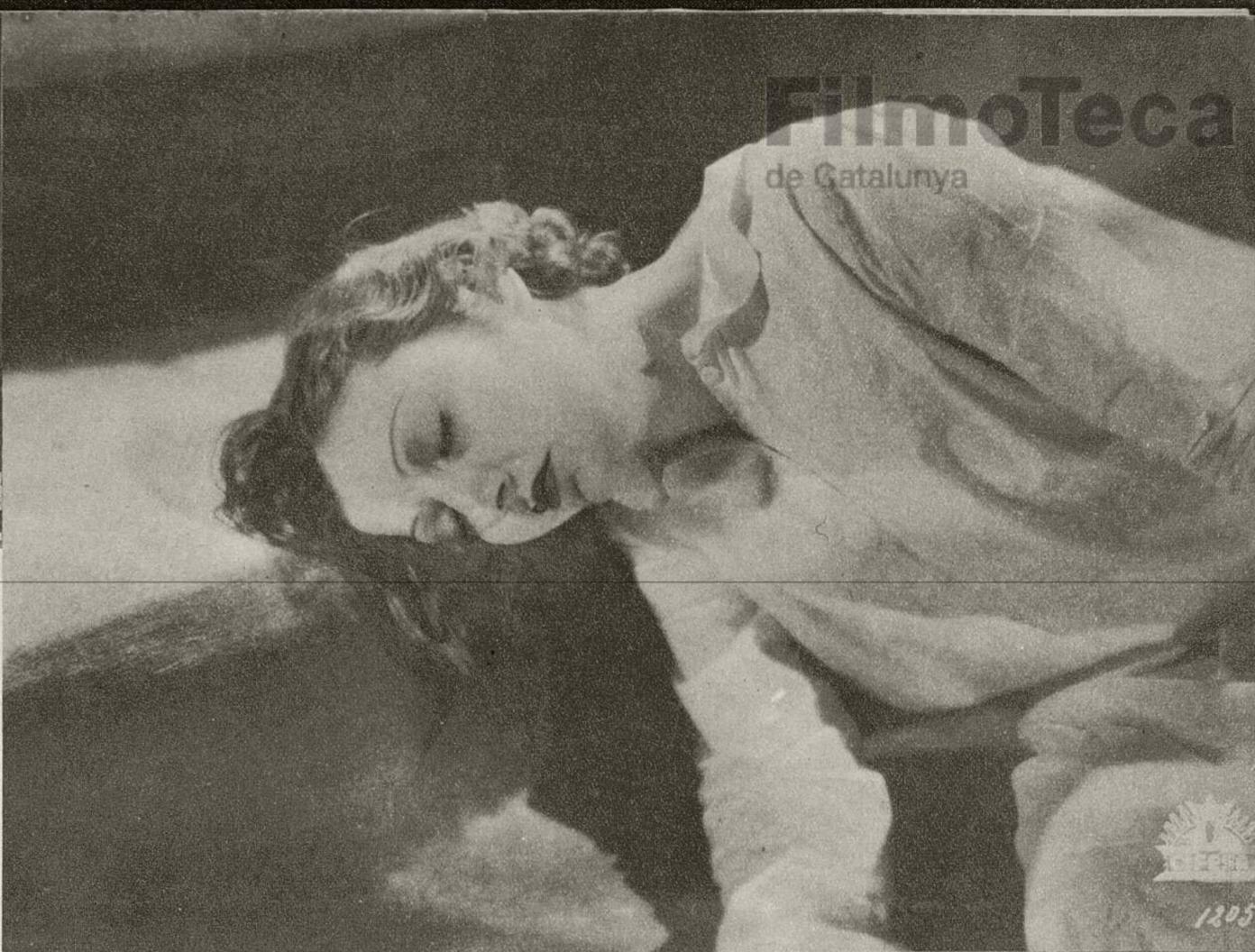
Poco tiempo después, la simpática artista partía rumbo a los Estados Unidos, en pos de su consagración como «estrella» del séptimo arte.

Ana María tenía como piedra básica de su triunfo, la radiante juventud, que todavía no había deslindado la adolescencia. Además, un talento innato por todo lo concerniente a la interpretación de personajes que retrataran la verdadera época de su vida.

La intuición de Ana María la llevaba muy a la avanzada como heroína de los films hispanos. Por su figura, deliciosamente estilizada, según la moda cinematográfica; por su rostro, gentil, sereno y atrayente; pudo haber sido la gran revelación en las producciones hispanas que se rodaron en Hollywood.

Pero a Ana María Custodio, como a tantas otras «estrellas» españolas que surgieron en aquellas circunstancias, no se la comprendió. Los films que nos ha legado su actuación en Hollywood, considerados bajo el aspecto de su aportación personal, son muy interesantes, porque nos descubren un valor evidente; pero es también muy cierto que se quedaron en menos de lo que debieron ser. Las consecuencias no son un derivado de la labor de la bellísima «estrella», sino del provecho que los realizadores no supieron obtener de ella.

Un poco desengañada de su debut cinematográfico, cuando se paralizó la producción en la Fox, Ana Ma-



Ana María Custodio, es uno de los valores de nuestra producción, trabajando para Cifesa.



ría regresó a España para incorporarse nuevamente a la vida del teatro. Volvió con las huestes del Teatro Lara, ya en calidad de primera dama joven, con las cuales estrenó, entre otras obras de éxito en estos últimos años, la comedia «Madre Alegría».

La nostalgia del cinema

Como todos aquellos que han posado una vez ante la cámara, Ana María Custodio empezó a sentir, al poco tiempo de estar en España, la nostalgia del cinema.

Lo que pudo llamarse «el ensayo de Hollywood», la ayudó mucho en su carrera teatral, pero no calmó sus ambiciones artísticas.

Al fin se le ofreció una oportunidad para volver a actuar ante el objetivo cinematográfico, en la película «Don Quintín, el Amargao», y en la interpretación del «rol» femenino central quedó admirablemente bien.

A raíz de aquella interpretación, arranca la verdadera carrera cinematográfica de Ana María Custodio.

Benito Perojo la observa y ve en ella a la intérprete, más que ideal, genial, de la producción que está preparando para Cifesa, y pocos días después, Ana María queda contratada con la primera editora española.

Empieza el rodaje de «Nuestra Natacha», y las primeras escenas a cargo de Ana María, que interpreta la protagonista. Más que la satisfacción, el júbilo, se refleja en todas las pupilas, en todos los rostros.

Perojo y Cifesa han encontrado a la desada intérprete de la gran obra de Alejandro Casona. Ana María Custodio, por virtud de éste personaje, consigue consagrarse como «estrella» de primera línea en el cinema nacional.

