

217.

KAY FRANCIS
de la W. B.

n.º 545
4 Feb. 1937



Completo



Open Love *W*

POPULAR FILM

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

Redacción y Administración:
Paris, 134 y Villarroel, 186
Teléfonos 80150 - 80159
B A R C E L O N A

Año XII :: Núm. 545

4 de febrero de 1937

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

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

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

Confesiones

QUIEN sin conocer el esfuerzo que una película requiere para su realización, se asoma a la pantalla en que es proyectada, sujeta ya a todas las perfecciones que suelen acompañar a los films de éxito universal, no puede darse cuenta de los sabores y de las preocupaciones porque hubo de atravesar el espíritu del realizador hasta llegar a lo que el espectador gusta durante hora y media escasa de proyección.

A mí, como a todos los críticos del cinema, cuando de la película no conocíamos otra cosa que la obra ya terminada, nos era muy fácil situarnos en *magister dixit*, y arremeter contra todo aquello que, a nuestro juicio, estaba equivocado. Nuestros mayores varapalos se los ha llevado hasta la fecha el cinema nacional, sobre el que cayeron nuestros juicios más duros y nuestras más acervas críticas. Casi nunca nos faltó la razón; pero tal vez, de haber conocido mejor las dificultades que acompañaron y acompañan aún a los trabajadores del film, tanto técnicos como obreros y actores, hubiéramos mitigado en algo el chaparrón de nuestras vapuleas, pues no eran ellos los únicos acreedores a nuestra furiosa arremetida, ya que en la mayor parte de los casos trabajaron cortos de dinero y faltos de los elementos que la perfección técnica de una producción hacen imprescindible en la hora actual del cinema.

Ya anteriormente, me había dado cuenta de que tal vez éramos demasiado exigentes con nuestros realizadores, y de que se nos llenaba la boca con absurdas comparaciones, en las que, frente a nuestros directores, oponíamos los nombres de Capra, Feider, Clair, Pabst, etc., etc. ¡Qué equivocados anduvimos siempre que nos expresamos de tal modo!... Lo reconozco y quiero hacer esta confesión a nuestros directores, para que vean que mi comprensión es capaz hasta de justificar en parte sus errores.

Vengo de algún tiempo a esta parte preocupándome del estudio del cinema, tanto en su parte técnica como en lo que se refiere a su parte administrativa. Bajo mis ojos han ido pasando plantas de estudios extranjeros, fórmulas de organización, dotación técnico-industrial de los órganos de trabajo, sumas invertidas en la producción de películas por la mayor parte de las naciones que se preocuparon del cine, hasta hacer de él una de las bases más firmes de su economía, etc., etc.

Después de todo esto, me he acercado a nuestros estudios, no con afán de lucro, sino con ganas de aprender y estudiar... ¡Qué triste experiencia!... ¿Cómo después de esto no he de justificar, sobre todo, aquellas faltas técnicas que se observan en nuestras producciones? Nuestros estudios han adelantado bastante en los tres años que había dejado de trabajar en ellos; pero, así y todo, continúan faltos de lo más elemental. Los carros de seguimiento son de antes de ayer y, por tal, imperfectos; las instalaciones de iluminación, insuficientes; los laboratorios, deficientísimos; los equipos de realización, anticuados y pobres; la organización de trabajo, deleznable... Y, a pesar de todo esto, se siguen haciendo películas, que aun los críticos nos empeñamos en comparar con las que nos envían América, Alemania, Francia e Inglaterra... No tenemos perdón.

Nos convendría a todos los críticos enrolarnos durante la producción de un film en uno de los equipos técnicos que trabajan en nuestros estudios, para vivir con ellos las horas de amargura que casi en todos los casos han de soportar sin la esperanza de verse comprendidos por los que más tarde hemos de constituirnos en terrible tribunal, al que no le es cerrada la entrada ni al advenedizo ni al irresponsable que sin conocimiento alguno se lanza, pluma en ristre, contra lo divino y lo humano.

Ya dije anteriormente que no trato de justificar los errores artísticos de nuestros directores, y que, únicamente, intento poner de relieve las dificultades técnicas que acompañan su labor.

Creemos los críticos—tal vez yo con ellos lo haya creído así alguna vez—que si nos dejasen entrar unos cuantos días en un estudio, daríamos a la producción nacional una categoría que actualmente no tiene. En nuestra soberbia de indocumentados, se nos figura que con los conocimientos adquiridos durante nuestra carrera de espectadores, apenas llegados, obraríamos el milagro de dar al cine la espiritualidad que le falta y las perfecciones técnicas que notamos a faltar en él. Tal vez viva entre nosotros el genio que ha de dar a nuestro cinema categoría internacional; pero estoy seguro que, en la mayoría de los casos, no haríamos otra cosa que perder el tiempo y el dinero, pues una de las cosas que considero imprescindibles para llegar a realizar un buen film, es conocer el oficio. Me parece a mí que a ninguno de nosotros, de buenas a primeras, se nos ocurriría agarrarnos a un violín para tocar en él la «Novena Sinfonía». Antes de poner sobre sus cuerdas nuestras pecadoras manos, nos lo pensaríamos mucho, y tal vez, se nos ocurriese empezar por tomar lecciones de solfeo, seguros de que, para sacar un sonido agradable del instrumento, nos haría falta un pequeño detalle: hacernos primero violinistas.

—¡Es por ahí!... ¡Es por ahí!—me dice un amigo que está siguiendo el vuelo de mi pluma sobre las cuartillas. Y continúa: Mi amigo es extranjero.

—Qué bello país este de España, si los españoles creyesen menos en la generación espontánea.

Ya he dicho en otras muchas ocasiones que no creo necesario, para llegar a ser un buen director de cine, un conocimiento técnico profundo de esta industria o de este arte; pero también he dicho muchas veces que es vano empeño el pretender convertirse en director de la noche a la mañana, sin haber pasado antes por un pequeño aprendizaje de lo más elemental de la técnica del cinema. No creo necesario que el director sepa de electricidad tanto como el ingeniero luminotécnico del estudio; pero siempre le sería útil el conocimiento de los fundamentos de la célula fotoeléctrica o de la lámpara de neón, pongo por caso. ¿Para qué el conocimiento de la óptica en su grado máximo? Con un ligero conocimiento de esta parte de la Física tendrá bastante un director que, además de estos conocimientos y otros muchos imprescindibles, tenga talento y sea un hombre de sensibilidad.

Si sabe elegir a sus colaboradores, no le faltarán asesoramiento técnicos; pero no hasta con el asesoramiento cuando éste cae en una mente horra de todo conocimiento que no sea empírico. En una palabra: director lo puede ser todo aquel que, además del talento que se requiere para convertirse en creador, conozca, aunque no sea más que de oídas, el oficio o lo más elemental del oficio en el que se quiere producir.

Las películas extranjeras que llegan hasta nosotros, están hechas por hombres conocedores del oficio, pues en ningún país del mundo, más que en el nuestro, le suelen encargar los zapatos al sastre y los trajes al zapatero. De modo es, amigos, que un poco más de consideración... Creedme que en parte nuestros directores se la merecen.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

ECOS DEL ALTA VOZ

Budapest.—Doce films en húngaro han sido terminados recientemente, junto con dos en alemán. Otros doce estaban en curso de producción, con lo cual el año lo habrán terminado con una producción entre 22 y 26 películas.

Melbourne.—Ernest C. Rolls, director de producción de Atlanta Films, recientemente constituida, anuncia que la firma importará estrellas de Hollywood para aparecer en sus producciones. También serán importados directores y técnicos. El capital de esta empresa es de dos millones y medio de dólares. Su producción se prevé en ocho películas largas (con un coste 85.000 dólares cada una), y un número indefinido de cortas (a 15.000) por año.

Los directivos de Gaumont British Picture Corp., han anunciado un beneficio neto de 3.577.575 dólares para el

año que terminó el 31 de marzo próximo pasado, con una disminución de cerca de 250.000 sobre los beneficios del año anterior. Los directivos recomendaron se colocase 1.000.000 de dólares en una reserva especial.

Dolly Haas, estrella europea, y Charles Brahm, su director en «Broken Blossoms», llegaron a Estados Unidos.

Londres.—G. T. Cummins ha sido designado editor y director general de la British Paramount News.

James Cagney está organizando un circo «teatral», para el cual tiene ya reclutados a Pat O'Brien, Robert Montgomery y William Gargan, en el supuesto de que los estudios respectivos les concedan simultáneamente períodos de vacaciones. El circo visitará sólo poblaciones de menos de cien mil habitantes.

Tres escenas de «LA PRINCESA ENCANTADORA»
Film musical de Columbia
con GRACE MOORE y FRANCHOT TONE



Recortes de celuloide

El arte de guardar

Robert Donat, el apuesto galán de «El fantasma va al Oeste», afirma que su bien más preciado, consiste en una pequeña maqueta de teatro, construida por él mismo cuando

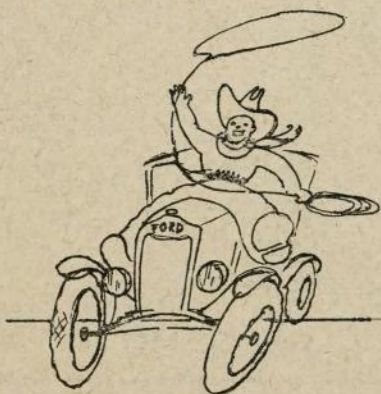


tenía veinte años. Está completamente equipada y, últimamente, hasta le agregó el alumbrado eléctrico.

Es prodigiosa la facultad que tenemos para conservar tonterías de nulo valor. ¿Cuántas veces habrá pensado en tirar la maqueta? No lo sabemos, pero nos figuramos que, si ella es su más precioso tesoro, debe guardar tal cantidad de inutilidades en su casa, que dará gusto pasar por cualquiera de sus pasillos y darse de narices con cientos de obstáculos. El alumbrado recientemente añadido, es como el retoque que hace el mal dibujante a su dibujo. Claro que retoca, y retoca, y vuelve a retocar... y cada vez está peor.

¿Singular o plural?

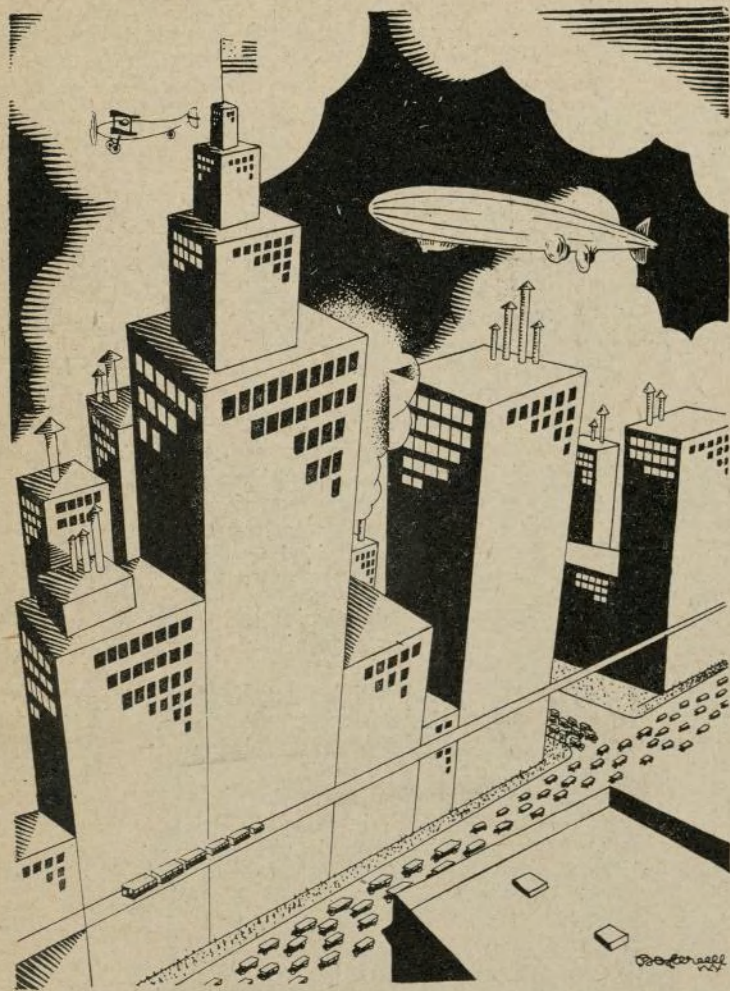
Hablando de la última película de René Clair, señalaremos que «El fantasma va al Oeste» figura como un *films* de René



Clair en la cartelera del Urquinaona. Resultará ahora que se trata de una serie de películas, en lugar de una sola, como todos habíamos creído.

De la vida rústica

Bing Crosby opina por el campo, y su lugar de refugio es un magnífico rancho en las cercanías de Hollywood. La esplendidez de esta propiedad, con su piscina de natación, su huerta y sus jardines, es el orgullo de Crosby, a pesar de lo



cual son muy pocas las personas que invita a compartir sus comodidades con él.

En secreto: Os voy a decir algunos de los detalles que figuran en ese rancho: radio de doce lámparas con gramola y una colección de cinco mil discos; piano; calefacción y cocina eléctricas; tres automóviles, cinco cuartos de baño, teléfono interior y exterior, canoa automóvil, un avión con campo de aterrizaje, ochenta y tres criados, etc., etc. Así da gusto vivir en el campo.

EL PREGONERO



ANN HARDING



GEORGE ARLISS



CONSTANCE BENNETT

ROLLOS DE CELULOIDE

Convención de la Radio Pictures, en Londres

Aparentemente, una aplastante mayoría de la pléyade de artistas que intervienen en la confección de películas de Hollywood, se ha dado cita en esta metrópoli de Eduardo VIII y del río Támesis, si hemos de juzgar por los nombres de Joe E. Brown (Bocazas), Steffi Duna, Margot Grahame, June Clyde, Wallace Ford, Jimmy Durante, Ann Harding, Edward Everett Horton, Helen Hayes, Edward G. Robinson, Genevieve Tobin y Bert Wheeler, artistas que, junto con el famoso compositor Irving Berlin, asistieron a la Convención que celebró en el Hotel Piccadilly la Radio Pictures, Ltd., afiliada de la Rko-Radio, en la que el plato de resistencia consistió en la exhibición, en privado, de la película «María Estuardo, reina de Escocia», que satisfizo con creces a todos los presentes.

El importante evento a que hacemos referencia, fué aderezado con la presencia del dinámico Phil Reisman, vicepresidente y gerente general de exportación de la productora Rko-Radio, quien con fácil palabra y vibrantes frases, electrificó a la delegación inglesa, relatándole las mil y una ramificaciones de la compleja industria cinematográfica, cuyos tentáculos —para producir obras históricas del carácter de la intitulada «María Estuardo, reina de Escocia»— trascienden los siete mares, atravesando fronteras en pos de la fidelidad máxima, absoluta, que tales obras requieren en su detalle.

Allí mismo insinuó Phil Reisman que, al finalizar el viaje de negocios que le llevó a Europa, piensa hacer un recorrido de los países de la América del Sud, comenzándolo, probablemente, con la Argentina, y terminándolo, de llevar a feliz término sus planes actuales, con Méjico, pues jamás ha tenido la oportunidad de conocer personalmente los numerosos e importantes países de la América Latina, en donde las películas y estrellas de su representada cuentan con inmensas simpatías.

Cecil B. De Mille dirigió dos películas a un mismo tiempo

A raíz del estreno de «El llanero», Cecil B. De Mille anunció que, en adelante, se proponía producir dos películas por año, lo cual recordó a los veteranos de la industria una de las hazañas del gran director.

En 1915, los críticos se quejaban de que el tiempo dedi-

cado a la preparación y producción de las películas era insuficiente, y que en las cuatro semanas que generalmente se dedicaba a la producción, era imposible obtener buenos resultados. De Mille no estaba de acuerdo con ellos, y se dispuso a probarles su error.

A este efecto, empezó a rodar a un mismo tiempo, pero con dos equipos de personal técnico, «The Cheat» (El tramposo), con Fannie Ward y Sessue Hayakawa, y «The Golden Chance» (La oportunidad dorada), con Cleo Ridgely y Wallace Reid.

Desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde, De Mille dirigía «The Golden Chance». Después hacía una siesta de un par de horas, cenaba y a las ocho de la noche emprendía la dirección de «The Cheat», que se rodaba sin interrupción hasta las dos de la madrugada.