La Ana María Custodio de «Nuestra Natacha»

La «Natacha» que interpreta Ana María Custodio, es una muchacha física y espiritualmente hermosa. Tal como la concibió Alejandro Casona, el autor; como tal vez no pudo conseguirse que fuera en el teatro. Un

(Continúa en Informaciones)



Las fotografías que ilustran esta página, pertenecen todas a «Nuestra Natacha».

Por ellas vemos desfilar, en el rostro de Ana María Custodio, toda la gama de matices que la emoción presta al rostro de la estrella de Cifesa.



•HOGUERAS EN LA NOCHE•



Es «Hogueras en la noche» un intento de elevar la calidad del cine español. Si tantos han fracasado en el transcurso de estos últimos años, en su deseo de dar un valor a la producción nacional, las causas han sido diversas. O los elementos técnicos no han estado a la altura de la empresa que se pretendía, o el argumento ha sido realizado en estudios sin capacidad para grandes realizaciones, o se ha escatimado el dinero que era preciso. Exclusivas Balart productora y distribuidora del film, ha tratado de evitar todos estos escollos. La música, del maestro Pablo Luna. Ha dirigido la película, Arturo Porchet, que ha contado con Adrián Porchet y Manuel Marín como operadores, a Tomás Isern como decorador y a José Fernández como ayudante. Los intérpretes han sido: Carmen Rodríguez, Caemenencia Elos, Elva Rey, Enriqueta Villanui, del sexo débil, aunque éste sea uno de los puntos fuertes de la película. De Lado y Modesto Cid. Además, el tenor Pascual Albero. La película se realizó en los estudios Trilla La Riva, y en los laboratorios Cinefoto y de José M. Bosch, Ingeniero de sonido lo fue Enrique la Riva, siendo el Radio Rivaton el sistema de impresión empleado. Por último, el montador R. Dorán.

Todos los que han visto esta película, que pronto será proyectada para el público, han hecho grandes elogios de ella.



Ilustran este breve comentario sobre "Hogueras en la noche", tres fotografías elegidas entre las muchas y buenas que el fotógrafo de esta producción española.

PRODUCCIÓN ESPAÑOLA

Todos la consideran como una película de gran envergadura, que sabe llevar la emoción al corazón del espectador. Sus personajes, no son los arquetipos que se ven en el setenta y cinco por ciento de las películas hispanas, sino mineros de asuntos es profundamente humano. Esto en cuanto a su asunto. En cuanto a su forma, podemos decir que es una producción que enorgullece a la cinematografía nacional. Se ha montado un decorado para esta película que es lo mejor que se ha hecho en España. Se han utilizado grandes masas de gente, todo evolucionado, acertadamente, bajo una mano experta. Fuegos artificiales, gigantes, caballitos, columpios, cocinas, todo el programa de festejos de un pueblo. Y ante todo, repitiémoslo, una gran película, que hace honor a las Exclusivas Balart. Siendo sólo su segunda producción, amenaza con ella ponerse a la cabeza de las productoras españolas. Que la amenaza se convierta en realidad.



DOROTHY LAMOUR

No hay hora del día en que sobre la ciudad de Los Angeles no desciendan los trenes centenares de muchachas que llegan de todos los países del mundo con el ánimo de vencer a la ciudad, conquistar Hollywood, y rendir a sus pies la atención de todos los directores de las grandes marcas.

Rubias de ojos azules, morenas de pupilas brunas, castañas de dorado fulgor en la mirada... Altas, bajas, humildes, desecadas, vírgenes ruborosas y mujeres fatales, toda la gaceta, en fin, del jardín de Eva, encendida en ilusiones, esperanzada, afanosa de conseguir el triunfo que dé a su nombre universalidad, y pase su belleza por las páginas de todos los grandes rotativos del planeta.

Dorothy Lamour también llegó en uno de estos trenes de ilusión a la Meca del Cinema. Joven y bonita, sabiéndose dotada de una sensibilidad y segura de sí misma, las horas del calvario que hubo de recorrer, no consiguieron apiquilar las esperanzas que la animaron en su viaje a la dorada ciudad californiana.

En las horas tristes del deambular constante, que las aspirantes se ven obligadas a vivir, de estudio en estudio y de agencia en agencia, en ningún momento sintió desfallecer su voluntad, ni se vió precisada, como la mayoría de las muchachas que taen en Hollywood, a alquilar sus gracias en los cabarets de noche o a hundir su juventud en ambientes de vicio o de vergüenza.

Dorothy Lamour es de ascendencia francesa. Es esbelta, delicada y fina de líneas. Su tez es morena, negros sus ojos y su cabellera bruna. Felina de movimientos, y precisa en toda actitud, comenzó de figurante en los cuadros de la Paramount, destacándose después de sus primeras actuaciones, y pasando, a continuación, a ocupar un puesto de comparsa distinguida. Hoy ha sobrepasado aquella posición de sus primeros tiempos. Los directores de la citada marca cuentan con ella para interpretar segundas damitas, y, según lo que se corre por los estudios, se espera una ocasión propicia para probarla como primera actriz en una comedia de envergadura.

Sus sacrificios de antes comienzan a verse compensados. Su ilusión de triunfar va convirtiéndose en una realidad. Y todo ello se debe a un solo milagro... Más que al de su belleza, al de su simpatía, elemento que suele tenerse en gran consideración en Hollywood y que es muchas de las veces la llave maravillosa que abre todas las puertas de la gran ciudad, aun las más herméticas.

No tratamos de hacer una silueta de esta joven y bella actriz. Pretendemos solamente presentarla a nuestros lectores sin literatura, pues los jefes de los departamentos de publicidad aún no se han ocupado de rodearla de leyendas, ni de novelizar la historia de su juventud.

"La tragedia de Louis Pasteur"

Epopeya de una conquista de la ciencia médica.

Harry M. Warner, a quien el Gobierno francés hizo Caballero de la Legión de Honor, por la producción de «La tragedia de Louis Pasteur».

Filmoteca de Catalunya



Y en esta hora de triunfo, no podemos dejar de asociar a nombre de Harry M. Warner, el de sus hermanos Albert y Jack, siempre han luchado desde una conciencia humilde hasta la gloria concediendo al mayor de ellos, como ahora concediendo al símbolo y representación de la marca por el presidente, el nombramiento de Caballero de la Legión de Honor.

«La tragedia de Louis Pasteur» es el nuevo penacho de orgullo con que cuenta desde hoy el nombre de los hermanos Warner.

He aquí su lista:

Director: William Dieterle.