En un mes terminó ambas películas, que fueron buenos éxitos de taquilla, y con las cuales se establecieron como estrellas Fannie Ward, Sessue Hayakawa, Cleo Ridgely y Wallace Reid.

Un actor gasta 250 dólares en cigarros

Caundo la película de Jack Benny haya sido completada, la Paramount habrá gastado 250 dólares en cigarros para el gracioso cómico.

Los cigarros forman parte del vestuario de Jack Benny, y son tan importantes para él, como el monóculo para George Arliss o el bastoncito para Charlie Chaplín.

Pero en vista de que los cigarros se consumen a medida que se fuman y resultaría algo raro que un cigarro se convirtiera en una minúscula colilla en unos segundos de proyección, la compañía pone a disposición del actor todos los cigarros necesarios.

En «Cazadores de estrellas de 1937» (Big Broadcast of 1937), la cuota fué de 1.500 cigarros.

En su reciente película, «College Holiday» (Fiesta estudiantil), Benny consumió otro tanto, o quizá más. A decir verdad, fumó tantos cigarros que por poco se marca. El actor aparece en casi todas las escenas y siempre con el cigarro en la boca, lo cual significa que fuma sin interrupción desde las 9 de la mañana hasta que se termina el trabajo del día, a eso de las 6,30 de la tarde.

CIFESA • Una escena de la película «El genio alegre», en la que se revela la «estrella» de gran solera andaluza, Anita Sevilla.



Ayuntamiento de Madrid

¿Ejerce el cinema una influencia perniciosa sobre la infancia?

En la Argentina se ha iniciado una campaña pro moralización del cinema, que amenaza con obtener tanto relieve como la originada en los Estados Unidos por las asociaciones puritanas. El film argentino, endeble y carente de los más esenciales sentimientos artísticos, tiene, a la par de esa falta de arte, el equívoco de su ruta malsana, falsa y completamente incierta, que ni enseña ni distrae, muy semejante a la que Italia cultivó, en su decadencia cinematográfica, con el natural perjuicio para su desarrollo, ya industrial o artístico. Sin embargo, esto no justifica la campaña. Por instinto somos enemigos acérrimos de dichas manifestaciones, de ocultas finalidades y muchas veces de factura netamente política, que sólo conduce a poner cadenas al espíritu creador del hombre, estancando así su po-

tencia y sus posibilidades artísticas; más aún, si esas ya nombradas «olas de moral» están representadas por altas figuras de la iglesia, que, al mostrarse francamente hostiles a los films pasionales, de gangsters, etc., no buscan o anhelan la evolución estética, sino, sencillamente, un medio de propaganda, de neto beneficio propio.

Y esto es lo que sucede respecto al cinema argentino. No se lucha por la reforma y la perfección artística, de la que tan escaso se halla. Si ésta fuera la honrada finalidad de la campaña, nada contra ella podríamos objetar, ya que, desde luego, abogamos por el completo logro del cinema en su sentido de arte y no de espectáculo banal y frívolo. Pero no existe esa meta de perfeccionamiento. Tras de los discursos y polémicas de moralización cinematográfica, se oculta el afán de crear el cinema de conducción religiosa, el film de tema «cristiano», no cultivado aún—he aquí la pa-

radoja—en un país de esencia tan enteramente creyente como la Argentina.

A causa de esta campaña, han surgido las inevitables polémicas periodísticas, que han tenido la virtud de excitar las ideas y los conceptos adormecidos en una docilidad servil, que era solamente aparente, ya que ahora se han orientado, seleccionado y dividido en opuestos grupos. Quizá lo más esencialmente popular de la campaña moralizadora ha-



GRACE MOORE

yan sido las encuestas creadas por las revistas argentinas, y en cuyas respuestas se trasluce la diversidad de ideas.

«Mundo Argentino», formulando, entre otras, la siguiente pregunta: «¿Cree usted que el cinema ejerce una influencia perniciosa sobre la infancia?», ha recibido interesantes contestaciones, como estas que a continuación transcribimos:

* * * *

Fuera de duda, representa el cine para la niñez un factor importantísimo en su educación. Si los films fuesen adaptados a la imaginación y comprensión de las criaturas, ello les serviría de instrucción y de entretenimiento, y hasta podría ser considerado como un digno complemento de escuela. Pero, desgraciadamente, no ocurre así, ya que las cintas exclusivamente destinadas a ellos adolecen de graves defectos. Son contadas las que no lleven ocultas, tras la candidez de su argumento, una intención soez, que bien pronto la precocidad de los niños alcanza a vislumbrar. Así, digo y sostengo, que el séptimo arte es, por sus condiciones actuales, un enemigo de la infancia.

* * * *

Absurdo sería querer negar lo que desde hace varios años todos venimos observando. ¿Quién puede atreverse a negar que las tendencias cinematográficas gravitan sobre nuestras criaturas, inculcan en ellas malos hábitos y las impulsan a cultivar pensamientos indignos? ¡Nadie! Miles de ejemplos pueden ser descubiertos en cualquier casa de familia a poco que nos tomemos la molestia de analizar la personalidad, aún en gestación, de cada uno de sus niños. ¿O es, acaso, necesario, para darnos cuenta de esta gran noticia, que una criatura se ahorque, como ocurrió hace unas cuantas semanas?...

* * * *

Bajo ningún pretexto puede el cine ser acusado de ejercer perniciosa influencia sobre los niños. Porque nadie mejor que el séptimo arte ha sido capaz de llamarlos a la realidad de las cosas, demostrándoles (en forma ficticia, pero plena de vida) las vicisitudes de este mundo, con sus falsedades, sus noblezas, sus triunfos y sus derrotas. ¿Qué niño, por rebelde que fuere, no se sintió empujado y besó con más ternura a su madre luego de ver «Simiente»? ¿V. ¿qué niño de aristocrático abolengo pudo evitar la comprensión de una gran verdad, luego de ver «Soy un fugitivo»? ¿V. si todo es cierto, ¿por qué se empeñan todos en decir que el cine arruina a las criaturas?...

* * * *

Afirmo rotundamente que el cinema actual es malo y pérfido consejero de la infancia. Y lo es, acaso no tanto por sus argumentos, como por los personajes que allí aparecen, y cuyos pasos siguen los niños con ojos muy abiertos y cerebro fácil. Así, muchas cintas resultan para la niñez un alimento envenenado, cuyos efectos no pueden contrarrestar sus almitas demasiado tiernas y sus sentimientos demasiado puros. Por eso, los pistoleros, tipos de taberna, prediarios y seres por el estilo, contaminan lentamente el cerebro del infante, haciendo que, de manera casi imperceptible, su personalidad moral vaya degradándose.

S. M.

IRENE
DUNNE

ARTISTAS OLVIDADAS



Colleen Moore, en un tiempo rodeada de elogios y admiradores, y hoy perdida en el montón anónimo de la capital del cinema.

LA REVISIÓN DE PELÍCULAS

Las personas que ven mayor número de películas se encuentran en el mismo corazón de Hollywood, lo que, después de todo, es cosa muy natural. Esa prerrogativa corresponde a un grupo de diez y seis muchachas, cuya obligación es ver en los estudios Metro-Goldwyn-Mayer unas 1.039 películas por año, con un total de dos millones ochocientos mil metros de cinta.

Cada una maneja por sí misma el pequeño cinematógrafo que se le asigna, en una sala de proyección de un metro de ancho por tres y medio de largo, en que sólo hay espacio para la operaria. La pantalla mide un metro por sesenta centímetros.

Los laboratorios de la Metro hacen doscientas cincuenta copias de cada producción, y cada rollo de película debe ser examinado cuidadosamente, centímetro por centímetro, para descubrir cualesquiera defectos, como rasguños, manchas u otras imperfecciones. Los estudios emplean muchachas para esta labor, porque los hombres no tienen, por lo general, la paciencia ni la minuciosidad de la mujer.

Esas «especialistas» deben prescindir absolutamente de la trama y poner toda su atención en el trabajo técnico, que en su caso es velar por la perfección de la película en sí. Para lograrlo, la cinta se hace pasar por la pantalla sin solución de continuidad. Así es más fácil concentrar la mente

Interpretes:

HERBERT MARSHALL
JEAN ARTHUR
LEO CARRILLO



CHAPLIN prepara un terrible ataque contra HOLLYWOOD

MIENTRAS que su última película «Tiempos modernos» triunfa en todas las pantallas del mundo, Charlie Chaplin viaja.

En compañía de Paulette Goddard, de la madre de ésta, y de dos secretarias, fué a visitar a Shanghai.

La prensa inglesa de Extremo Oriente consigna, con este motivo, sabrosos detalles sobre la estancia del gran cómico en la ciudad más grande de la China.

Charlot y los chinos

A su llegada a Shanghai, fué, como todos los turistas extranjeros, asaltado por innumerables «rickshaws», que le ofrecían conducirlo al hotel. Pero él rehusó los servicios de los «hombres-caballos», exteriorizando al mismo tiempo su gran indignación por ese triste espectáculo.

Este hecho le atrajo en seguida las simpatías de todos los chinos de «ideas modernas». Al día siguiente, recibiendo a los representantes de los diarios locales, hizo nuevas demostraciones de admiración hacia el gran pueblo.

—Protesto de todo corazón y con toda mi alma—dijo—, contra la odiosa forma de presentar a vuestros compatriotas en los films americanos. Sé que todos los chinos del cine, «sádicos» y «traidores», son archifalsos. No ignoro que vuestra nación no está constituida únicamente con traficantes de opio, con usureros, con «gangsters» y con maestros cantores...

No hacía falta decir más, para que Chaplin se viera transformado en el ídolo de los chinos.

En un pequeño cabaret ruso, fuma, medita y trabaja

Pero esa declaración a la prensa fué la única que Chaplin hizo en Shanghai. Después de algunas visitas a intelectuales y a Mme. Sun Yat Sen, viuda del fundador de la República, parece haber cortado todo punto de contacto entre el mundo exterior y él.

En la inmensa ciudad de tres millones de habitantes, en la «Nueva York extremo oriental», no fué pronto otra cosa que un extranjero anónimo, perdido entre la muchedumbre.

Durante el día, pasea por el mar, con Paulette, a bordo de una canoa automóvil. O bien, soñadoramente, recorre las calles tortuosas, llenas de barro y de ruidos, donde nadie le reconoce. Y, cuando llega la noche, se dirige al cabaret ruso «Alla-Verdi». Se encierra en un compartimiento reservado, pide cortésmente cigarrillos y papel y, hasta el alba, medita, fuma y escribe.

—Estoy preparando mi próximo estreno—dice, con una sonrisa evasiva.

No será—contrariamente a lo que se decía—un film sobre la China, y no es para «documentarse» que Chaplin ha ido a Shanghai. No, él prepara una dura, una terrible requisitoria contra el «mundo mixtificado» del Cinema. Dirá francamente lo que piensa de Hollywood, donde nadie mejor que él conoce los entretelones misteriosos, el aire envenenado, las trampas, el vértigo...

Lo que será el próximo film

Historia dolorosa y burlesca al mismo tiempo. Charlot será, al comienzo, un pobre figurante que trabajará—la acción se desarrolla en 1917—en un gran film histórico, cuyo argumento versará sobre el descubrimiento del oro en California. Pasará por todas las miserias, hasta que un día, ex-

en los desperfectos de la película y no en la acción de la obra. Con ayuda de su cinematógrafo, inspeccionan, además, la parte sonora de la producción, pero no con el oído, sino con la vista. La película se proyecta sin sonido en la pantalla, en donde aparece también la zona sonora, con las caprichosas rayitas en zig-zag al lado de la cinta. Por la apariencia de estas líneas, saben si la reproducción del sonido es perfecta o defectuosa.

Con estos cinematógrafos funcionando día y noche, cada muchacha ve un promedio de cinco películas completas durante un día de trabajo, que consiste de seis horas.

Al hacer los laboratorios una copia positiva del negativo principal, las muchachas ven la película con sonido, tal como en cualquier teatro, para corregir las partes que adolezcan de exceso o falta de luminosidad, lo que también afecta a la parte sonora. La experiencia les ha enseñado a

cavando el suelo ante la mirada de sus compañeros, el figurante buscador de oro, descubrirá oro puro y verdadero. Y se volverá rico. Y colocará su dinero en el cine. Veinte años han transcurrido. En 1937 será un gran productor de películas, hastiado y millonario. Y, entonces, empezará una nueva aventura. El poderoso productor sufrirá por no haber sido nunca amado por lo que significa «su propia persona». Y querrá tentar la gran aventura sentimental, el experimento más notable de su vida.

Una pequeña provinciana—Paulette Goddard, naturalmente—se presentará en su oficina para solicitar un puesto en alguna representación. Ella le dará a entender que «se prestaría a todo». El productor se enamora de la chica, pero la someterá a prueba. Paulette es rudamente tratada y enviada entre las figurantes. Y él, a su vez, se disfrazará también de comparsa, y durante semanas y semanas tratará de que lo amen «por sí mismo».

Naturalmente, no lo conseguirá. Paulette ni se digna dirigir una mirada a ese hombre andrajoso, grotesco, tímido, desgarrado. Pero, en cambio, el gran financiero descubrirá la miseria, la horrible miseria que se esconde detrás del espejismo dorado de la Meca del cine. Será testigo de atroces catástrofes morales, de borracheras desesperadas, de suicidios... Verá cómo el cinema mata, lenta, pero seguramente, a quien emplea. Y, —en una quiebra imprevista de la gran empresa—la última parte del film nos mostrará a Charlot con las manos vacías, con los bolsillos al revés y, después de veinte años de lucha afanosa, abandonará para siempre a Hollywood, rumbo hacia otras rutas...

De todos los films de Chaplin, éste será el más violento. «Yo quiero—confiesa—ofrecer al mundo una imagen verídica de esos suntuosos estudios, que tanto hacen soñar a los jóvenes incautos...»

Charlot hablará, y será Sinclair Lewis quien lo hará hablar

En Manila, donde pasará algunos días descansando, terminará su trabajo. En seguida se embarcará para Europa, con objeto de entrevistarse con el gran escritor Sinclair Lewis, quien se encargará de escribir los diálogos de la obra proyectada.

«Esta vez Charlie Chaplin hablará». Por lo menos desempeñando el papel de productor, puesto que el Charlot pobre diablo, permanecerá mudo.

Después de esta película, Chaplin abandonará, sin duda, Hollywood. ¿Dónde fijará su residencia? En Londres quizá... Pero él tiene también otros proyectos: establecer «estudios» en ese Shanghai, donde las insospechadas e innumerables perspectivas y aspectos—tanto de Asia, como de América y de Europa—lo encantan...

Perspectivas cinematográficas

Dudamos, empero, de que el gran bufo permanezca largo tiempo ocioso. Su espíritu inquieto lo ha empujado siempre a nuevas conquistas, a escrutar horizontes nuevos y captar de ellos la nota profundamente humana y sensible que haga vibrar el diapason de nuestros más íntimos ensueños. En sus últimas películas, Charlie Chaplin ahonda un tanto en el problema social. Es evidente que, persistiendo en ese camino, Chaplin ha de depararnos producciones de alta y profunda calidad.

Su público, que se encuentra por millones en todos los rincones del mundo civilizado, las espera con creciente interés.

MICHEL GOREL

determinar la intensidad precisa de la luz que debe tener cada película.

Por este método se examina toda producción que salga de los laboratorios, de modo que al entregarla al teatro se sabe que está en perfectas condiciones.

Cuando Robert Taylor empezó su carrera cinematográfica, las muchachas tendían a distraerse, enajenadas por el atractivo del apuesto personaje; pero después de verlo en la pantalla varios miles de veces, pasó la novedad y pusieron de nuevo toda su atención en el trabajo.

Aunque parezca extraño, estas muchachas van al cine tan a menudo como cualquier aficionado, porque allí pueden disfrutar de las películas desde el punto de vista artístico, ya que en los estudios las ven sólo desde el punto de vista técnico.

CLEMENTE RODRIGO

“BÚSQUEME UNA NOVIA”

PRODUCCIÓN COLUMBIA



LAS DIEZ MEJORES
PELÍCULAS DEL 1936

Se ha celebrado la votación entre los críticos yanquis, organizada por «The Film Daily», para elegir las diez mejores películas del año, por 15.ª vez. Han tomado parte en la votación 523 críticos, que habían de elegir entre las películas estrenadas del 1.º de noviembre de 1935 al 31 de octubre de 1936.