Reparto: Paul Mann (Louis Pasteur), Josephine Hutchinson (Mrs. Pasteur), Anita Louise (Annette Pasteur), Donald Woods (Dr. Jean Bapst), Eric Lee (Dr. Balthus), Charles Hall (Dr. Buisson), Raymond Brown (Dr. Roberts), Alvin Lambart (Dr. Zerswald), Betty Lee (Dickie Moore), Lillian Frank (Mrs. Pasteur), Herbert Mayne (Walter Kinastord), Ruth Robinson (Bertha Corchell), Wilton Kinnard (El Emperador), Albert La Emperatriz.



Paul Mann, en un momento de la película de la Warner Bros. "La tragedia de Louis Pasteur".



Jack M. Warner.

Albert M. Warner.

El Gobierno francés, a propuesta de su ministro de Negocios Extranjeros, ha nombrado Caballero de la Legión de Honor a Mr. Harry M. Warner, el mayor de los hermanos Warner, creadores de una marca cinematográfica que ha conseguido con sus realizaciones el más alto prestigio universal.

Francia, tierra de la cortesía y de la gentileza, ha querido pagar con esa distinción la exaltación que del genio francés significa una película realizada por la Warner Bros. Esa película es «La tragedia de Louis Pasteur». Film de caridad auténticamente extraordinaria, con ese sello de personalidad y de audacia que es el signo de las producciones de la Warner.

Por las escenas de «La tragedia de Louis Pasteur» van desfilando las horas fervorosas, iluminadas, tristes a veces, de aquel hombre extraordinario. Sus luchas, sus triunfos, su fe científica, el gran temple moral de su alma. Toda una vida dedicada al bien de la Humanidad, al estudio de los males que aquejaban al hombre, a la busca afanosa de las causas y los remedios de las enfermedades.

A TRAVÉS DEL MUNDO DEL FILM

Filmoteca
de Catalunya



WALT DISNEY Y MICKEY

HACE poco celebró Mickey Mouse su octavo aniversario. Hollywood tuvo motivos para sonreirse satisfecho cuando supo la noticia de que toda Francia—desde el «premier» Blum hasta el último ciudadano de la República—había encontrado solaz alivio de las repercusiones de la reciente desvalorización del franco en la celebración del octavo cumpleaños de Michel Souris.

Michel Souris es el cariñoso nombre que Francia ha dado a Mickey Mouse. Los psicólogos explicarían el entusiasmo con que el pueblo francés ha festejado el aniversario de la famosa creación de Disney, como una «válvula de escape» en sus quebrantos financieros. El hecho es que millares de parisienses fueron al Cinema Paris-Soir, de los Campos Elíseos, donde Mickey y sus alegres camaradas se divertieron mucho en la pantalla durante toda la

semana en una presentación totalmente «disneyana», llamada «La Grande Parade de Mickey». Todos los niños nacidos en el día del cumpleaños de Mickey, 28 de septiembre, entraron gratis, y todos los niños que visitaron el cine, sin distinción alguna, recibieron un regalo de Mickey. Francia celebró así el cumpleaños del simpático ratoncillo. Homenajeando, por vía indirecta, a su creador Walt Disney. Otro homenaje a Mickey fué el de la Línea Francesa. Un enorme muñeco, exacto duplicado de su persona. Viaja en el «Normandie». Ocupa un camarote de lujo. Tiene su asiento al lado del capitán en el comedor. Tiene un pase para visitar el puente de mando, y las máquinas, como todo invitado de honor. Mickey está contento. También lo está Walt Disney. Y no sin razón. Es maravillosa la popularidad que Mickey Mouse ha adquirido en estos ocho años de vida. Poco falta ya para que se le considere como una persona, reconocida jurídicamente por los Estados del mundo. Realmente, hemos de reconocer que no lo necesita, puesto que la personalidad le ha sido reconocida y sancionada por todos los públicos del Orbe.



ESTAMPA DE INVIERNO

RITA CANSINO no tiene frío. Y se dedica a esquiar, con no muy buena fortuna, como atestiguan las pruebas gráficas. Y a hacer muñecos de nieve. Hace rodar bolas. Y otras que tira a los chiquillos, que la contestan debidamente. A veces también tira a dar a algún señor de aspecto imponente, para ver de quitarle la rigidez. Generalmente, el señor se enfada mucho. Rita se ríe de su enfado. Porque ella ni es tiesa, ni tiene frío; pero tiene juventud y buen humor. La juventud caldea su sangre. Por eso podemos verla con ese aspecto de haber salido hace un momento de una sala calentita, o, mejor todavía, como si detrás del muñeco hubiera una estufa. Es posible que todo sea un decorado en los estudios de la Fox. Hasta casi juraríamos que el fondo está pintado sobre un telón. Y que eso blanco es nieve. Casi lo juraríamos... si no fuera por el invento de un sapientísimo técnico, que halló la manera de congelar a los artistas en el «set» donde se trabaja. Y entonces resultaría que la nieve que vemos es natural..., fabricada artificialmente. Todo pudiera ser. Hasta que esas fotos estén sacadas en medio del mes de agosto, y al terminar de «posar», Rita haya corrido a tomarse un refresco para combatir el calor abrasador.



WILLIAM POWELL FUÉ UN VILLANO

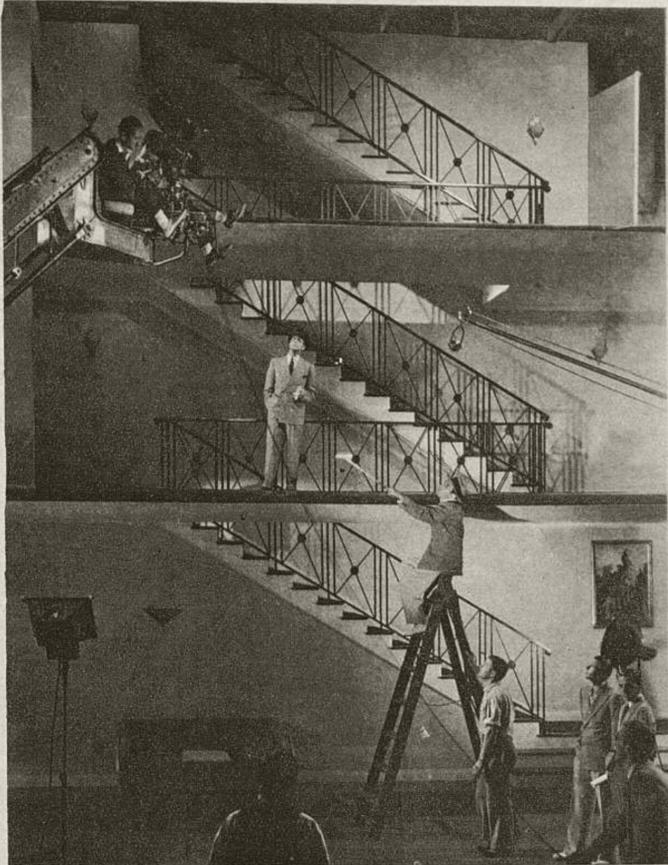
Si el cine no hubiese adquirido la palabra, yo estaría todavía personificando villanos—dice William Powell—. En el cine mudo, el auditorio juzgaba al artista por su aspecto. En aquellos días no pude nunca desempeñar papeles románticos ni cómicos, porque no me acompañaba la figura. Cuando tuve ocasión de hablar, todo varió por completo. El advenimiento de la palabra, originó un cambio en la carrera de todos los artistas de la pantalla. El poder mostrar la personalidad a través de la vista y el oído, nos permitió presentarnos tal como somos, en vez de mostrar sólo una parte de nosotros. Los papeles que desempeño ahora, son los que considero más de acuerdo con mi temperamento artístico. Cada artista, según opinión del público, tiene su especialidad, como sucede con los novelistas y los pintores. Miguel Angel hubiera fracasado si hubiera tratado de pintar según las tendencias modernistas de hoy. Los pintores contemporáneos no pueden pintar siguiendo la técnica de Miguel Angel. Lo mismo pasa en el arte dramático. Cada artista tiene una personalidad definida. Yo no podría representar con éxito un «rol» apropiado para Clark Gable. No podría desempeñar un papel como lo hace Robert Montgomery. Puede ser que yo triunfase interpretando a mi manera alguno de esos «roles», pero cambiaría por completo al personaje. Como cambio algo a Ziegfeld en «El gran Ziegfeld».