Han sido escogidas como las mejores diez películas, las siguientes, con los votos que se indican:

«Mutiny on the Bounty» (Rebelión a bordo). Metro-Goldwyn-Mayer	416 votos
«Mr. Deeds Goes to Town» (El secreto de vivir). Columbia	372 "
«The Great Ziegfeld» (El gran Ziegfeld) Metro Goldwyn-Mayer	345 "
«San Francisco». M-G-M	264 "
«Dodsworth» (Fuego otoñal). United Artists	254 "
«The Story of Louis Pasteur» (La tragedia de Louis Pasteur). Warner Bros.	250 "
«A Tale of Two Cities» (Historia de dos ciuda- des). M-G-M	235 "
«Anthony Adverse». Warner Bros.	231 "
«The Green Pastures» (Praderas verdes). War- ner Bros.	197 "
«A Midsummer Night's Dream» (El sueño de una noche de verano). Warner Bros.	166 "

A estas diez siguen, formando un «Cuadro de Honor», todas las que han obtenido, por lo menos, diez votos. He aquí su lista:

«The Magnificent Obsession» (Sublime obsesión), Universal, 149 votos; «Ah, Wilderness!», M-G-M, 138; «Fury», M-G-M, 129; «These Three», United Artists, 106; «My Man Godfrey», Universal, 101; «Libeled Lady», M-G-M, 95; «Captain Blood» (Capitán Blood), Warner Bros., 94; «The Petrified Forest», Warner, 93; «Rose Marie», Metro-Goldwyn-Mayer, 90; «Show Boat» (Magnolia), Universal, 82; «The Country Doctor» (Cinco cunitas), 20th. Century-Fox, 79; «The Ghost Goes West» (El fantasma va al Oeste), London Films, 70; «The Trail of the Lonesome Pine» (Herencia de muerte), Paramount, 63; «Mary of Scotland» (María de Escocia), RKO-Radio, 57; «Modern Times» (Tiempos modernos), United Artists, 56; «Little Lord Fauntleroy» (El pequeño lord), United Artists, 40; «The Gorgeous Hussy», M-G-M, 48; «Craig's Wife», Columbia, 48; «The General Died At Dawn» (El general murió al amanecer), Paramount, 47; «Nine Days a Queen», Gaumont-British, 47; «Swing Time», RKO-Radio, 42; «The Devil is a Sissy», M-G-M, 40; «Come and Get It», United Artists, 36; «Valiant is the Word for Carrie» (La indeseable), Paramount, 33; «The Big Broadcast of 1937» (Cazadores de estrellas de 1937), Paramount, 32; «Under Two Flags» (Bajo dos banderas), 20th. Century-Fox, 31; «The Gav Desperado» (¡Canta, bandolero, canta!), United Artists, 29; «Follow the Fleet» (Siguiendo a la flota), RKO-Radio, 27; «The Prisoner of Shark Island», 20th. Century-Fox, 27; «The Road to Glory» (El camino de la gloria), 20th. Century-Fox, 27; «The White Angel», Warner Bros., 27; «A Night at the Opera» (Una noche en la Ópera), M-G-M, 26; «The Garden of Allah» (El jardín de Alá), United Artists, 25; «To Mary With Love», 20th. Century-Fox, 21; «Crime and Punishment» (Crimen y castigo), Columbia, 18; «Ramon», 20th. Century-Fox, 18; «Ceiling Zero», Warner Bros., 17; «Picadilly Jim», M-G-M, 16; «Desire» (Deseo), Paramount, 15; «The Voice of Bugle Ann», M-G-M, 15; «The Last of the Mohicans», United Artists Reliance, 12; «Sing, Baby, Sing», 20th. Century-Fox, 12; «China Clipper», Warner Bros., 10; «The King Steps Out», Columbia, 10.

A continuación van las características de las diez primeras cintas citadas:

«Rebelión a bordo»

Productor asociado, Albert Lewis; director, Frank Lloyd; novela de Charles Nordhoff y James Norman Hall; escenario de Talbot Jennings, Jules Furthman y Cary Wilson; cámara, Arthur Edeson; sonido, Douglas Shearer; editor, Margaret Booth; director artístico, Cedric Gibbons; arreglo musical, Herbert Stohart. Producida en los Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Culver City, California.

Interpretes: Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone, Herbert Mundin, Eddie Quillan, Dudley Digges, Donald Crisp, Henry Stephenson, Francis Lister, Spring Byington, Movita, Mam. Ian Wolfe, Ivan Simpson. De Witt Jennings, Stanley Fields, Wallace Clark, Vernon Downing, Dick Winslow.

«El secreto de vivir»

Productor y director, Frank Capra; autor, Clarence Budington Kelland (De «Opera Hat»); escenario, Robert Riskin; cámara, Joseph Walker; sonido, Edward Berns; editor, Gene Havlick; director artístico, Stephen Goosson; trajes, Samuel Lange; director musical, Howard Jackson; asistente de director, C. C. Coleman. Producido en los Columbia Pictures Studios, Hollywood, California.

Interpretes: Gary Cooper, Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglas Dumbrille, Raymond Walburn, Margaret Matzenaur, H. B. Warner, Warren Hymer, Muriel Evans, Ruth Donnelly, Spencer Charters, Emma Dunn, Wyrley Birch, Arthur Hoyt, Stanley Andrews, Pierre Watkins, John Wray, Christian Rub, Jameson Thomas, Mayo Methot, Russell Hicks, Gustav Von Seyffertitz, Edward Le

Saint, Charles Levison, Irving Bacon, George Cooper, Gene Morgan, Walter Catlett, Barnett Parker, Margaret Seddon, Margaret McWade.

«El gran Ziegfeld»

Productor, Hunt Stromberg; director, Robert Z. Leonard; argumento y escenario, William Anthony McGuire; cámara, Oliver T. Marsh; sonido, Douglas Shearer; editor, William S. Gray; director artístico, Cedric Gibbons; trajes, Adrián; director musical, Arthur Lange; números musicales por Walter Donaldson, Harold Adamson y Con Conrad; bailes y conjuntos de Seymour Félix. Producido en los M-G-M Studios.

Interpretes: William Powell, Myrna Loy, Luise Rainer, Frank Morgan, Fannie Brice, Virginia Bruce, Reginald Owen, Ray Bolger, Ernest Cossart, Josep Cawthorne, Nat Pendleton, Harriet Hoctor, Jean Chatburn, Paul Irving, Herman Bing, Charles Judels, Marcelle Corday, Raymond Walburn, A. A. Trimble, Buddy Doyle.

«San Francisco»

Productores, John Emerson y Bernard H. Hyman; director, W. S. Van Dyke; argumento, Robert Hopkins; escenario, Anita Loos; cámara, Oliver T. Marsh; sonido, Douglas Shearer; editor, Tom Held; director artístico, Cedric Gibbons; trajes, Adrián; director musical, Herbert Stohart; números musicales: «San Francisco», por Gus Kahn, Brinslaw Koper y Walter Jurmann; «Would You», por Nacio Herb Brown y Arthur Freed; bailes, Val Raset. Producida en los M-G-M Studios.

Interpretes: Clark Gable, Jeannette MacDonald, Spencer Tracy, Jack Holt, Ted Healey, Margaret Irving, Edgar Kennedy, William Ricciardi, Roger Imhof, Russell Simpson, Warren B. Hymer, Jessie Ralph, Shirley Ross, Harold Huber, Al Shean, Kenneth Harlan, Charles Judels, Bert Roach.

«Fuego otoñal»

Productor, Samuel Goldwyn; director, William Wyler; autor, Sinclair Lewis; escenario, Sidney Howard; cámara, Rudolph Mate; sonido, Oscar Lagerstrom; editor, Danny Mandel; director artístico, Richard Day; trajes, Omar Kiam; director musical, Alfred Newman; asistente de director, Eddie Bernoudy. Producida en los United Artists Studios, Hollywood.

Interpretes: Walter Huston, Ruth Chatterton, Mary Astor, Paul Lukas, David Niven, Gregory Gaye, Mme. María Ouspenskaya, Odette Myrtil, Kathryn Marlowe, John Payne, Spring Byington, Harlan Briggs, Charles Haltton, Beatrice Maude.

«La tragedia de Louis Pasteur»

Productor, Jack L. Warner; Productor asociado encargado de la producción, Hal B. Wallis; supervisor, Henry Blanke; director, William Dieterle; Argumento y escenario, Sheridan Gibney y Pierre Collings; cámara, Tony Gaudio; sonido, Major Nathan Levinson; editor, Ralph Dawson; director artístico, Robert M. Haas; trajes, Milo Anderson; director musical, Leo F. Forbstein; asistente de director, Frank Shaw. Producida en los Warner Bros.-First National Studios, Burbank, California.

Interpretes: Paul Muni, Josephine Hutchinson, Anita Louise, Donald Woods, Fritz Leiber, Henry O'Neill, Porter Hall, Raymond Brown, Akim Tamiroff, Hollowell Hobbes, Frank Reicher, Dickie Moore, Ruth Robinson, Walter Kingsford, Herbert Corthell, Iphigenie Castiglioni.

«Historia de dos ciudades»

Productor, David O. Selznick; director, Jack Conway; autor, Charles Dickens; escenario, W. P. Lipscomb y

C
L
A
U
D
E
T
E

C O L B E R T

DE NUESTRO FICHERO

CLAIRE
TREVOR

Primera actriz de la Fox e intérprete de «Vida azarosa», «La última senda», «La ley del Talión», «Jimmy y Sally», «Amor y cuartillas», «Gracia y simpatía», «Oro virgen», «La nave de Satanás», «Compañeros de viaje», «La esposa de la armada» y «Mi matrimonio».

Nació en Nueva York, el 8 de marzo de 1912; va a cumplir, pues, veinticinco años. Estudió en la Escuela Superior de Larchmont, y en la Universidad de Columbia, graduándose en Literatura, Filosofía y Teoría e Historia de las Artes. De esta última universidad pasó a la Academia de Arte Dramático, ingresando poco después en la compañía teatral de Robert Henderson.

En el cine comenzó haciendo papeles secundarios para la Warner Bros.

Después de este primer intento cinematográfico, volvió al teatro contratada por el empresario Alexander McKaig, para interpretar el personaje central de «Whistling in the Dark», con Ernest Truex.

Terminado este contrato, que duró un año—año triunfal para la artista—marchó a Hollywood requerida por la Fox, interpretando para esta productora varios films del Oeste con George O'Brien, después de lo cual pasó a la comedia cinematográfica, en la que ha conseguido grandes éxitos.



Estafeta



«Siempre viva».—Judith Allen nació en Nueva York el último día de este mes hará veintinueve años. Empezó trabajando en Nueva York, hasta lograr destacar en Broadway. Entonces fué llamada por Hollywood, contratada por la Paramount. Ha trabajado en «La juventud manda», «Cocktail musical», «La horda maldita» y «Ojos cariñosos». Está divorciada de su primer marido, Gus Sonnenberg, campeón de lucha libre.

«Otro».—Joel Mc Crea tuvo su primer papel en «La edad del jazz». Destacó después siendo galán de Greta Garbo en «Tentación» y trabajando con Dolores del Río en «Ave del Paraíso». Estas dos le dieron a conocer a todos.

M. Cantero.—Orihuela (Murcia).—«De tren a tren dos bodas» era una película inglesa de la B. I. P., dirigida por Paul Merzbach, e interpretada por Marian Marsh (Julietta Mackintosh), Anthony Bushell (Bill), Claude Hulbert (Allan Parsley), Ralph Ince (Mackintosh) y Joan Gardner (Evelyn). Música de Mischa Spolianski y Clifford Grey.

R. J. Solana.—¿Fórmula para llegar a ser actor de cine? Pues... la verdad, amigo, no tenemos ninguna receta en nuestra farmacopea que pueda servir para el caso. Pruebe a aprender el oficio y a tratar de «meterse» sin prisas por llegar a papeles estelares.

«Estar».—Conchita Montenegro se casó hace más de un año con Raúl Roulien. Para ser exacto, el 19 de septiembre de 1935, en París.

WILLIAM FIRST

S. N. Behrman; cámara, Oliver T. Marsh; sonido, Douglas Shearer; editor, Conrad A. Nervig; director artístico, Cedric Gibbons; trajes, Dolly Tree; director musical, Herbert Stothard. Producida en los M-G-M Studios.

Intérpretes: Ronald Colman, Elizabeth Allen, Edna May Oliver, Reginald Owen, Basil Rathbone, Blanche Yurka, Henry B. Walthall, Donald Woods, Walter Catlett, Fritz Leiber, H. B. Warner, Mitchell Lewis, Claude Gillingwater, Billy Bevan, Isabel Jewell, Lucille Laerne, Tully Marshall, Fay Chaldecott, Eily Maylon, E. E. Clive, Lawrence Grant, Robert Warwick, Ralf Harolde, Jhon Davidson, Tom Ricketts, Donald Haines, Barlowe Borland.

«Anthony Adverse»

Productor, Jack L. Warner; productor asociado, encargado de la producción, Hal B. Wais; supervisor, Henry Blanke; director, Mervyn LeRoy; novela, Hervey Allen; escenario, Sheridan Gibney; cámara, Tony Gaudio; sonido, Major Nathan Levinson; editor, Ralph Dawson; director artístico, Anton Grot; trajes, Milo Anderson; música de Erich Wolfgang Korngold; asistente de director, Bill Cannon. Producido en los W. B. F. N. Studios.

Intérpretes: Frederic March, Olivia de Havilland, Edmund Gwene, Claude Rains, Anita Louise, Louis Hayward, Gale Sondergaard, Steffi Duna, Billy Mauch, Donald Woods, Akim Tamiroff, Ralph Morgan, Henry O'Neill, Pedro De Córdoba, George E. Stone, Luis Alberni, Fritz Leiber, Joseph Crehan, Rafaela Ottiano, Rollo Lloyd, Leonard Mudie, Marilyn Knowlden, Mathilde Comont, Eily Maylon, J. Carroll Naish, Scotty Beckett, Paul Sotoff, Frank Reicher, Clara Blandick, Addison Richards, William Ricciardi, Grace Stafford, Boris Nicholai.

«Praderas verdes»

Productor, Jack L. Warner; productor asociado encargado de la producción, Hal B. Wallis; supervisor, Henry Blanke; directores, Marc Connelly y William Keighley; argumento de Marc Connelly, de la novela de Roark Bradford; escenario de Marc Connelly y Sheridan Gibney; cámara, Hal Mohr; sonido, Major Nathan Levinson; editor, George Amy; directores artísticos, Alleen Saalburg y Stanley Fleischer; trajes, Milo Anderson; música coral arreglada y dirigida por Hall Johnson; asistente de director, Sherry Shourds. Producida en los W. B. F. N. Studios.

Intérpretes: Rex Ingram, Oscar Polk, Eddie Anderson, Frank Wilson, George Reed, Abraham Gleaves, Myrtle Anderson, Al Stokes, Edna M. Harris, James Fuller, George Randol, Ida Forsythe, Ray Martin, Charles Andrews, Dudley Dickerson, Jimmy Burrell, William Cumby, George Reed, Ivory Williams, David Bethea, Ernest Whitman, Reginald Fenderson, Slim Thompson, Clinton Rosamund, Hall Johnson Choir.

«El sueño de una noche de verano»

Productor, Jack L. Warner; productor asociado encargado de la producción, Hal B. Wallis; supervisor, Henry Blanke; directores, Max Reinhardt y William Dieterle; autor, William Shakespeare; adaptación a la pantalla, Charles Kenyon y Mary McCall, Jr.; cámara, Hal Mohr; sonido, Major Nathan Levinson; editor, Ralph Dawson; director artístico, Anton Grot; trajes, Max Ree; música, Félix Mendelssohn, arreglada por Erich Wolfgang Korngold; directores de baile, Brinislava Nijinska y Nini Theilade; asistente de director, Sherry Shourds. Producida en los Warner Bros. - First National Studios.

Intérpretes: James Cagney, Dick Powell, Joe E. Brown, Jean Muir, Hugh Herberth, Ian Hunter, Frank McHugh, Anita Louise, Victor Jory, Mickey Rooney, Olivia de Havilland, Dewey Robinson, Ross Alexander, Hobart Cavanaugh, Grant Mitchell, Otis Harlan, Nini Theidale, Arthur Treacher, Verree Teasdale, Billy Barty.