En la «foto» aparece William Powell, junto con Myrna Loy, Jean Harlow y Spencer Tracy, sus compañeros de trabajo en una película M. G. M.

ticiarios. El coste medio de las películas largas es de 200.000 a 300.000 dólares.

En el primer semestre del año en curso, fueron filmadas 340 películas largas y 427 cortas.

En cuanto a los ingresos que produce esa masa de films, tengamos en cuenta que, en el año 1933, en el que culminó la crisis sufrida por toda la industria mundial, fueron de 390 millones de dólares, mientras que había sido de 445 en el 32, y de 545 en 1931.



Filmando
"Moulin
Rouge"
de la 20th
Century.

64

hacer la película, porque en el tomavistas no hay foco de calor que pueda inflamarle. En el proyector, sí. Recordemos que es necesario utilizar potentes focos de luz, que dan un calor insoportable..., insoportable para la película. Mientras la película corre, no hay mucho peligro, porque el calor no tiene tiempo de concentrarse sobre un punto del celuloide. Pero... ¿y si se detiene?... Es posible que el número de víctimas no sea superior al centenar. ¡Una nimiedad!

La única sustancia que se ha logrado utilizar ha sido la acetilcelulosa, menos inflamable, y tan flexible como el celuloide conseguido con la nitrocelulosa. Pero, ¡ay!, no hay rosas sin espinas. Al cabo de unos cuantos meses pierde esa flexibilidad, y se vuelve quebradizo.

Por eso, los negativos se hacen siempre sobre nitrocelulosa, mientras que muchas veces se emplea la acetocelulosa para los positivos, sabiendo que, debido a lo mucho que se deterioran por el uso las cintas, una de éstas se utiliza poco tiempo, debiendo sustituirse por otra, sin que haya tiempo para que aparezca la fragilidad.

La película está recubierta, naturalmente, por la consabida capa de gelatinobromuro. En los negativos, la emulsión es rápidamente impresionable, cualidad precisa para poder tomar las instantáneas de que se compone la toma de vistas. En los positivos, la emulsión es más lenta. En cambio, la película negativa se estropea en cuatro o cinco meses, mientras que la positiva puede durar años en buen estado, presta siempre a fijar la imagen.

La película de paso universal, utilizada siempre en las explotaciones comerciales, tiene un ancho de 35 milímetros y un espesor de 0'14 mm.



Figura E.-Un trozo de película muda. El tamaño que aquí aparece es mayor que el verdadero.

68

Y lo cumplen casi a la perfección. Si alguno no hace honor a su palabra (en algún raro momento), no desdice nuestra tesis, porque ya sabemos bien lo que son los compromisos entre gente comercial.

X

Por los años nueve y diez, empieza el nacimiento de Hollywood. La más bella y fantástica ciudad, nunca existida más que en la imaginación de las chicas de *Yo quiero que me lleven a Hollywood*. Hollywood es un bluff del más puro estilo yankee. Nunca ha existido. Los americanos, celosos propagandistas de nuestras películas, comprendimos pronto la necesidad de crear—siquiera de palabra—una ciudad inverosímil, en la que, la gente, después de trabajar veinte horas diarias, aún le quedara tiempo para estar

El pavo no es para vosotros: Una escena de "La doncella de Salens", de la Paramount, con Claudette Colbert y Louise Diesser, dirigida por Frank Lloyd.



61



Una cámara Debbrie de cine mudo. El operador es Enrique Gaertner.

Las películas vendidas al extranjero, proporcionaron 85 millones de dólares, en 1935, contra 75 en el año anterior. Mientras que se pagaron cinco millones por las películas compradas en el exterior.

Los beneficios no pueden ser calculados con facilidad. Algunas veces se saldan con pérdidas los presupuestos, como Paramount en 1932, perdiendo 21 millones. Pero ya en 1933 ganó más de cinco millones y medio, e iba ganando cuatro y medio en los nueve primeros meses de 1934.

Mientras pierde 226.000 dólares la Fox en 1933, gana millón y medio en 1934.

La longitud de las películas «largas» es muy variable. Pudiéndose considerar largas las que llegan a, o sobrepasan, la hora de proyección continuada. Hoy se muestra cierta tendencia a hacer películas largas, culminando esta directriz en «El gran Ziegfeld», con sus 184 minutos de duración.

65

de continua farrá. He conocido a personas inteligentes que me han dicho: «Si yo fuera a Estados Unidos, no pasaría de Chicago, por miedo de encontrarme en un desierto donde no habría más que unos decorados de cartón-piedra y unas muchachas compuestas exclusivamente de vestidos y de una capa de pasta para el maquillaje.» Es uno de los pocos prejuicios que he podido comprender. Y todos mis esfuerzos para derribarlo han sido vanos hasta la fecha.

XI

Por el mismo tiempo nace la censura, que es la institución más divertida que han conocido los siglos. Un señor, provisto de unas enormes tijeras, se instala cómodamente en un sillón de una sala de proyección y se duerme, mientras pasan películas. De cuando en cuando se despierta y manda cortar el trozo proyectado en aquel momento. Una suerte de lotería, protegida por el gobierno como industria nacional. Las tijeras hacen el mismo papel que el cetro de un rey y la porra de un guardia de la circulación.