“EL SOMBRERO DE COPA”

A la azar, y sin mirar la cartelera, entro en un salón de cine. Esto me ocurre casi siempre. Abre la sesión una tontería española, en que se luce Mappy Cortes, dentro del microscópico plano de lucimiento que ofrece la obra, que califican de astracanada, con ribetes líricos muy estrechos.

A la astracanada siguió «El sombrero de copa», cinta que no sé el concepto crítico que pudo merecer a su estreno. Yo, sin competencia para la crítica, solamente puedo exponer mis observaciones, dentro del fondo de mi opinión personal.

El asunto de «El sombrero de copa» es sencillo y de carácter vodevilístico, que sirve de marco para una magnífica exposición de arte decorativo y espléndido lucimiento del arte coreográfico. También el arte lírico tiene su presentación; pero no con tanta fortuna, aunque sirve para completar la aureola artística de los principales intérpretes, dicho sea sin que desmerezcan como cantantes en su actuación, dentro del plano de la obra. No son un Kiepara ni una Egert, pero lucen admirablemente sobre el nivel de otros muchos artistas líricos que la Cinematografía americana ha llevado al «set» de sus estudios.

Creo que se vislumbra ya el concepto que me merece «El sombrero de copa», por cuanto empieza por enseñarnos que «el arte no se improvisa», y a la Pantalla hay que llevar artistas (no «encasillados»), dentro de cada una de sus especiales facultades.

El arte decorativo de «El sombrero de copa», pone de relieve la importancia esceni-cinegráfica de las perspectivas. Sin esas perspectivas, la brillantez artística del decorado, del magnífico decorado, se anularía en muchas ocasiones, por falta de estudio de los efectos de las distancias fotométricas, y de tomar las imágenes a capricho del director, de las indicaciones del guión o de la impericia del fotógrafo. Este defecto he notado en un escenario de «El sombrero de copa», en la «danza de los caballeros». Sobre un fondo gris, se mueven las imágenes, borrosas, en uno de los planos o distancia de cámara, y a medida que ésta se aleja, seguramente que unos 20 centímetros, las imágenes se ofrecen más puras, más limpias, sin perder el tono de luz crepuscular, si tal fué el objeto de exposición fotográfica.

Este escenario confirma la importancia del colorido de fon-

do y perspectivas, pues de él depende, a mi juicio, la limpieza o pureza de las imágenes en la Pantalla, dentro del tono de luz y distancias de cámara.

Otro estudio se ofrece en «El sombrero de copa», y otra observación que me permitirá hacer. En la canción de tipo hispanoamericano, el cantante varía de plano: unos cuantos centímetros de distancia de cámara. Esto no tiene importancia; pero sí la tiene el cambio de volumen de voz. Es mucho mayor al final y más conveniente para el lucimiento del tenor que canta.

Ciertamente que los sonidos han de estar en relación con las distancias; pero en los planos en que el cantante aparece en la cinta, no existe razón para que varíe tan notablemente el volumen de voz. Todo hubiera sido cuestión de variar la distancia del micrófono, acercándolo al principio de la canción.

Una última indicación crítica de «El sombrero de copa». La escuela de presentar en la pantalla los pies en movimiento, me ha parecido siempre una solemne majadería. Y es sensible que en «El sombrero de copa» se haya caído en esa lamentable y ya vulgarísima corrupción, que no tiene absolutamente nada de artística, aunque para algunos se considere «muy cinematográfica», por simple instinto de «imitación».

En el final del programa del salón que visité, figuró, como película de fuerza «La ciudad de los muertos». ¡Bien! Todo estriba en el gusto, en la sensibilidad de cada individuo y en el concepto que se tenga formado de la cinematografía.

Sobre los escenarios truculentos que aplaudían chiquillos, sin comprender el dramatismo «forzado» del asunto, se alzaba, ante mí, protestando, «El sombrero de copa», quizá por error de sensibilidad artística o equivocado concepto de la cinematografía.

Porque a mi juicio «El sombrero de copa», con sus defectos, que he señalado, es, en su género, una de las sobresalientes películas que se han hecho, quizá la mejor, digna de ser estudiada por cuantos se dedican a la profesión. Los principales intérpretes, excelentes; a la altura del maravilloso decorado.

Y conste que soy enemigo de las alabanzas.

F. VERDUN DALY

JANET GAYNOR, de 20th Century-Fox.





"La reina mora".

"El cura de aldea".

LAS CARACTERÍSTICAS DE UN CINEMA RACIAL

Los críticos españoles veníanse quejando de que nuestro cinema no ofrecía características autóctonas; abogaban en sus vehementes escritos por un arte cinematográfico genuino, y no sin razón, porque mientras todos los países de Europa caminaban—en el orden de la cinematografía hacia la vanguardia, España aceptaba el relego—con pocas excepciones—, sin intentar nada en pro de su dignificación.

Ciertamente, hace unos meses nuestro país vivía en un



"Nuestra Natacha".

"El genio alegre".

estado de modorra, del que ha venido a sacarle la revolución social que se opera en toda la parte leal de la península. En tal situación, aspirar a una evolución notable de nuestro arte cinematográfico rayaba en la utopía.

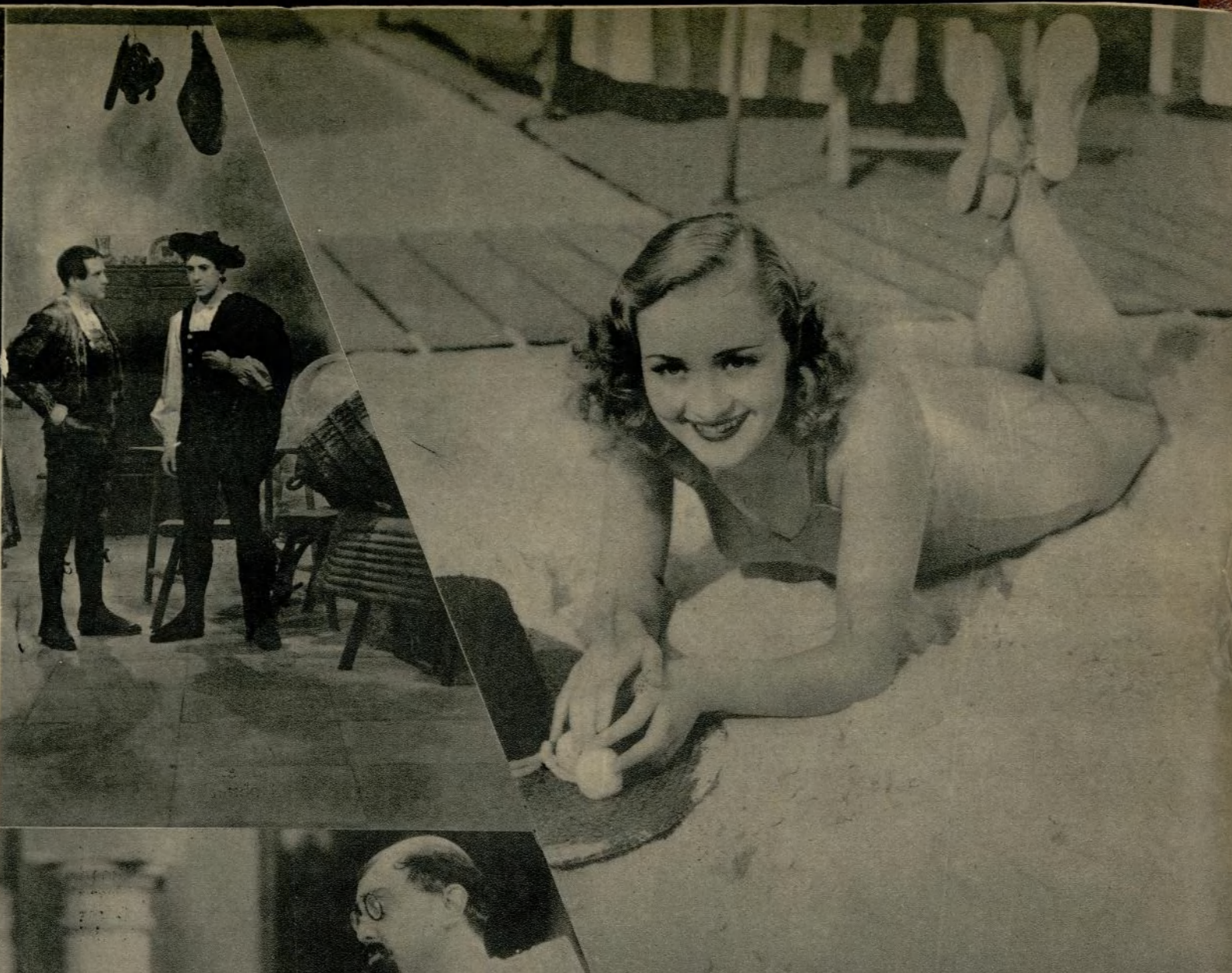
Es evidente—porque ha quedado demostrado—que en nuestra industria se advertía, en los tiempos más recientes, un laudable afán de depuración. Cuando se producía con miras al gran coliseo, guiaba a nuestros productores y realizadores una orientación más vasta e interesante que de costumbre. Era preciso, por tanto, que esta tendencia predominara por encima de las características vulgares de nuestro cinema.

Arrinconados los tópicos, los falsos sentimentalismos y las medias pasiones, sobre los que se levantaba nuestra obra—pobre y mediocre obra—cinematográfica; íbamos a dar paso franco a la película de enjundia moral, artística y sociológica. No era una pretensión fundada sobre posibilidades inestables; existían demostraciones—ensayos, allegados al cine puro—en películas producidas por batalladores cinematografistas, paladines del cinema español. Ensayos, realmente, cohibidos por exigencias que imponían aquellos tiempos de antaño; exigencias que fueron superadas por la comprensión de la masa, que se excedió a ellas hasta adentrarse en el verdadero, en el auténtico valor representativo del film.

La cinematografía española de la anti-revolución produjo películas de una gran expresividad, de un realismo a toda prueba, en medio de unas características «comerciales», a las que no podía sustraerse, porque entonces el predominio era del Capital, no del Arte, que vivía—o intentaba vivir—como de prestado, por la benevolencia de los que con su dinero se habían irrogado el arbitraje de nuestra producción.

El público se dió cuenta de la verdad y supo apreciar en todo su valor la obra de nuestros verdaderos artistas. Incluso demostró preferencias dignas de ser traídas a cuento, hacia aquellas entidades que, de un modo esencialmente artístico—o sea, soslayando en lo posible la ligazón comercial a que estaba sujeto el arte—, se dedicaron al desarrollo y divulgación de la industria del film español.

Tenemos al filo de la pluma los títulos de algunas de las películas que en aquella época—tan reciente, aunque tan distinta a la actual—marcaron al relieve las primeras manifestaciones de arte de la cinematografía española. Sin em-



MARIAN MARSH.

ANN SOLIHEN.

EL PUDOR EN EL CINE

Dos impulsos primitivos han contribuido, aunque en grado diferente, al desenvolvimiento de la corriente que acepta un código de conducta sexual. Uno de ellos es el pudor, y el otro mencionado anteriormente, son los celos.

El pudor es casi universal en la raza humana, y constituye el tabú, que se destruye únicamente de acuerdo con formas y ceremonias sujetas a un protocolo establecido.

Nos rebelamos por amor o por lealtad al espíritu científico, o por el deseo de sentirnos perversos, tal como aconteció a Byron. Sin duda las convenciones determinadas en una comunidad dada, exactamente, lo que se considera indecente, por la existencia universal de un convencionalismo definido, es evidente que tiene un origen que no es convencional en absoluto.

En casi toda la sociedad humana, la pornografía y el exhibicionismo, están reconocidos como ofensas; excepto cuando, en casos poco frecuentes, forman parte de las ceremonias religiosas. El ascetismo, que puede o no tener una fisiológica conexión con la castidad, es un impulso que parece despertarse cuando se ha alcanzado cierto grado de civilización.

No quiero detenerme en hacer un análisis psicológico de sus orígenes; pero no puedo dudar de que se trata de un sentimiento espontáneo que existe en casi todos los seres humanos.

El deseo de libertar el espíritu de la esclavitud de la carne, ha inspirado a muchas religiones del mundo. (Continúa en Informaciones)

ISABEL JEWEL.



"Morena clara".

bargo, frenaremos nuestro primer impulso para mantener en el anonimato—dentro del presente artículo—los aludidos títulos, porque tenemos la convicción plena de que cada uno de ellos tiene destinado un lugar en la admiración del lector.

¿En qué podemos fundar nuestra convicción?, os preguntaré, tal vez un poco perplejos, porque las manifestaciones de arte, en nuestro cinema, no fueron, ciertamente, tan pródigas que pueda versarse sobre ellas sin caer en un exceso de alabanza.

Y la contestación es, por nuestra parte, sencilla, fácil y simple. Aseveramos este sentir del público apuntado más arriba, porque cada uno de los films a que puede (Continúa en Informaciones)

"Nuestra Natacha".



LOS PROTAGONISTAS DE "Oro en el Pacífico"

EDWARD ARNOLD Y BINNIE BARNES

Es uno de los actores que tiene más positivos méritos en la actual pantalla norteamericana.

Nació en Nueva York, el 18 de febrero de 1890. A los doce años, escasamente cumplidos, eran enormes sus aficiones por la escena y el teatro. A los quince, el intérprete de obras shakespearianas, Ben Greet, le daba importantes papeles. Como actor dramático, se destaca en seguida, al lado de las famosas divas Maxine Elliot y Ethel Barrymore, con quienes en Broadway hace gala de excepcionales dotes durante años. El cine mudo lo acogió en la vieja compañía Essanay, en calidad de «estrella». Sus papeles en «La secuestrada», «El hombre de los brillantes», «El presidente desaparece» (Mercaderes de la muerte), «El cardenal Richelieu» y «Crimen y castigo», están aún frescos en la memoria de todos.

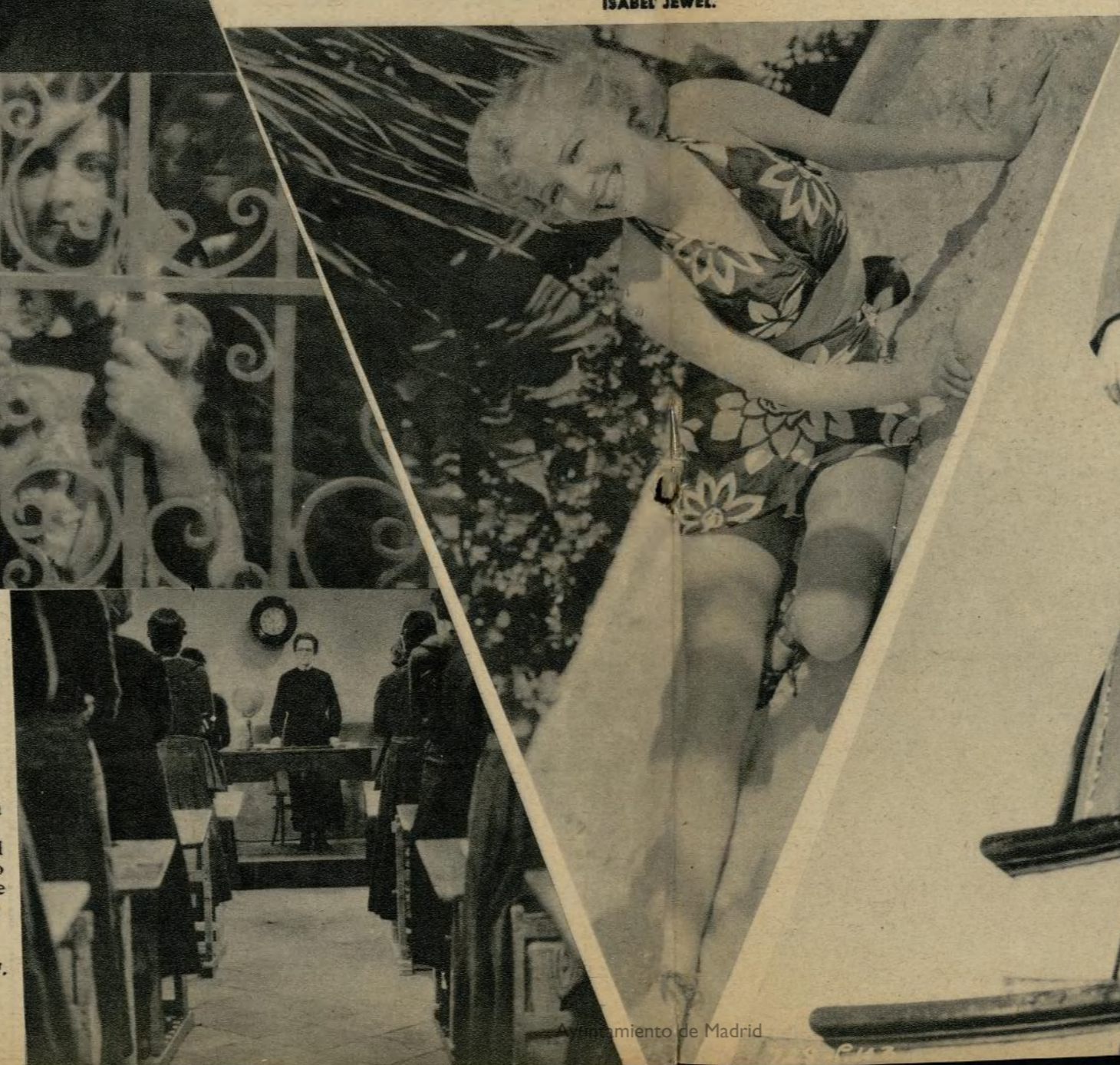
El General Sutter (personaje central de «Oro en el Pacífico»),

una gran figura de la colonización californiana, era muy difícil de representar sin eludir las críticas.

Las dificultades más grandes para un actor, provienen de tener que encarnar personajes de características determinadas, ya que, teniendo que ajustarse a la expresión fiel de la historia, tiene que estudiar su papel también en su parte psicológica.

James Cruze, director de la película citada, tuvo que meditar mucho antes de decidir a quién debía entregar la responsabilidad de la interpretación de este personaje y, por último, después de muchas vacilaciones y consultas, eligió a Edward Arnold.

Este actor había realizado una interpretación tan completa en «El hombre de los brillantes», (Continúa en Informaciones)



«Nuestro Natacha».

PANTALLAS DE BARCELONA

En el Urquinaona: «Sucedio sin querer»

UNA producción Columbia sin pretensiones, interpretada por Mary Astor y Melvyn Douglas, con los niños Edith Fellows y Jackie Moran. Director, Elliot Nugent.

La farsa no es nueva, pero está bien expresada y descrita, a veces, con un humorismo de buen tono, que la hace amable e interesante a lo largo de su desarrollo. Como dijimos antes, se trata de una comedia de costumbres intrascendente y sin pretensiones, a la que los intérpretes logran dar empaque de alta comedia, sin que pierda nunca su esencia de humorada, lo que constituye el máximo acierto del film.

La pareja de niños consigue entretener y divertir con sus travesuras, todas ellas encaminadas, en principio, a desbaratar los planes amorosos de los padres, y a favorecerles, luego, así que se han convencido de que en su desunión se esconde su desgracia. Es pues, en una palabra, una comedia que se ve con gusto y que constituye un éxito de interpretación y de dirección.

En el Cataluña: «Madre querida»

PELÍCULA mejicana de índole dramática, presentada en Barcelona por Conrado Macip. Ya hemos dicho, cuando nos hemos referido a producciones mejicanas, que el cinema de este país se halla en plena formación; por lo menos no podemos decir otra cosa, si tenemos en cuenta lo que hasta hoy nos fué presentado por los mejicanos. Ahora bien; este film supone un adelanto e indica, bien a las claras, que este cinema está inspirado por un afán de superación que se adivina en cada una de las producciones que nos va ofreciendo esta temporada. «Madre querida» se apoya en una farsa folletinesca, pero está realizado con el noble deseo de emocionar, y se le pueden perdonar los procedimientos ante el resultado obtenido por intérpretes y realizador, quienes van a la emoción por senderos normales, apoyados en sentimientos que son eternos en el alma humana.

El niño Antonio Serrano Liceaga, intérprete central del film, realiza una admirable labor, digna de todo elogio. El resto de los intérpretes, discretos.

La parte más endeble del film, es aquella que se refiere a su trama técnica, justificable en los comienzos de todo cinema.

En el Capitol

CON un lleno bullicioso y caliente, se estrenaron en este local tres producciones. Un film de caballistas, una película cómica de corto metraje y un film dramático de aviación.

Solamente un público tan falto de sensibilidad como el que acosumbra a asistir a los estrenos de esta sala puede reír las incidencias de la película cómica, y reaccionar tan primariamente como lo hace ante los films dramáticos que son la base del programa.

En estas líneas voy a hacer la crítica del público, ya que la de las películas de estreno apenas si merecen la pena. En este caso, es mucho más interesante el público que las películas, por muy buenas que éstas fueran.

El público del Capitol, no en este caso, sino en todos, está dando un espectáculo indigno de una ciudad civilizada. Berrea, erupción, silba, pateo, tira coques, rebuzna, canta, fuma, se descompone y se produce tan groseramente como puede. No creo que en ninguna capital civilizada se dé un caso como éste, de falta de civismo y de educación colectiva. La sala, más que ámbito dedicado a un espectáculo civilizado, semeja una cuadra, con todos sus olores agrios de humanidad caliente y sucia. Nunca como en estos momentos de exaltación, tan noblemente vivida por un pueblo, se debía de permitir un caso tal de falta de sensibilidad.

El cine, como el teatro, está dedicado en todos los países a instruir deleitando. Nuestra revolución merece otro cinema, si con el que se le ofrece no se puede deleitar ni instruir al pueblo. Hay que acabar con estas manifestaciones brutales de la masa, hay que educarla en sus instintos y en sus reacciones. El espectáculo que semanalmente se da en el Capitol, es indigno de un pueblo civilizado, y por higiene espiritual se debe de acabar con él. ¿Cómo?... He aquí lo difícil, pero no lo imposible... Estúdiense el caso, pues de lo-

Las características de un cinema racial

(Conclusión)

alcanzar nuestra alusión, tiene en su idea básica dibujadas las características de un cinema racial, que es un algo inconcreto todavía en el Séptimo Arte español, pero que se adivina cada vez que uno de nuestros realizadores se lanza a la aventura—reencarnación del quijotismo, al decir de los materialistas—de crear una película de rasgos españolistas auténticos, que ni reniegan de los americanismos, ni se entregan de modo absoluto a las tendencias rusas.

Un cine racial será aquel que imprima a la producción patria un carácter que debe ser reflejo y asimilación del nuestro genuino; con un sabor y un color propios, arrancados a nuestras palpitaciones cotidianas, no de la leyenda ni de lo espectacularmente colorista—como se hizo antaño—y que en la mayoría de los casos denigra al Arte. En el nuevo albor del cine español, España deberá dar al mundo la visión real de su vida, ofreciendo en sus películas, en toda su profundidad, nuestros problemas morales y sociológicos, paliados con una concepción artística de la más pura esencia cinematográfica.

No es mucho pedir, si se tiene en cuenta el nivel artístico a que iba llegando nuestro cinema y el prestigio que gozaba en toda la América latina y en otras latitudes del globo. Tampoco se nos podrá atribuir un exceso de optimismo, porque nos consta que hay una entidad que ya ha levantado el estandarte del nuevo cine español, dispuesta a darle todas estas características que apuntamos, y aun otras más interesantes, concurriendo en ella todo el prestigio que ganó en el mundo nuestro Séptimo Arte. Bajo el mismo distintivo, prestigiado por varios éxitos, «Cifesa» seguirá a la vanguardia de la cinematografía española.

GONZALO DE A. PIE

El pudor en el cine

(Conclusión)

do y mantiene su poder entre los intelectuales modernos.

El cine ha conseguido iluminar el concepto que la mujer tenía del pudor. Las imágenes que la pantalla nos brinda, alejaron de nuestro concepto las sombras que entenebrecían nuestro conocimiento de la sexualidad. Las ilustraciones que damos a estas notas no hubiesen sido comprendidas nunca, si el cine no hubiese dejado caer sobre nuestras mentes, llenas de prejuicios, la luminosidad que en sí encierran las imágenes de estas mujercitas ligeras de ropa, ancladas en los oros



DIANA WINYARD

Informaciones

En Alemania serán exhibidas durante la actual temporada 220 cintas. 32 de ellas americanas.

En el tercer trimestre del año último (1 julio 30 septiembre), han sido producidas 109 películas en Hollywood, con un aumento de 28 sobre el segundo y 17 más que el primero. De las 109 películas han sido producidas por Columbia, 15;

grar acabar con esto conseguiríamos dar un baño de civilización a esta sala, tan necesitada de un barrido y un fregado por dentro y por fuera.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

de una playa encendida en claridades, y recortadas sobre el azul de un cielo límpido y lleno de luz. El cine ha conseguido desviar por nuevos senderos, menos complicados y más comprensibles, el concepto del pudor, el cual es en nuestros tiempos, más que un castigo sobre el subconsciente, una claridad espiritual alejada de los conceptos oscuros del pecado.

Y vamos a dejarlo, que nos hemos puesto demasiado serios y no se lo merecen estas chicas tan guapas, que seguramente no pensaron, cuando se colocaron así ataviadas ante el objetivo, en lo transcendental de estas disquisiciones que nos ha sugerido su belleza.

P. S.

Los protagonistas de «Oro en el Pacífico»

(Conclusión)

que mereció el apaiso de todos los públicos. En su papel de General Sutter, y después del triunfo obtenido en su anterior, la responsabilidad era, por lo mismo, mucho mayor.

Arnold, hombre estudioso y gran actor, afrontó el papel con toda valentía. Tales fueron los resultados, que James Cruze, al terminar la película, declaró: «Nunca había tenido la oportunidad de dirigir a un artista de tanta comprensión y conciencia de la responsabilidad de los papeles interpretados, como Edward Arnold.»

BINNIE BARNES

De esta actriz inglesa se desprende un raro magnetismo, que la ha llevado rápidamente al estrellato en América. Es la genial intérprete de la condesa rusa por quien el General Sutter hubiera dado todo su imperio, a costa de tantas fatigas conquistado.

Miss Barnes nació en Londres. Se educó allí y en París, expresamente para la escena, a pesar de ser hija de un simple guardia urbano de la metrópoli inglesa. Pero, llena de ansias incommovibles por escalar la fama como artista, había sabido saltar por sobre todos los obstáculos.

De todos los hombres de todas las zonas del mundo, allende las fronteras del imperio británico inclusive, Binnie es la soberbia heroína de «Silver Tassie», con Charles Laughton, y de la revista de Charlot «Cavalcade».

Es también una de las bellísimas esposas del rey en «La vida privada de Enrique VIII», con Charles Laughton. En «El hombre de los brillantes», es también la magnífica Binnie Barnes la deslumbrante belleza Lillian Russell, del 90, que rechaza al millonario Diamond Jim, que al fin sucumbe al romántico dolor de la repulsa de tan bella mujer.

por Cosmopolitan, 2; por First National, 7; por Hal Roach, 4; Hirliman, 3; Major, 1; M-G-M., 11; Paramount, 16; Pickford-Lasky, 1; Reliance, 1; Republic, 8; R. K. O. Radio, 9; Samuel Goldwyn, 1; B. P. Schulberg, 1; 20th Century-Fox, 13; Universal, 11, y Warner Bros, 5.

Berna.—M. Nicolás, director del teatro Capitol, ha inventado un nuevo procedimiento de películas en relieve. Para

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

SALES LITÍNICAS DALMAU

eliminar la fatiga de los ojos durante la proyección, Nicolás ha inventado un aparato que dispensa por completo del uso de las lentes bicolors con el consiguiente cansancio que producían.

En Alemania, el coste de una película corriente oscila entre 250.000 y 300.000 marcos, aunque algunas han sido producidas por 180.000. Las grandes películas han llegado a costar 600.000; y superfilms, sincronizados en varios idiomas, han alcanzado los 800.000 y más.

Nuevos contratos: George Hasell y Seymour Felix, con la 20th Century-Fox; Paul Lannin, Val Burton y Will Jason, con la M-G-M; Edward Everett Horton, J. Theodore Reed, George Burns y Gracia Allen, con la Paramount.

«L'homme a abattre» será presentada en la sala Pleyel, de París, el 23 de febrero, bajo la presidencia de honor del Ministro de la Guerra francés.

FIGURAS OLVIDADAS

Bebé Daniels, una de las estrellas de ayer, desaparecida hoy para el cinema.



"ERAN CUATRO MUJERCITAS"

ANTE todo y sobre todo, mi admiración hacia Cukor por haber llevado «Little Women» (Mujercitas) a la pantalla, presentada en España con el mismo título que fue dado a la traducción de la novela, «Las cuatro hermanitas», de la forma que ha sabido hacerlo.

La obra literaria de Luisa M. Alcott no pasaba de la mediana, una obra sin vigor ni trascendencia, sin sobresalir del montón de novelas vulgares.

La película de George Cukor nos agrada, sobre todo, por su sencillez, pudiendo ser considerada como una de esas obras maestras procedentes de América, que muy de tarde en tarde conseguimos ver en la pantalla. Los productores de Yanquilandia, tienen a su disposición la palanca más poderosa: el dólar, permitiéndoles magníficos estudios, permitiéndoles tener bajo contrata a los mejores técnicos del mundo, y consiguiendo de este modo obras perfectas técnicamente. Cuando a esta perfección se une el talento y el conocimiento del oficio, aportado por un director capaz, tienen todo logrado: Una técnica perfecta y sencilla, un animador y una obra, cuando sepan escogerla y conseguirla.

Lo mejor de toda la película es su primera mitad, y algo más. Hasta el momento de la disgregación de la familia por el casamiento de una de las hermanas. Hasta entonces parece como si la cámara tuviese el solo empeño de retratar la vida de una familia, sin más pretensiones, y lo consigue plenamente. Después, quiere seguir a las aves en su vuelo, quiere ver a dónde llegan las rutas de todas ellas, pero no consigue llegar a convencernos, no nos interesa su destino, nos contentábamos con saber que eran cuatro hermanitas, cuatro mujercitas de muy diferentes caracteres. Cuatro muchachas, representando todas las muchachas del mundo. Margery, Elizabeth, Josephine y Amy.

Meg, la mayor, sensata y prudente, como todas las hermanas mayores, y, como ellas, sin caracteres demasiado notables. Le agradaría vestir bien y lucir.

Beth, uno de los personajes mejor trazados, afectada de una timidez incurable, se nos hace simpática desde su primera aparición en la pantalla. Toca el piano, un piano muy viejo que le hace envidiar los de sus amigas, y tiene tres gatitos.

Jo, es la primera figura de la obra, y comparte con Beth los honores de la película. Desearía ir a guerrear con su papá, tiene que sufrir a una vieja tía, tan rica como gruñona, y es el diablo que hay en todas las casas.

Por último, Amy, la menor, va todavía a la escuela, su afición es el dibujo y su manía la nobleza de sangre y la distinción.

Dejemos a Meg y a Amy, demasiado vulgares y oscuras, y atendamos a Isabel y a Josefina.

El papel de la segunda es encarnado por una gran actriz, nada menos que Katharine Hepburn, una de las más destacadas actrices norteamericanas perteneciente a las nuevas generaciones de descubrimientos. Y el papel no requería menos: una actriz de cuerpo entero, más fea que guapa, y capaz de adaptarse a representar una muchacha, que empieza a ser mujer, de templado ánimo y de varoniles aficiones.

¿Lo consiguió? Por completo, desde luego. A lo largo de la cinta, podemos olvidar, en vista de su magistral interpretación, la edad verdad de la actriz, para acordarnos sólo de

la chiquilla primero, luego mujer, que quiere ser. En todo el camino de celuloide, apenas podríamos encontrarla más defectos, muchas veces imputables al realizador y no a ella, que cierta exageración de gesto, voces y movimiento en algunas escenas. Por despreocupada que fuera una chica, nunca haría aquellos aspavientos y daría aquellos gritos, como los da la aspirante a escritora al entrar en el salón de su amigo. De todas maneras, ha sido Katharine la heroína del film, y como tal heroína ha sido pregonada por todos sin excepción.

Pero la verdadera heroína no es Josephine, sino Beth.

Si el papel de la primera es de más lucimiento, es también menos expuesto; una exageración queda disimulada perfectamente por el disparatado carácter de que se trata de dar idea. Mientras que Beth es todo dulzura, timidez, suaves modales, y propasarse en la expresión supondría lo mismo que un cañonazo disparado en una sala durante la ejecución de una pieza musical, o como sonaría el primer tiro que Robinson soltó en su isla.