XII

En el 1912, Louis Gasnier inicia con Pearl White la serie de películas de aventuras, «Los peligros de Paulina» es el título del primer film, y sabemos a ciencia cierta que son muchos miles de kilómetros de celuloide los que se han gastado en aventuras. De allí nacieron las cintas en episodios, tan fastidiosas. Nos pasábamos toda la semana pensando qué es lo que iba a ocurrir en el próximo, y nos encontrábamos con que sucedía lo mismo que en el anterior. En un film de veinte episodios, el protagonista salvaba de la muerte a la heroína treinta y siete veces, escapaba de los tiros de sus enemigos unas cuarenta, mataba de éstos, que no eran más de la media docena, arriba de ochenta y cinco, y, por su parte, se moría ocho veces. ¡Un record!

En el año que empieza la guerra, el mismo Gasnier filma «Los misterios de Nueva York», primero de una larga serie en que el séptimo arte se dedica a mostrarnos los misterios de todas las ciudades del mundo, hasta convertirse también él en algo misterioso y enigmático. Y también es un misterio lo que hacen los espectadores durante la proyección de las películas. Como, a veces, aplauden o patean tan a destiempo...

XIII

En el año 1912, nace Charlie Chaplin. Nace a la vida del cinema.

XIV

Y luego... (Véase el capítulo siguiente.)

La masa de la producción cinematográfica está constituida por la de las grandes compañías, que tienen grandes estudios y numeroso personal.

Por ejemplo, la Warner tenía bajo contrato, recientemente, 22 estrellas, 58 artistas de segunda categoría, 23 directores, 44 escritores y 7 productores asociados.

La Metro Goldwyn Mayer, emplea 2.000 personas en los momentos de intensa producción, que producen unas 52 películas largas y de 25 a 80 cortas anualmente, en unos estudios que ocupan 365.000 metros cuadrados.

Sus laboratorios pueden revelar cerca de 100.000 metros de negativo cada día, saliendo de ellos, cada año, 16.278 millas de película.

Posee esta productora 128 centros de distribución de sus películas, repartidos en 56 países. Cinco millones de espectadores acuden diariamente a ver sus películas en 25.000 locales de 40 países.

Si vamos a otro país, nos encontraremos con Rusia, poseyendo unos 40.000 cinematógrafos, en los que están comprendidos, además de las salas públicas, los ambulantes, los de clubs, los de cuarteles, etc.

El gobierno soviético, presupuestó para 1935 ochocientos millones de rublos para la producción cinematográfica, contra cien millones en el año anterior.

Actualmente está en construcción, en el Sur de Rusia, el mayor estudio del mundo, que se espera tener terminado para finales de 1937. Su coste está presupuestado en 630 millones de pesetas. Constará de 40 galerías para la filmación de películas sonoras, proyectándose realizar doscientas de éstas cada año. Su personal constará de 110 directores, que harán dos películas anuales cada uno; 500 artistas de ambos sexos; 72 jefes de operadores; 55 directores de montaje; 90 cameramen; 40 arquitectos, y 110 asistentes de director. Poseerá 10 cámaras para la filmación en color.

¿Otro país? Alemania produjo 151 películas largas en 1934-35, contra 117 en la temporada anterior.

Inglaterra produjo 150 en 1933, alcanzando las 200 en los años siguientes. Cada película cuesta, por término medio, más de 30.000 libras esterlinas.

Los cinematógrafos ingleses proyectaron, en 1933, 10.400 millones de metros de películas.

Italia, que había producido 20 películas en 1932, produjo 40 en 1933, bajando esta cifra en el año siguiente. En 1936 se había planeado rodar 50 películas.

Este país posee 3.000 salas.

Austria poseía, el 1.º de mayo de 1935, 779 cines, habiendo descendido en 100 la cifra desde la misma fecha del año 34.

Hungría lleva producidas 16 películas en el año actual.

Saliendo de Europa, encontramos que el Japón produjo 414 grandes películas en 1935, aunque a nosotros apenas nos llegue una al cabo de los años mil.

El desarrollo de la cinematografía, desde los hermanos Lumière hasta nuestros días, es algo francamente colosal. No me compete a mí comentar los avances y avatares del cinema en su destino artístico. Apenas el industrial. Es la técnica lo que nos interesa, pues se nos ha metido en la cabeza conocerla.

Mucho, hemos de irlo viendo en los sucesivos capítulos, y no nos molestaremos en hablar aquí de ello.

Tras el invento de la primitiva cámara, vinieron los precisos perfeccionamientos del aparato, perfeccionamientos que se han seguido ininterrumpidamente hasta la fecha. Muchos detalles, en apariencia insignificantes, que han hecho, ante todo, más perfecta la fotografía y más regular y clara la proyección.

Los primeros tanteos de cine sonoro, que no pisaron terreno firme hasta hace unos diez años.

La busca del color, todavía sin fácil y aceptable reproducción.

También se ha tratado de dar relieve a la imagen, sin que apenas se haya conseguido nada, si no es por procedimientos engorrosos.

El favor del público ha correspondido a esos avances, que sólo el dicho favor buscaban, llenando las salas de proyección y los bolsillos de los productores, haciendo posible el desarrollo de la gigantesca industria que es hoy la cinematográfica, sobre todo en algunos países.

No se puede fijar exactamente el número de salas que hay en el mundo, porque varían las bases sobre las que se establecen las estadísticas, figurando en unas las que en otras no aparecen. «The Film Daily», registraba (4 de febrero de 1935 un total de 66.070, repartidos como sigue: en Europa, 39.547; en los Estados Unidos de América, 15.273, cerrados 1.887 de ellos; 5.002, en América Latina; 4.718, en Extremo Oriente; 841 en Canadá, y 689 en Africa y cercano Oriente.

Por otra parte, el número de las correspondientes a mi país (que poseen una capacidad de unos diez millones de asientos), debe ser aumentado con 350.000 aparatos particulares; 32.000 que existen en las escuelas públicas; 44.000 en las parroquias, y 10.000 en fábricas y talleres.

En los Estados Unidos viven unas cuatrocientas mil personas de la industria cinematográfica, radicando la cuarta parte de ellas en Los Angeles, que se encargan de producir para esos quince mil salones, y para los extranjeros.

Da idea de la magnitud de la industria norteamericana del film, que los proyectos de rodaje para la temporada última (1935-36) abarcasen 855 films largos; 922 cortos (sin noticiarios); 20 films de episodios, y 520 no-

Y terminamos aquí con las estadísticas. Mi deseo es que hubieran sido más completas, pero una reciente pérdida sufrida en mi archivo me lo impide.