Más vistoso y de drama más sensible, el papel encomendado a Katharine Hepburn; de menos lucimiento y, por lo mismo, de mayor dificultad, el que corre por cuenta de Jean Parker.

Porque sé bien, Beth, que tu drama es insoluble y mudo. Allí en el fondo, te queda siempre una pena por tu timidez que sería vano intentar vencer. Y has de contentarte con cantar en tu casa, muy suavemente, sin deseos de conquistar el mundo, como quiere hacerlo tu hermana con su literatura.

En este momento oigo la radio de los vecinos. Por el altavoz salen las notas de una página de Wagner, no sé cuál. Wagner es potente. Con su música, revolucionaria en su tiempo, quiso dominar el mundo. Tú bien te conformas con tener tu casa... y un piano, un buen piano.

Quisiera decirte muchas cosas que admiro en tí. Antes que ninguna otra, te diré que me alegra verte cada vez que apareces en la escena, porque sé bien que no malgastarás saliva y esfuerzo en palabras y gestos, que nada nuevo pueden decirnos. Tu drama, tan tuyo y tan insignificante para cualquier espectador incapaz de profundizar, ¡es tan grande...! Eres grande, Beth, porque tienes un alma grande. Si tu timidez no te lo impidiese, harías grandes cosas. Serías una gran compositora, o acaso una escritora como Josephine. Pero tú no te dejarías seducir, en ninguno de los dos casos, por el folletín truculento, o por la música en la cual todo es pura apariencia. Tú, desde el primer momento, «no

hubieras escrito una sola línea, que no te saliera de lo más hondo del corazón».

Quizá no lo sepas, aunque lo sospeches, pero eres el centro de la familia. La madre, quizá por culpa de la autora o del realizador de la película, está lo suficientemente desdibujada para pasar casi desapercibida. El recuerdo de vuestro padre ausente no es lo bastante potente para reunirnos y apretarnos en un grupo compacto. Eres tú, Beth, la de las grandes ideas, en apariencia tan pequeñas, la «insignificancia adorable», la amiga de los gatitos, del piano y de los niños, la que atraes a tus hermanas, más pendientes de lo que parecen de tus cosas y de tus «atrevimientos».

Sólo tú, Beth, podrías justificar hacer una película.

Te admiro, y admiro a Cukor, que supo darte vida a las cuatro, tan vulgares y tan grandes al mismo tiempo. Tan humanas.

Por eso no hemos olvidado a «Las cuatro hermanitas», ni es fácil que las olvidemos. En el calendario de los estrenos, tendremos un día rojo de fiesta, donde se podrá leer: «Little Women». — Cukor.

Cukor confirmó su clase en «David Copperfield», según la obra de Dickens.

VICENTE M. GARCÍA ARENAL

DOS NOTAS SOBRE UN FILM DE RENÉ CLAIR

VIENDO «El fantasma va al Oeste», se aprecia la menor independencia del director francés para realizar esta película. De menor soltura que sus anteriores películas (sobre todo «El millón» y «¡Viva la Libertad!»), nos demuestra que René Clair no ha podido, esta vez, campar a sus completas anchas. Empezando porque, en contra de su costumbre, no ha escrito él mismo el escenario de la película.

* * * *

Hay un detalle en la película (hay muchos más, tiene que haberlos) que marca la distancia entre un director de categoría y un don cualquiera.

Cuando Jean Parker llega por primera vez al castillo y deja el auto, vuelve atrás para cerrar la llave y llevársela.

Detalles como éste, amontonados más o menos apreciablemente (cada detalle) a lo largo de una película, dan categoría a un film. Señalan la distancia entre la línea recta del tópico y la quebrada de la realidad, plagada de incidentes microscópicos e inapreciados por el ser vulgar.

ALBERTO MAR

FRANK BORZAGE

No son muchos los nombres de realizadores norteamericanos de pura cepa que lucen en la constelación del film. Apenas podemos señalar la media docena: Victor, McStal, Capra, Borzage... ¡alto aquí! Frank Borzage, con sus treinta y nueve años sin cumplir, es para el cine «Humoresque», «El séptimo cielo», «El ángel de la calle», «Torrentes humanos», «Estrellas dichosas», «Nuevos ricos caprichosos», «Liliom», «Fueros humanos», «Hombres del mañana»,... docenas de nombres famosos en la historia del cinema.

El sólo anuncio de una película de este realizador es mayor propaganda que ocho páginas llenas de adjetivos rimbombantes. Tal es el nombre que ha conseguido, pese a su relativa juventud. Una línea recta de altas realizaciones, sin desmayos, sin apenas vacilaciones, con pocos vacíos.

JUNE KNIGHT

MIRIAM HOPKINS



FRANK BORZAGE

Cómo se hacen las películas en Hollywood

por
Luis Alonso

La cofradía de compositores de canciones que durante muchos años tuvo su centro de operaciones en algunas de las calles adyacentes a Broadway, ha establecido una sucursal en Hollywood. Estos representantes del arte lírico están repartidos por los grandes estudios de la capital de Cinelandia.

En la Paramount, su albergue es una dependencia del escenario de sonido N.º 10. Además de sus numerosos gabinetes destinados a los compositores y poetas, el edificio contiene varias salas de música en las que se lleva a cabo la tarea de añadirle música a toda clase de películas.

Penetramos en una de estas salas al enterarnos por la pizarra anunciadora de que Gladys Swarthout se dispone a impresionar las versiones extranjeras de varias de las canciones de su reciente film, «Champagne Waltz», que contribuirán a dar a dicha película un interés adicional para los públicos de otros países.

micrófonos, y sobre las cabezas de los músicos se ciernen otros varios. La música y el canto se ajustan, exactamente, a la acción en la pantalla.

De pronto, resuenan varios silbidos agudos, que parecen proceder de un alto parlante, colocado en un rincón de la sala. La orquesta, su director, la cantante y el film se detienen al mismo tiempo, y una voz sepulcral surge del alto parlante anunciando:

«Volamos a empezar, Gladys. Estamos ligeramente fuera de compás.»

Reconocemos la voz de Phil Boutelje, encargado de la grabación, que habla desde la cámara de sonido.

«Muy bien, Phil,» responde Gladys Swarthout, dirigiendo su mirada y una sonrisa hacia la amplia ventana de la cámara. Los micrófonos se encargan de transmitir estas palabras a Boutelje.

Se repite la canción, y esta vez el armonioso número que-

de calcio, aparece un árbol, reproducción del que en aquellos tiempos servía de horca en el pueblecito de Salem. Este árbol será el patíbulo destinado a cortar la existencia de la hermosa heroína, representada por Claudette Colbert, que ha sido condenada a morir ahorcada. Afortunadamente el héroe, interpretado por el apuesto Fred MacMurray, se presenta montado en un brioso corcel para salvar a la muchacha y reprender a los habitantes del Salem por su cruel persecución.

Por una extraña coincidencia, el departamento de utilería del estudio dejó abandonado en dicho escenario otro árbol inmenso que representaba un papel importante en otro drama histórico. Su grueso tronco y su espeso follaje sirvieron de fondo para la escena de «El llanero» (The Plainsman), en la que Cecil B. De Mille reprodujo una histórica batalla en las praderas de los territorios semisalvajes de los Estados Unidos, durante el siglo pasado.

Nos enteramos, con interés, de que el árbol patibulario formaba parte del paisaje en la escena exterior, filmada unos días antes a unos cincuenta kilómetros del estudio, y que después de haber servido en dicha escena para las vistas generales, fué arrancado y traído al estudio para servir de fondo a las fotografías de primer plano.

La sustituta de Claudette Colbert, a una orden del director, sube por una escalera de mano, apoyada al fatídico árbol. Junto a ella, cuelga el dogal amenazador.

«Muévanlo hacia la izquierda para que la sombra se proyecte en su vestido,» ordena Lloyd. Una vez cumplida esta orden y habiendo ajustado el foco de la cámara y la intensidad de las luces, se ruedan unos metros de film, mientras la sustituta sostiene en sus manos una pizarra con las inscripciones correspondientes a la escena que se va a filmar.

Unos momentos después, la sustituta baja de la escalera y Claudette Colbert se coloca en su sitio. Su maquillaje y el desorden de su vestidura, revelan los sufrimientos pasados durante su encarcelamiento. Un foco colocado encima de su cabeza, proyecta un rayo luminoso sobre sus trenzas cobrizas, y otro foco, colocado al lado de la cámara, ilumina todo su cuerpo. Dos soldados, vestidos con rudas cotas de malla, están de guardia a cada lado de la muchacha, y el «sheriff» se prepara para cumplir la sentencia.

«Adelante,» dice Lloyd con voz sosegada, y la escena empieza a rodarse sin otra formalidad que los gritos del fonografista anunciando los números correspondientes.

«Barbara Clark,» declama el «sheriff», «confiesa y salva tu vida».

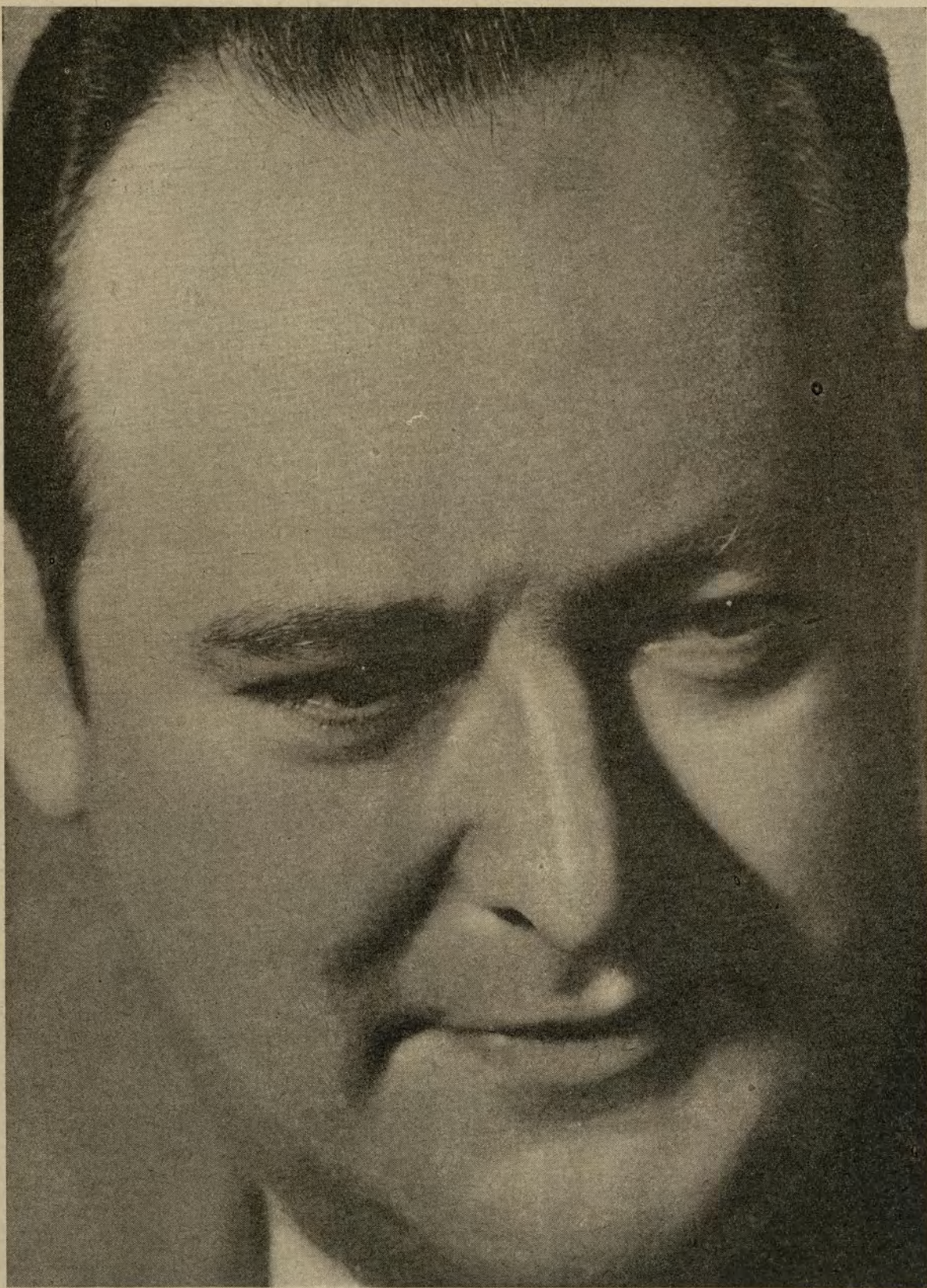
Claudette no contesta, pero su cara se contrae angustiosamente durante la pausa que sigue.

«¡Pues que Dios se apiade de tu alma!» añade el «sheriff» agarrando el dogal.

Lloyd detiene la acción y exclama: «No le ponga el dogal al cuello. No hace falta. En el momento de hacerlo, deténgase y mire hacia allá.» Su mano señala el lugar donde unos momentos más tarde aparecerá Fred MacMurray, acercándose a galope tendido para salvar a la muchacha.

Mientras tanto, MacMurray se ha subido a un pajar para observar la escena, y en un momento de distracción resbala y se cae al suelo.

«Nuestro héroe por los suelos,» exclama Lloyd riendo.



EDWARD
ARNOLD

El director de la orquesta del estudio, Victor Young, da la señal, con su batuta, en el momento en que penetramos en el local. Gladys Swarthout, vistiendo un sencillo traje de calle, azul, y sin maquillaje, está de pies, cerca de una mesita, con una hoja de música en la mano. Los músicos, sentados frente a sus atriles iluminados, esgrimen sus instrumentos. Un fonografista anuncia con voz monótona:

«Número nueve seis cero siete. Versión alemana, uno doble EB. Dos tomas.»

En el centro de la sala, sumida en la penumbra, se ilumina una pantalla transparente y en ella aparecen cuatro puntos blancos, que representan las marcas de sincronización, seguidos de la imagen de Fritz Lieber en el papel de Franz Strauss dirigiendo una orquesta. La escena cambia mostrando un grupo de gente en un suntuoso salón de baile y después a Gladys Swarthout, en el papel de Elsa, apoyada en una balaustrada dorada y disponiéndose a cantar una canción.

Young, siguiendo los movimientos de Fritz Lieber, indica el compás con su batuta, y la orquesta inicia las notas de la canción que Gladys Swarthout interpreta, con su melodiosa voz de mezzo-soprano. Frente a ella, vemos una batería de

da impresionado en su totalidad, con las palabras en alemán, antes de que Boutelje lance un imperioso grito de «¡Corte!» a través del alto parlante.

«A la mitad, no puede contener una sonrisa,» dice Gladys, con aire preocupado.

«Salió muy bien—me di cuenta y la dejé pasar porque sonaba bien,»—anuncia el alto parlante en tono ensordecedor.

Todo el mundo se ríe del irónico cumplido, e inmediatamente se disponen a repetir la escena, porque se requieren dos tomas perfectas de cada canción. A continuación se impresionarán las versiones francesas, italianas y españolas. La versión inglesa se impresionó directamente en el film durante su producción.

* * * *

«La doncella de Salem» (Maid of Salem), una producción de Frank Lloyd basada en la vida de la colonia de Nueva Inglaterra, contiene momentos altamente dramáticos.

Esta circunstancia se nos reveló en el momento en que penetramos en el «set» de dicho film y nos dimos cuenta de la clase de escena que íbamos a presenciar. Colocado en el centro del círculo luminoso, formado por las potentes luces



RONALD
COLMAN

grande: podíamos ver a las personas de «carne y hueso» sin necesidad de aditamento de ninguna clase. Pronto nuestro gozo se vió en un pozo. No se volvió a hablar del gran invento hispano. ¡Qué desgracia! ¿Qué habría pasado?, nos preguntamos todos los que nos interesábamos más o menos por las cuestiones técnicas. Nos lo suponemos: Al proyectar en forma normal la película tomada de la forma antedicha, cada ojo no ve sólo la imagen que le corresponde, sino ambas a la vez, y no se puede verificar el análisis (separación) previo y la síntesis (unión) posterior que son precisas para la visión en relieve. Esa es mi explicación; quizá otros puedan dar otra, y no les negaré el derecho a hacerlo.

Como se ve por los anteriores apuntes, los problemas de color y relieve son más peliagudos de lo que pueden parecer a los ojos de los que creen en la omnipotencia de la Ciencia... porque ignoran por completo lo que es ella, lo que puede hacer y lo que no puede.

Para resolver por completo el problema del color, se precisa de un pro-

Filmando una escena de "Peter Ibbetson", de la Paramount.



112

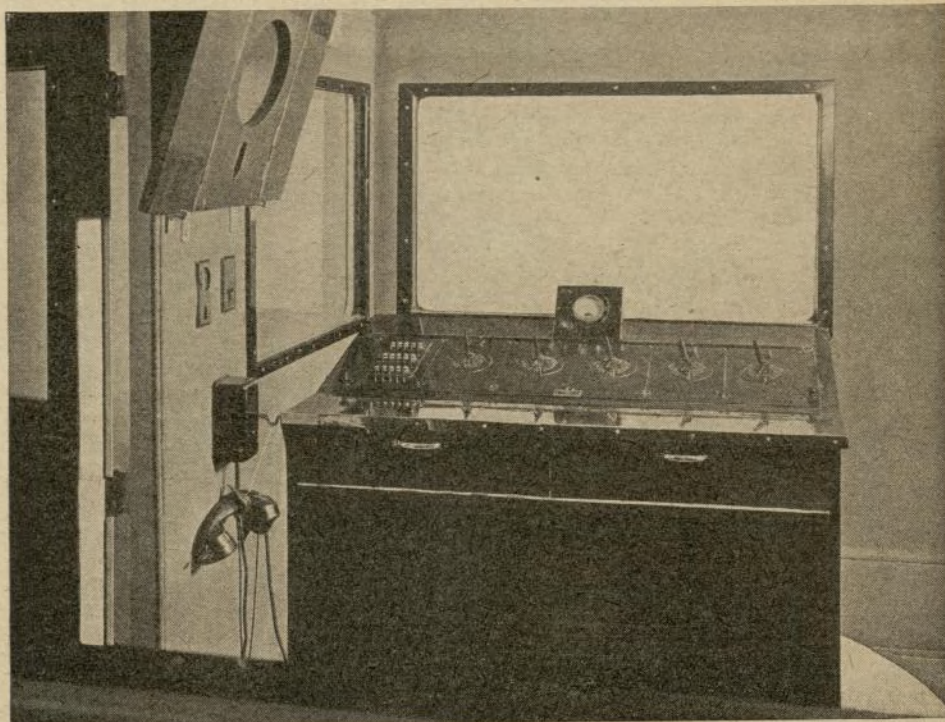
se haya mejorado bastante la cuestión en los últimos tiempos. Los churros que se han logrado desde hace más de veinte años que se tantea la cuestión, dicen más que las palabras de la dificultad y complejidad del cinema.

Tras los intentos de color y sonido, viene el tratar de dar «bulto» a la imagen, darle relieve, para que, en lugar de aparecer en un solo plano, como hasta la fecha, dé la sensación de las tres dimensiones que tiene el mundo y las cosas reales. El día que se consiga plenamente vencer los obstáculos que se oponen a las dos realizaciones, se habrá llegado a la cima de los perfeccionamientos cinematográficos. También el segundo programa es peliagudo, y se ha avanzado por este camino tan poco, como por el del color.

Tratamos de dar una idea de los medios de que se han valido los técnicos para tratar de resolver estos dos importantes problemas, limitándonos a apuntar direcciones, orientaciones generales, tendencias, caminos, más que procedimientos, muy variados y complejos en su mayoría.

COLOR.—Las primeras películas en color que se realizaron se «iluminaban»

Otro detalle del equipo impresor Klangfilm, que aparece en la pág. 89.



109

	Página
CAP. XVII.—La emprendemos con el Cine Sonoro, empezando por grabar el sonido en discos	94
CAP. XVIII.—¡Esto sí que es Cine Sonoro!	100
CAP. XIX.—Dedicamos un breve espacio a estudiar diversos accesorios de los aparatos sonoros	105
CAP. XX.—Otros varios sistemas de sonido	106
CAP. XXI.—Intentos de color y relieve	108
Nota	113
Fe de erratas y errores	114
Índice de materias	115



116



Alexander Korda, dirigiendo "Catalina de Rusia", para London Films, en los estudios de Elstree.

cedimiento que reproduzca, con cierta sencillez, todos los colores, con todos sus matices, sin cambiarlos en nada. Que no sea ni complicado, ni caro. Lo mismo diremos del relieve, que ha de huir de sistemas que necesiten cambio de aparatos o incomodidades para el espectador.

NOTA

Para atenuar ciertas desigualdades que se han producido en la edición de este libro de divulgación, hemos dividido (ya sobre la marcha) su materia en dos tomos de reducido número de páginas. Para ello hemos tenido que cambiar algo el orden de sus capítulos, haciendo que el que trata de relieve y color pase a figurar a continuación del cine sonoro. De esta forma, la materia queda distribuida en dos partes bien definidas: "Fundamentos y aparatos", por una parte; "Técnica del film", por la otra. La primera es la que forma el primer tomo, la segunda, con algunos aditamentos, formará el segundo.

113

a mano, coloreando una por una cada imagen de la cinta. Ha dado resultados bastante aceptables, pero su coste (aún introducidos en él perfeccionamientos de orden mecánico) es muy grande.

Más tarde, se acudió (Gaumont) al procedimiento de la tricromía. Está basado en que todos los colores del espectro se pueden reducir (aproximadamente) a mezclas de tres fundamentales: azul, verde y rojo. Por lo tanto, si se recogen tres imágenes diferentes del objeto, cada una de las cuales haya sido impresionada sólo con los rayos azules, verdes o rojos que emita, entre las tres reunirán todos los colores de dicho objeto. Para filmar sólo las radiaciones de un determinado color, se coloca un «filtro» del color requerido.

En esencia, el proceso de la toma de vistas es el siguiente: El obturador lleva tres orificios, cada uno de los cuales lleva un filtro de un color diferente. Al interponerse el filtro azul, se sacará una imagen de las radiaciones azules, etcétera. Por lo tanto, las imágenes estarán siempre en el mismo orden: azul, verde, roja.

Se revela y positiva como de costumbre.

El proyector lleva también un obturador con tres ventanillas provistas de cristales de los mismos colores y en el mismo orden colocados. Por lo tanto, al pasar una imagen correspondiente a las radiaciones verdes (por ejemplo), el filtro hará que la imagen sea de este color, y lo mismo diremos respecto a los otros colores. Si la velocidad es suficiente, cada tres imágenes darán una sola en la retina que reunirá los tres colores, que mezclados, nos proporcionarán la gama que posea el objeto cinematografiado. Es claro que la velocidad de la película debe ser tres o más veces mayor. Este es uno de sus principales defectos. Además, los resultados no son muy halagüeños que digamos.

En el procedimiento Aubert, las imágenes se colocan una al lado de otra, hasta las tres consabidas, para proyectar las tres a la vez. Se necesita utilizar película más ancha, como es natural, y entonces la velocidad es la normal.

En el Kinemacolor, se han reducido los colores fundamentales a dos: rojo y verde, pero dificultando la obtención de los colores reales, aunque tiene la ventaja de que no sea precisa tanta velocidad de desplazamiento de la película.

En el procedimiento Lumière se utiliza una sola imagen, que se obtiene con los colores reales, por un procedimiento físico-químico, que no detallaremos. Su gran ventaja es que utiliza una película normal, que correrá a la velocidad normal.

Los mismos resultados se obtienen por otros procedimientos, bastante variados.

Todos los procedimientos, como se ve, están basados en los tres (o dos) colores fundamentales.

RELIEVE.—Los procedimientos más en uso para la obtención del relieve están basados en sacar simultáneamente dos películas, una que corresponde

a la visión del ojo izquierdo, y otra a la del derecho. El problema consiste en hacer que cada ojo vea la suya sólo, y no las dos al mismo tiempo.

Pues (tengámoslo en cuenta) la sensación se obtiene por la visión binocular. Las dos imágenes que se forman en los ojos son un poco diferentes, por obtenerse desde diferentes puntos de vista. Al fundirse en el cerebro nos dan la imagen en relieve del objeto.

El procedimiento más sencillo (ya viejo), consiste en que una de las imágenes sea roja y azul la otra. El espectador debe colocarse delante de los ojos unas lentes de vidrio o celofana, de la cual uno de los oculares es azul y el otro rojo. El ocular rojo impide que se vea la imagen de este color, y da en negro la del azul (por ser estos dos colores complementarios). El azul impide que el ojo correspondiente distinga la imagen azul, pero da en negro la roja. Consecuencia: Tenemos dos imágenes, en negro y diferentes (correspondientes a cada ojo), que son vistas cada una por el ojo correspondiente. Se produce la sensación de relieve.

A este procedimiento añadió recientemente Lumière un procedimiento consistente en fabricar los vidrios de la lente de una composición especial para que dejaran pasar sólo los rayos luminosos más favorables a los ojos, para que no se produjese fatiga ni daño para la vista.

En estos procedimientos deben utilizarse dos películas, o alternar las imágenes correspondientes a cada ojo, en cuyo caso la velocidad debe ser doble de lo normal.

Para evitar esto, en el procedimiento Berthier-Estanavé (que parece el más perfecto hasta la fecha), se reúnen las dos imágenes sobre la misma película. Se divide cada cuadro en franjas muy finas, y en las franjas pares se imprime la imagen correspondiente a un ojo, mientras que en las impares la del otro. Es claro que cada imagen estará incompleta (la mitad) por faltarle la parte correspondiente a las otras franjas, pero como son muy finas las bandas, el ojo no lo advierte. Una pantalla especial hace que los ojos del espectador vean, cada uno, sólo la parte que les corresponde, evitándose así las molestias de las lentes.

No hay que dudar de que este procedimiento es el más adecuado para el fin que se propone. Evita el inconveniente de las gafas bicolores, con la incomodidad que suponen para el espectador, aparte del cansancio que producirá a los ojos la visión con los dos colores citados, aun en el sistema más perfeccionado de Lumière.

Existe otro procedimiento, español, que, en apariencia, es el más sencillo que se podía imaginar y que, en teoría, debía dar resultados excelentes. Su fundamento es el siguiente: Al tomar la película a la cadencia normal, se toman (con dos objetivos separados como los dos ojos humanos) alternativamente imágenes correspondientes al ojo izquierdo y al derecho. La proyección es normal, sin requerirse ni pantalla especial, ni gafas de color, ni cambio de cadencia.

De este sistema se habló un tanto hace algún tiempo. Nuestro gozo era

FE DE ERRATAS Y ERRORES

Dejando aparte acentos y signos de puntuación, así como las que hayan podido deslizarse en los epígrafes, las principales erratas observadas, son las siguientes:

PÁGINA	LÍNEA	DICE:	DEBE DECIR:
3	10	Jhon	John
6	12	que ayude	que me ayude
11	25	obrar con diversas	obrar sobre diversas
19	1	podéis un	podéis tener un
19	8	compo	campo
21	41	pasó	pasa
39	18	tu conciencia	tu ciencia
43	6	puesta	presta
55	1	Cinematogrado	Cinematógrafo
60	6	a tabarra	la tabarra

Aparte de esto, recordaremos que (página 17) prometí hablar de las radiaciones invisibles, sin hacerlo después, por olvido. Son estas radiaciones las que en el espectro están colocadas a ambos lados de él, sin que la vista nos las descubra.

Más lejos que el rojo, está el *infrarrojo*, que se puede descubrir por su acción calorífica sobre un termómetro. Más lejos que el violado, el *ultravioleta*, reconocible por su acción fotoquímica, de que hablamos en un capítulo posterior.

Además, hay quien pueda discutir que la persistencia de la imagen sea de 1/27 de segundo. Estará en lo cierto. Es un poco diferente: 1/24 (algo mayor), de acuerdo con cuya cifra habrá que cambiar algunos párrafos del capítulo IX.

INDICE

	Página
El autor trata de presentarse	2
PRIMERA PARTE	
FUNDAMENTOS Y APARATOS	
CAPÍTULO PRIMERO.—Divagamos a propósito de la manzana de un sabio inglés	7
CAP. II.—La señora Optica resulta más tratable de lo que nos pensábamos	12
CAP. III.—El primer encuentro con la «Imagen»	17
CAP. IV.—En el que conseguimos una cámara oscura y una modesta linterna de proyección.	24
CAP. V.—Cuestión de términos o la diferencia entre teoría y realidad	30
CAP. VI.—Nos metemos en el Laboratorio en busca de reacciones fotoquímicas	35
CAP. VII.—Encerramos la imagen en una placa de vidrio	39
CAP. VIII.—Acabamos de reconocer que la Fotoquímica es algo fascinador y, al mismo tiempo, complicado	45
CAP. IX.—En el que se demuestra cumplidamente que «No hay mal que por bien no venga»	51
CAP. X.—Intermedio Histórico-Crítico	55
CAP. XI.—Continuación y fin del Intermedio Histórico-Crítico	63
CAP. XII.—En el que nos cabe el alto honor de presentar la película	67
CAP. XIII.—Nos proporcionamos la más elemental de las cámaras tomavistas	71
CAP. XIV.—Veamos qué nos consiente hacer la cámara	77
CAP. XV.—Ruidos que no son de duendes	82
CAP. XVI.—Estudiamos el fundamento de los ¡Rayos y centellas!	84

LA ENSEÑANZA CINEMATOGRAFICA DE LAS CIENCIAS PENALES

III

POSIBILIDADES

Los tratados de Derecho Penal, dedican una parte bastante considerable de sus páginas, a la exposición de la responsabilidad. En Criminología, este problema no interesa directamente, pues su papel se reduce a proporcionar materiales, sobre los que el Derecho construye sus doctrinas. La doctrina de la responsabilidad es jurídica (aunque Ferri creyese otra cosa), pero los materiales los proporciona la Criminología. Estos materiales, son las diversas circunstancias en que pueden cometerse los delitos.

De esas circunstancias, según la ya clásica distinción, unas eximen de responsabilidad, otras las agravan y otras la atenuan. Bien es verdad, que cuando se dice lo que antecede, se incurre en notoria inexactitud, pues como decía nuestro ilustre penalista Dorado, una responsabilidad que es ya integral, no se puede aumentar. Por eso, es preferible distinguir: y así, cuando se trata de eximentes y atenuantes, no hay inconveniente en conservar este nombre, siempre que lo refiramos, no a la responsabilidad sino a la imputabilidad, aunque no todas estas circunstancias se refieran a la misma (por eso ha de limitarse dicho calificativo a las que verdaderamente lo sean). El nombre genérico, que cuadra a todas ellas, lo mismo a las subjetivas que a las objetivas, es más sencillo: causas que suprimen, atenúan o agravan la penalidad. Dentro de esta denominación pueden ser incluidas también las *excusas absolutorias*.

Cinematográficamente, las causas denominadas de *imputabilidad*, o causas subjetivas de supresión de la imputabilidad, según Vidal y Magnol (profesores de Toulouse), apenas si son filmables, o de serlo, su filmación, apenas si aclara nada de lo que oralmente o por escrito pueda decirse. Un hecho cometido por un loco, tomado de la realidad, tendría más importancia para aclarar algunos aspectos de Antropología criminal, que para explicar la irresponsabilidad del mismo. Lo mismo podríamos decir del hecho cometido por un niño, aparte de que el estudio de la Criminalidad infantil y juvenil merece estudios especiales, en cuya exposición, por somera que sea, no podemos detenernos.

La aclaración cinematográfica, tiene su puesto adecuado, tratándose de las causas de supresión de la penalidad, en las llamadas *causas de justificación* o causas objetivas de supresión de la imputabilidad, según Vidal y Magnol, denominación ésta última, que no nos parece muy adecuada, tratándose de estas causas.

De estas causas, las que estudian con verdadera delectación los autores, son las denominadas: *estado de necesidad* y *legítima defensa*. Ambas suelen ser unificadas por los autores alemanes, como dos manifestaciones de un derecho de Necesidad, denominándolas, respectivamente, estado necesario (*Notstand*) y fuerza necesaria (*Notwehr*).