Estas cifras hablan con mayor elocuencia de lo que yo pudiera hacerlo, sobre la magnitud de la industria cinematográfica.

Si la calidad estética responde o no a esa «grandeza» material, no es cuestión mía, por lo menos ahora. Otras plumas mejor templadas podrán hablarnos de ello con conocimiento de causa.

Y terminando este intermedio, que amenazaba hacerse más pesado de lo conveniente, volveremos en el siguiente capítulo a nuestro camino, para seguir, en ruta firme, hacia el final.

CAPÍTULO XII

EN EL QUE NOS CABE EL ALTO HONOR DE PRESENTAR LA PELÍCULA

Desde ahora, la exposición marchará como sobre rieles. ¿Habéis visto alguna vez un ferrocarril de montaña, de cremallera? Pues algo semejante será nuestro camino desde este mismo momento. Con una pequeña diferencia: En los ferrocarriles de cremallera, la máquina (que es el móvil) tiene una rueda dentada que engrana en los dientes de una barra colocada en el medio de ambos rieles. En el cinematógrafo, la máquina posee varias ruedas provistas de dientes, y permanece quieta; la cinta, en lugar de otros dientes, tiene unas perforaciones, unos agujeros, colocados a todo lo largo de ella, y a ambos costados, en los cuales se insertan las ruedas dentadas, haciendo... que marche la vía. Es decir, aquí el móvil es el camino, la película cinematográfica.

La película cinematográfica es la materia prima del cine. Recibe también otros varios nombres: *film*, nombre inglés que significa «película», «membrana», *cinta*, *banda*, etc. El vocabulario es bastante extenso.

Se trata de una tira de celuloide. El celuloide está hecho a base de *nitrocelulosa*, en mezcla con alcanfor y aceite de ricino. Los niños, que en capítulos anteriores perdieron el miedo a las emulsiones, perderán ahora el asco al aceite de ricino, al enterarse de que sirve para hacer las películas de Mickey.

El celuloide presenta unas características muy definidas: Gran transparencia. Solidez. Mucha flexibilidad. No se ha encontrado otro cuerpo que las reúna igualmente.

Inconveniente: Es un cuerpo extraordinariamente inflamable. Esta preciosa cualidad tampoco es fácil de hallar en otras materias.

Se ha tratado de sustituirle con otras diversas sustancias, sin haberse podido conseguir por completo.

El inconveniente citado no tiene mucha importancia cuando se trata de

DEL CINEMA HISPANO

CAPÍTULO IV (1)

La tradición y la burguesía simifeudal.—El cine y la burguesía pura.

«La mayor parte de los pueblos, como de los hombres, no son dóciles más que en su juventud; se hacen incorregibles al envejecer. Una vez que las costumbres están establecidas y los prejuicios arraigados, es una empresa peligrosa y vana querer reformarlos.» Si cogemos estas palabras que escribe en el «Contrato Social» el gran enciclopedista de la revolución francesa y las aplicamos a España, no tendremos más remedio que reconocer en su contenido la exacta y palpante realidad que vivimos. Aplicando los principios de Rousseau y Danton, de Pí y Margall y Castelar, claro es que en España no es tan fácil reformar las costumbres tradicionales y los viejos prejuicios a que alude Juan Jacobo. Hay una sedimentación de ideas que muy mal puede remover y liquidar un régimen basado tan sólo en la reforma constitucional. Bien lo hemos visto en la transformación constitucional del 14 de abril. Un pueblo no renuncia a los ritos seculares cuando se le insta u obliga de una manera suave y evolucionista. Se le puede transformar con suma sencillez en la forma de vivir, pero no en la forma de entender la vida. El cine, el deporte, la moda del vestido, las nuevas viviendas...; todo lo admite. Es algo esto que está en perfecta concordancia con la marcha material del mundo, incluso con su progresión científica, pero no con la marcha espiritual, o ética, o social. Un joven de nuestra pequeña y mal formada burguesía española, admite muy bien todo lo utilitario que contribuya a modernizar y confortar su existencia. Lo que no admite es el desquiciamiento y supresión de todo lo instituido a su alrededor con carácter ideológico: lo moral, lo religioso, lo jurídico... Vemos, pues, que la burguesía española es una burguesía embriónica y semifudal. No es esa de la que dice Carlos Marx que «ha jugado en la Historia un papel altamente revolucionario». En nuestro país, la revolución burguesa no se ha hecho a fondo. Por eso todavía existen el artesanado y las pequeñas industrias con el mismo desarrollo que en los primeros tiempos de la transformación feudal. Su capacidad de producción es tan escasa, que no alcanza a los mercados nacionales, y sus rendimientos económicos son insuficientes para implantar la gran industria que funciona en los países verdaderamente capitalizados por los efectos directos de la revolución burguesa. Nos tenemos que conformar con importar productos y con acogernos a las innovaciones aportadas por la burguesía pura en el transcurso de su dominación histórica: los adelantos técnicos, las grandes máquinas, la maravilla de las modernas ciudades, los rápidos y cómodos medios de locomoción, etc. Pero, al mismo tiempo, España no sabe, ni quiere, ni le conviene, deshacerse de los preceptos tradicionales. Este conflicto, que trae consigo una profunda contradicción, lo vemos admirablemente reflejado en las últimas obras artísticas—novela, pintura, cine—que produce la burguesía de nuestros días.

El mayor ejemplo que podamos encontrar, lo tenemos en el cine, el arte más completo. El cine es un producto burgués cien por cien; es el único arte que tiene un principio y un desarrollo burgués. Y, sin embargo, en el cine español todas las formas de expresión y todos los recursos de fondo son viejos. No se le puede llamar arte burgués, a pesar de serlo en esencia y potencia. En esencia, porque todo lo contenido en él abarca la plenitud, la más desenfrenada plenitud, de la dominación burguesa. En potencia, porque el cine, como ciencia, como industria y como comercio, está en manos de la más robusta y genuina burguesía, o sea del capitalismo.