De la primera causa, se pueden citar varios casos, fácilmente filmables. Uno de los más típicos es el denominado *hurto familiar*, cuya admisión por nuestra Jurisprudencia (para los no versados en Derecho, aclararé que Jurisprudencia en sentido estricto equivale a sentencias de los Tribunales, y aún en un sentido más estricto, a sentencias del Tribunal Supremo), no ha sido unánime, debido, en gran parte, a la ambigua redacción del precepto correspondiente del Código penal (Art. 8, núm. 7.º) antes de la reforma de 1932. Un caso de hurto familiar filmable, puede ser el siguiente: Un hombre busca trabajo en diversas obras, encontrando respuesta negativa en todas. Puede presentarse inme-

diatamente la hora de comer en su casa, donde no hay nada comestible. Se arriesga a pedir limosna en la vía pública, sin conseguir nada. Contempla un puesto de comestibles, cuyo dueño o encargado está distraído. Se apodera de algunos comestibles. No es necesario continuar, porque, si el hecho fuese delictivo, según nuestra legislación, bastaría con lo dicho para que quedase perfeccionado. Es completamente necesario filmar las escenas en que el obrero busca trabajo, para grabar en el alumno la idea de que el estado de necesidad, para eximir de penalidad, no ha de ser intencionadamente provocado por el sujeto.

Pero aquí se plantea la cuestión, de si es necesario que en la provocación del mismo por el sujeto, ha de existir dolo (intención) o solamente culpa (imprudencia), para que no exima de responsabilidad. La opinión más corriente, es que es necesario dolo. También me parece más aceptable esta opinión, aunque no me parezca absurda ni mucho menos, la opinión contraria. Un caso de estado de necesidad provocado por culpa del sujeto, es el siguiente, cuya idea fundamental, tomo de Jiménez Asúa: Un individuo está en su casa examinando unos papeles. Terminado su examen, los acerca a una lamparilla de alcohol para destruirlos. El fuego prende en otros papeles que tiene sobre la mesa. Intenta, en vano, apagar el fuego. Sale despavorido de su casa. Entra en la casa vecina encontrando a la puerta un extintor de incendios del que se apodera. Vuelve a entrar en su casa, y vierte sobre el incendio el contenido del extintor. Ha existido provocación del estado de necesidad por el sujeto, y apoderamiento de cosa ajena, pero no es punible, porque «la situación de necesidad no ha sido provocada intencionadamente (dolosamente) por el sujeto», como exige nuestro Código penal después de la reforma citada, inspirada por Jiménez Asúa, especialmente en este precepto.

Un caso de provocación dolosa, también de Jiménez Asúa, es el siguiente: Una embarcación es asegurada contra naufragios. Pasado algún tiempo, la embarcación está muy deteriorada. El dueño intenta venderla, sin conseguirla, por el precio del seguro. El dueño embarca en la embarcación. Llegados a altamar, abre disimuladamente una vía de agua, provocando el naufragio de la embarcación. Echado al mar un bote, éste se hunde por exceso de peso. Los naufragos se agarran a tablas y objetos que flotan, no pudiendo hacerlo el dueño de la nave. Este se acerca a uno de los naufragos que ha podido coger una tabla y a viva fuerza le desaloja de ella. El hecho es punible, porque ha sido provocado el estado de necesidad por el mismo sujeto, dolosamente. En este caso, según el profesor de Madrid, se trata de un sujeto peligroso, y que por lo tanto ha de ser penado o, por mejor decir, readaptado.

Llevaría mucho tiempo exponer ejemplos de los tres casos de legítima defensa (propia, de parientes y de extraños) que establece nuestro Código penal (Art. 8 núms. 4.º, 5.º y 6.º), porque sus casos, tanto de inclusión como de no inclusión, pueden ser innumerables. Pero advertiré, que en estos casos, es donde mejor resultado puede dar la enseñanza cinematográfica. Recuerdo que Mendoza exigía a sus alumnos ejemplos vivos de los diversos casos de legítima defensa, dándose el caso de que exponiendo uno de ellos, un caso comprendido en el Código, y no haciéndolo con excesiva viveza, llegó a decir dicho profesor: «Dígame usted cómo fué.» Es decir, no cómo pudo ser, sino cómo fué en realidad. Ahora bien,

no habiendo existido el caso en realidad, o no habiéndolo presenciado el alumno, es muy difícil que dé a su relato toda la viveza que a los hechos vistos se puede dar. Si el alumno ve cinematográficamente el hecho, podrá dar al relato toda la viveza que se le exija, y fácilmente se hará cargo de todas las condiciones que el caso ha de reunir, para estar comprendido dentro de la eximente que tratamos. El caso en cuestión, uno de los más cinematográficos que he leído u oído, era el siguiente, que amplío convenientemente para su desarrollo cinematográfico: Dos hermanos acuden juntos a un Casino o Círculo de Recreo. Uno de ellos entra en la Biblioteca y el otro queda en la sala de juego. Este entabla una partida de cartas con un consocio. Su contrincante hace una trampa. Se lo echa en cara, y se entabla una discusión. En el curso de la misma, el hermano en cuestión, propina una bofetada a su adversario. Este saca una navaja (podría ser una pistola, pero el relato citado decía navaja precisamente). Al ruido de la discusión acude el hermano que está en la Biblioteca. Al abrir la puerta ve al adversario de su hermano con la navaja en alto. Saca rápidamente la pistola y dispara sobre el agresor que cae herido o muerto (para el caso es lo mismo). Este caso no es punible, porque se trata de la defensa de un hermano (núm. 5.º cit.), la agresión ha sido ilegítima, el medio era necesario racionalmente para impedir la agresión (núm. 4.º), y aunque ha habido provocación (más o menos suficiente, porque es difícil determinar hasta qué punto la provocación es suficiente) por parte del que se defiende, en ella no ha tomado parte el defensor (núm. 5.º en relación con el 4.º).

Un caso muy parecido al precedente, vi hace bastantes años en una película de ambiente corso (*«vendetta»*), cuyo nombre he olvidado por completo: Una joven es la causa involuntaria de la muerte de otra joven y de su hermano, el padre de éstos se dispone a matarla, en el instante mismo en que por detrás de él llega el padre de la víctima. Antes de que el primero tenga tiempo de ejecutar su propósito, el segundo le aloja una bala en la cabeza.

De las causas de atenuación que incluye nuestro Código, la más fácilmente filmable es la 5.ª (Haber precedido inmediatamente provocación o amenaza adecuada de parte del ofendido). Las demás pueden serlo con más rodeos. La circunstancia 8.ª, es decir, lo que se denomina arrepentimiento activo, y que fué introducida en el Código por la citada reforma, puede ser filmada en la parte exterior de la misma: reparar o disminuir los efectos del delito, dar satisfacción al ofendido, confesar el hecho a las autoridades; prescindiendo de la parte interna, obrar por impulsos de arrepentimiento espontáneo, y no conocer en el instante de la confesión la apertura del procedimiento judicial. Por lo demás, dado el carácter, predominantemente subjetivo, que presentan estas circunstancias, su captación cinematográfica presenta todas las dificultades que presentan los casos o procesos puramente internos.

Todo lo contrario les sucede a las circunstancias agravantes, que con más detención estudian los autores, las que ante todo presentan un carácter objetivo, si bien dicho carácter objetivo ha de ser manifestación de la mayor temibilidad del agente, como puso de relieve Dorado. Sin embargo, habrá que suprimir del catálogo de circunstancias filmables, la 5.ª (artículo 10); es decir, la premeditación, por el carácter subjetivo que presenta.

Todo lo anterior y mucho más que pudiera añadir, se refiere a lo que se denomina parte general, que debido a la circunstancia de que ha sido más estudiada que la especial y a que en un curso único que existe en la carrera de Derecho no es posible abarcar ambas partes, suele ser la única que se estudia en nuestras cátedras universitarias, y con frecuencia, la única que es desarrollada por los tratados de Derecho penal, hasta los muy voluminosos.

Modernamente, sin embargo, se empieza a dar más importancia a la parte especial, que la que se ha dado durante casi un siglo, como reacción sin duda contra la excesiva especialización de los antiguos prácticos de esta rama jurídica (aunque no sea del siglo pasado la iniciación de la parte general del Derecho penal). La moderna tendencia aludida es debida, en gran parte, a la doctrina de la «tipicidad» de Ernesto von Behling, que ahora parece estar de moda en España. El papel que puede desempeñar el cinematógrafo, como auxiliar, en la comprensión de esta doctrina, puede ser el de presentar diversos casos de un solo delito legal, haciendo resaltar, que no obstante las diferencias, de detalle o fundamentales, que la vista aprecia, en todos ellos concurren las circunstancias necesarias para incluirlos dentro del «tipo» de delito que la ley describe.

La enseñanza cinematográfica de la Criminología no debe ser absorbente ni predominante. Su papel es aclarar los puntos dudosos y nada más. Ha de tenerse en cuenta, que el alumno, cuando use los conocimientos adquiridos, lo ha de hacer, no ante delitos que pueda presenciarse él, sino ante delitos de los cuales tendrá noticia por referencias de otra persona o por indicios, por lo que nunca habrá de prescindirse de la enseñanza o descripción del delito expuesta oralmente o por escrito, y aún más, nunca habrá de prescindirse de la primera forma de expresión. El cinematógrafo tiene su puesto en los primeros pasos por nuestra ciencia.

(Continuará)

(Continuará)

T. G. ARENAL

PARA EL ARCHIVO

Influencia de la pantalla sobre la juventud

VI

Por otra parte, y por el mismo tiempo, el I. C. E. verifica en Italia una encuesta semejante, entre los niños de 742 escuelas. Consideraremos sólo las contestaciones que a nosotros nos interesan, que suman 17.281 (12.140 niños y 5.141 niñas). He aquí la asistencia mensual en proporción con las edades: Niños: De diez a doce años, el 10'4 % va menos de dos veces; el 23'3 va dos veces; cuatro veces el 48 %, y ocho veces o más el 18'3. De doce a diez y seis años: El 7'7 va menos de dos veces; dos veces el 13; cuatro veces el 58'6, y ocho veces o más el 20'7. Mayores de diez y seis años: El 3'3 va menos de dos veces; dos veces va el 23'3; cuatro veces el 51, y el 22'4 acude ocho o más veces.

En las niñas: De diez a doce años, las cifras son 13'3; 27'1; 45'3, y 14'3, respectivamente. De doce a diez y seis años: 13; 24'7, 43'8, y 15'5 %. Mayores de diez y seis años: 2'4; 25'3; 52'1, y 20'2 %.

Por otras cifras resulta que la proporción mayor de menor asistencia (no más de dos veces al mes) corresponde a los hijos de los obreros, y la más débil a los hijos de propietarios. En cuanto a la asistencia más frecuente, vienen a la cabeza los hijos de personas que ejercen profesiones liberales, y en último lugar los hijos de obreros. Por lo tanto, se puede decir que los hijos de la clase obrera son los que menos frecuentan el cinema. («Revista Internacional de C. E.», octubre de 1932.)

Los directores de escuelas del Condado de Londres, llaman la atención del Consejo de este Condado sobre la cuestión tan discutida de la influencia que el cinema ejerce sobre los niños, y pide la adopción de disposiciones que excluyan radicalmente a los niños de los espectáculos en que se proyecten películas clasificadas en la categoría A, es decir, las que la «British Board» reconoce como no recomendables para los niños. («To Day's Cinema», Londres, 18 - VIII - 1932.)

En el Congreso anual de la Asociación británica para el progreso de las ciencias, da una conferencia A. C. Cameron, Secretario de Educación en Oxford, en la que, después de poner de relieve la gran influencia que el cinema ejerce desde el doble punto de vista social e intelectual sobre los adultos y sobre los niños, sostiene la necesidad de realizar en Inglaterra películas de espíritu verdaderamente nacional. («The Daily Telegraph», Londres, 2 - IX - 1932.)

M. S. Gammon publica una memoria sobre la influencia que ejerce el cinema en la infancia. Estima que los padres deben vigilar, no solamente las lecturas de sus hijos, sino también los espectáculos que van a ver. Declara que los niños pueden sacar buenas enseñanzas de las películas educativas. («To Day's Cinema», Londres, 22 - X - 1932.)

Si alguien me hubiera dicho hace cosa de año y medio lo que me iba a suceder, le hubiera aconsejado que se hiciese examinar por un especialista en enfermedades mentales. No hay duda de que en Hollywood suceden cosas muy raras. Por algo llaman a esta ciudad el refugio de las «cenicientas». Por lo menos esto fué lo que me sucedió a mí. Y quizás me sucedió porque era lo que menos me esperaba. La idea estaba tan lejos de ser posible, que ni siquiera me molestaba en hacer castillos en el aire.

En verdad fui un muchacho afortunado. Wesley Ruggles me escogió de entre un grupo de muchachos para representar un papel importante secundando a Claudette Colbert en «El lirio dorado» (The Gilded Lily). A partir de aquel momento trabajé en película tras película y con excepción de unas vacaciones de tres semanas, durante el mes de julio pasado, he trabajado sin interrupción día tras día. Y que conste que el trabajo es duro. En estos momentos me he vuelto a reunir con Claudette Colbert para interpretar el drama histórico de la Paramount «La doncella de Salem» (Maid of Salem), bajo la dirección de Frank Lloyd. Claudette es muy simpática y me ha enseñado sin titubear ciertos secretos del arte cinematográfico que su larga carrera ante la cámara le ha dado ocasión de aprender.

Confío que mis éxitos no se me subirán a la cabeza hasta el punto de hacerme olvidar a los que me han ayudado. En Hollywood es un hecho corriente que la gente joven pierda la cabeza. Unos cuantos éxitos bastan para que empiecen a darse importancia. Por mi parte creo que hasta la fecha no he caído en esta aberración, y hago todo lo posible por que nunca me suceda. Debo confesar, sin embargo, que es muy difícil evitar cierto cambio. Todo lo que rodea a los artistas de cine tiende a darles una idea exagerada de su importancia. La gente se agolpa a su

YO NO PIERDO NUNCA LA CABEZA

Ilustran la página
varias instantáneas
de la vida activa de
MAC MURRAY

alrededor para solicitar su autógrafo. Gerentes del estudio, que en otras épocas parecían personajes inaccesibles, les tratan con gran deferencia. Y por doquiera que vayan, las miradas del público convergen en ellos. Es, pues, natural, que muchos crean desear la tentación. Desde luego, me doy cuenta de que soy una persona afortunada. Por mucha habilidad y energías que una persona despierte, de todo lo que yo he llevado a cabo no es nada del otro jueves, o por lo menos así lo creo yo.

Naturalmente, estoy muy contento de poder lograr muchas cosas que siempre desee, pero que no había podido obtener por falta de mis sacrificios. Si bien es cierto que ahora hago películas, todo tiene su pero. Antes era imposible, resulta también que ahora no puedo hacer muchas cosas que antes hacía. Quizás esto sea debido a que, en realidad, soy una persona bastante tímida. Pero sea cual fuere la causa, lo cierto es que me sonrojo cuando la gente me pide mi autógrafo, y no me atrevo a frecuentar los restaurantes con mi mujer, Lillian Lauder. Al principio esta popularidad me resultaba agradable, pero con el tiempo acaba por convertirse en una pesadilla. Sin embargo, estoy muy orgulloso de haber conseguido lo que me permitirme ahora no puedo hacer muchas cosas que antes hacía. Quizás esto sea debido a que, en realidad, soy una persona bastante tímida. Pero sea cual fuere la causa, lo cierto es que me sonrojo cuando la gente me pide mi autógrafo, y no me atrevo a frecuentar los restaurantes con mi mujer, Lillian Lauder. Al principio esta popularidad me resultaba agradable, pero con el tiempo acaba por convertirse en una pesadilla.

Con frecuencia me han preguntado qué clase de películas prefiero interpretar. Mi contestación es siempre la misma, me gusta interpretar películas movidas. Por ejemplo, «Champagne Waltz», que no tenía una pelea en su argumento. Fue un cambio agradable, pero que duró muy poco, puesto que ya estoy metido en una revuelta, tiene puesto precio a su cabeza. Una de las escenas más emocionantes, es la que reproduce la ejecución de una bruja en una colina, llamada del Patibulo, cerca de Salem. Lloyd se propone emplear a 1.000 comparsas, de 300 y 500 personas que, por medio de ciertos trucos fotográficos, se convierten en miles; pero la escena a que me refiero, contendrá mil personas de carne y hueso. De acuerdo con el argumento, tengo que deslizarme a la fuerza entre esta multitud, lo cual me hace presagiar un día harto movido. Pero esta es la clase de películas que me gusta y creo que la mayoría del público piensa como yo.

FRED MACMURRAY