Mas en España ocurre ese conflicto a que aludíamos antes. A los mismos nobles, marqueses y duques, que cuentan con latifundios y que son de un rancio abolengo feudal, les aficiona extremadamente el séptimo arte. Hacen películas y, naturalmente, su asunto está situado en la actualidad más reciente; en una actualidad plena de esplendor modernista y burgués. Pero espiritual, ética y artísticamente, está intervenido por ideas tan viejas y estropeadas como la misma historia cristiana. Aquí encajan muy bien unas palabras que Nietzsche escribe a propósito de Renán: «¿De qué sirve todo libre pensamiento, toda modernidad, toda burla, toda flexibilidad de espinazo, cuando en las entrañas se permanece cristiano, católico y casi cura!» (2)

El cine hispano es toda una manifestación de los tiempos feudales. Prescindiendo de lo que en la medula tiene de burgués; prescindiendo también que como máquina y ciencia pertenece al siglo xx y no puede pertenecer a otro siglo, se nos antoja un arte medieval, como los lienzos de Berruete, Murillo, Alonso Cano, Velázquez y El Greco. Con la diferencia de que, en las obras de estos artistas, al igual que en la literatura de nuestros clásicos, hay un forzoso roce con la tradición, por ser la tradición en alma y forma la que vivían al concebirlas y hacerlas. Ni Velázquez, ni El Greco, ni Murillo, ni Alonso Cano, pudieron llevar otras

cosas a sus cuadros que escenas de la vida religiosa e imágenes de la nobleza. Así, el lucimiento de Velázquez se reduce muchas veces a retratar en posiciones distintas a Felipe IV; a hacer en Cristo y en «Las Meninas» sus obras más famosas y elogiadas, y, por otra parte, «El expolio», «San Benito», «Las Pentecostes», «El caballero de la mano al pecho», con toda la colección de retratos desconocidos de El Greco, que por su traza se advierte sean nobles más que plebeyos, nos dan una visión perfecta de la finalidad y función que el arte medieval cumplió, sometido a la nobleza y a la religión feudales.

El pueblo no vive en las obras de estos grandes artistas, porque permanece callado y su oscuridad le hace aguantar el abandono, la miseria y la esclavitud. No es pueblo «Las hilanderas», ni «La fragua de Vulcano», aunque sean trabajadores los que representen. En el primer cuadro de Velázquez, maravilla de las maravillas, las hilanderas son un pretexto para pintar anecdóticamente a la religión; el segundo, puede ser, tal vez, una estampa comparativa de la divinidad mitológica con la divinidad cristiana.

El pueblo no vive ni puede vivir. El arte de la pintura, como el de la música, eran artes de la aristocracia, y se ve en la Historia, que los más celebrados genios de la pintura y de la música siempre estuvieron al servicio de la realeza. Tal es el caso de Leonardo de Vinci, de Beethoven, Schubert y Haydn, con sus largas estancias en los palacios del conde Sterhazy, de Rafael—este último rehusó la permanencia en el palacio de Francisco I, pero trabajó para él—, Mozart, Velázquez y Miguel Ángel. Por eso, el pueblo no tiene lugar preferente en sus obras. «La Cena», de Leonardo, es maravillosa y con ser Cristo y sus discípulos quienes eran, no hace más que evocarlos a través de las religiones. Gorki dice que «la aristocracia de la antigüedad sirvió de materia prima para la fabricación de los dioses», y la evocación de las escenas cristianas en el arte, no son otra cosa que hechos sangrientos de la historia, perfectamente desnaturalizados y divinizados por la misma grandeza que los produjo. El pueblo tiene, pues, un eco de esclavitud moral y de apelación en el arte, lo mismo que lo tiene cuando se le disfraza de soldado e incluye en «La rendición de Breda», o en esas obras pictóricas de Suayers «Toma de Saint-Venan» o «Toma de Iprés por los españoles».

Estamos de acuerdo en este punto de que el arte no pertenecía a la aristocracia, pero era quien lo disfrutaba y conducía. En pintores como Goya, que bordearon ya la aparición de la primera burguesía, desaparece, con una paulatinidad histórica, el sometimiento a la nobleza feudal. Los retratos que hace de Carlos IV y de su familia, están trazados con una picardía libre, que hubiera resultado una blasfemia en los pintores anteriores a él. En cuadros como «El charretero», se neutraliza, y llega a independizar su concepto del arte en todos los episodios del 2 de mayo, en sus obras sobre costumbres españolas y en sus extrañas interpretaciones alegóricas. De Bayeu, cuñado de Goya, pintor de poca monta, de escasa originalidad y valor artístico, podemos decir igual. Sus obras «La merienda», «El majo de la guitarra» y «Abanicos y roscas», estarán desposeídas de contenido y de personalidad, pero en ellas sigue su trayectoria el costumbrismo popular para apartar, por lo menos a la pintura española, del concepto artístico creado por el feudalismo.

En nuestro arte clásico, únicamente en las letras vibró la vida del pueblo. El poema del Cid, es pueblo. Lope de Vega, es pueblo. Cervantes y Calderón, son pueblo. El autor anónimo de «El Lazarillo de Tormes», hasta Quevedo y Alarcón, son pueblo. Pueblo auténtico, puesto que vivieron en una época y se remontaron a otra. Pero antes que nada vivieron una tradición; un sistema de costumbres e ideas, de leyes y legislaturas, que fueron como tremendas sombras, que ennegrecieron el horizonte. El Cid Don Rodrigo, como obra es un poema compuesto con retazos de literatura popular; como figura, significa el espíritu combativo, guerrero, fuerte y orgulloso, de la alta nobleza. En el teatro de Lope, vemos al pueblo que reclama sus derechos y se rebela contra la injusticia, pero siempre bajo el signo o con la veneración de los monarcas, y mediante los «santos consejos» de los poderes eclesiásticos. Así en Calderón y Cervantes, en Alarcón y Quevedo, donde los pillos y los pícaros; donde el Sancho Panza y el Lazarillo de Tormes; donde casi todos los personajes de algunas de sus obras llegan tan lejos en espíritu que, como dice Gorki, se meten de lleno en la época burguesa, pero se limitan tanto en la forma, que no salen de la tradición religiosa y feudal.

La obra clásica no puede ser una negación de formas y espiritualidades. Sus relaciones con el pueblo y su intención de defensa social, no pueden admitir, a pesar de todo, un divorcio con la tradición, con las religiones y con la aristocracia feudal. Respetar, y tiene que respetarlo con gusto, todo en lo que se basa la razón y el conocimiento. Así la obra literaria, la obra musical, como la obra plástica.

Mas el cine, siendo por su juventud y por su principio esencialmente burgués, y teniendo que llegar a ser lo que la Historia le depare, es en España todavía lo que fueron, y les correspondió ser, todas las artes clásicas. Respetar a la tradición, y como no la vive, no solamente la respetar, sino que la evoca y reafirma. El cine hispano tiene hoy, y lo ha tenido siempre, el mismo sabor feudal que las artes que vivieron en el feudalismo. Como corolario, citemos las películas más representativas de nuestra producción y, unidamente, a los directores que más de plano han sido la medula de su rumbo unilateral, de su estilo primitivo y de su posición desalentada, otonal y carente del más mínimo principio constructivo. En primer término, a «Rosario, la Cortijera», «La medalla del torero», «Carceleras», y a su direc-

tor José Busch. A continuación, «Mientras la aldea duerme», «La del Soto del Parral», «El suceso de anoche», y a su director León Artola. Después, «Viva Madrid que es mi pueblo», «Ruta gloriosa», «Los de Méndez», y a su director Fernando Delgado. Luego, «La bejarana», «El bandido de la Sierra», «El agua en el suelo», «Vidas rotas», y a su director Eusebio F. Ardevín. En último término, «La hermana San Sulpicio», «Sierra de Ronda», «Los claveles de la Virgen», «Agustina de Aragón», y a su director Florián Rey. Como apéndice y resumen, «El sabor de la gloria», «Sobre el cieno», «Paloma de mis amores», y a su director Fernando Roldán.

En estos directores, y en la selección que hemos hecho de sus obras, está expresado todo, absolutamente todo, el cine hispano. Los chispazos que hayan surgido independientemente en otros cineastas menos consagrados, no merecen consideración, porque el que sean casos independientes o aislados, no quiere decir que hayan sido mejores por su calidad o por su significación, sino más bien inferiores, en su triple aspecto artístico, técnico y temático. Como ejemplo, podemos citar algunos de estos casos aislados, para que el lector mismo proceda mentalmente a compararlos con los otros que ponemos como base prima: Alejandro Pérez Luján, Rino Lupo, Armand Guerra, C. Fernández Cuenca, Juan Cabero, Francisco Gargallo, Maximiliano Tohus, José Sobrado, Vilá Villamala y Adolfo Aznar. Ninguno de ellos llega a cuatro producciones. Ahora citemos sus films: «Currito de la Cruz» y «La casa de la Troya», «Carmiña, flor de Galicia», «Es mi hombre», «Estudiantes y modistillas», «Sor Angélica», «La Dolores», «Santa Isabel de Ceres», «Nobleza baturra» y «Colorín».

Indudablemente, la «expresión» de la España cinematográfica son José Busch, Perojo, León Artola, Fernando Delgado, Eusebio F. Ardevín, Florián Rey y Fernando Roldán, puesto que ellos significan ser los máximos responsables, por haber sido quienes más se han destacado y por contar con un número de producciones lo suficientemente crecido para calificarles de profesionales.

Afortunadamente, el futuro ha de encargarse de anularlos, de la misma forma que los grandes vendedores borran con su fuerza las trágicas huellas del desierto.

A. DEL AMO ALGARA

Madrid, 1935.

PANTALLAS DE BARCELONA

Maryland: «Cinco cunitas»

El caso de las «Quints» Dionne, dió la vuelta al mundo. Como si fuera un «record» yanqui. Al fin y al cabo, les pertenecía a sus vecinos, los canadienses. Dejemos aparte, lo que tenga de inmoral la exhibición de estas cinco criaturas.

Por lo demás, las criaturas son encantadoras. La película pasa. Destaca en la interpretación Jean Hersholt, representando al médico rural que da título a la película («The country doctor»). La dirección, de Louis King, es un poco gris, y grises quedan casi todos los demás intérpretes. Eso no quiere decir que la película se haga pesada, pues un poco de buen humor ayuda a su digestión.

Urquinaona: «En persona»

En persona. No faltaría quien acudiera al Urquinaona creyendo de buena fe en que iba a ver a Ginger Rogers «en persona». La película es un poco floja, aunque Ginger Rogers (a la que he encontrado siempre muy poca personalidad) y George Brent derrochen meritorios esfuerzos para hacernos entretenido el rato. Mediocre la dirección de William A. Seitter, que podía haber sacado más provecho de argumento e intérpretes. Por una vez, el público salió más satisfecho de los complementos sobre el escenario, que no de la película. Esta es una producción Radio. Pero no añadiré el ¡Naturalmente! de marras.

En resumidas cuentas, una semana típica de la temporada. Quizá los compañeros del C. E. de Cines encuentren que no es muy fácil hallar películas que estrenar. Del todo conformes. Pero si no hay bastante número de películas suficientemente buenas para estrenar, no se dedique más de un par de cines al estreno. Esto es una perogrullada.

En cambio, se podría mejorar muy bien la calidad de los reestrenos. Hay muchas películas, entre las estrenadas en las dos o tres últimas temporadas pasadas, que llevarían mucho público.

ALBERTO MAR

Fémina: «Entre esposa y secretaria»

Un film Metro interpretado por Clark Gable, Jean Harlow y Myrna Loy, y dirigido por Clarence Brown. Se trata de una comedia sentimental, poco asequible a nuestra comprensión, como ocurre casi siempre con la comedia de costumbres norteamericana. La psicología de los personajes se resiste un poco a penetrar en nuestra espiritualidad, como ocurre siempre que el tema se dedica a tratar las pasiones de los personajes de la farsa en un plano localista y poco universal.

Los intérpretes están acertadísimos en sus encarnaciones respectivas. Son dos artistas llenas de sensibilidad, y un actor que cuenta con grandes éxitos en sus anteriores interpretaciones. Sin embargo, el film que trata de llegar a nuestra emoción para conmovernos, se queda en el camino y no llega a vencer la resistencia que ofrece el espíritu del espectador a lo que carece de penetración sentimental.

La fotografía es excelente, asimismo. Nos encontramos, pues, ante un film lleno de «elementos» de éxito, y, a pesar de ello, éste no llega a iniciarse siquiera.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

(1) A los lectores que no hayan leído la advertencia que hice en un artículo aparte, he de manifestarles que estos capítulos están escritos mucho antes de la actual Revolución.

(2) Estas palabras pertenecen a la obra «El crepúsculo de los ídolos», escrita antes de cubrir en su totalidad la etapa del ideal del superhombre. Por lo tanto, antes de llegar Nietzsche a ese su último período caótico en el que pretende buscar lo que no puede encontrar, es ante todo un hombre libre, de pensamientos regulados que emprende una campaña sistemática, pero eficiente, contra la religión católica. De aquí sus artículos, sus constantes alusiones en el trabajo crítico «El crepúsculo de los ídolos» y el «Anti-Cristo», libro en el que dirige un ataque decisivo a la cultura católica—precisamente donde nosotros ciframos la anemia del cine hispano—y cuya tesis se puede resumir en las siguientes palabras del propio filósofo: «¿De dónde procede esa general degeneración de la cultura actual? Pues del reinado de la moral cristiana vigente. Ella es el prototipo de una moral de esclavos, la cual necesariamente va enfermando y debilitando a aquellos espíritus fuertes que se dejan persuadir fácilmente.» Únicamente desde este ángulo nos interesa Nietzsche, y por eso lo hemos citado. — N. del A.

Filmoteca
de Catalunya

COLORETE-POLVO

TABU

UNA SOLA APLICACIÓN
LA EMBELLECE
PARA TODO EL DIA

Dana S.A.

