

Nuestro cinema

Título: Los nuevos films

Autor/es: Menahen, Henri; Piqueras, Juan

Citar como: Menahen, H.; Piqueras, J. (1932). Los nuevos films. Nuestro cinema. (2):47-57. <http://hdl.handle.net/10251/113223>

Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/113223>

Copyright: Todos los derechos reservados.

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FilmoTeca
de Catalunya

ciertas empresas yanquis.) Sin embargo, lo peor de esta gente de teatro, no es el hecho de que arrastre tras ella a un señor con pretensiones de director cinematográfico, a otro que ostenta el adjetivo de operador inmerecidamente y a algún otro a quien — pomposamente — se le llama el «capitalista», sino que pase por el cinema con iguales afectaciones e igual falta de sentido ético que demuestra en ese mal teatro que interpretan en los escenarios provincianos.

Junto a los actores de teatro, llegan también dos figuras de alto relieve en estas fechas. Una se llama Jacinto Benavente y Vicente Blasco Ibáñez la otra. El dramaturgo concede dos de sus obras al cinema: «Los intereses creados» y «La madona de las rosas». Y el novelista realiza «Sangre y Arena» (la misma obra que unos años más tarde dirigirá Fred Niblo, con Rodolfo Valentino como intérprete y que a la muerte de su autor — que había exigido su prohibición en España — la Paramount, oportuna siempre, había de lanzar sobre todas las pantallas españolas aprovechando la actualidad del cadáver flotante de Blasco Ibáñez) con igual o menor fortuna que el dramaturgo.

En 1917, tenemos una pequeña compensación que nos llega con un buen film. Por encima de esa pléyade de documentales — geográficos y monumentales —, de corridas de toros, de series en quince episodios, de «cuentos baturos» escenificados, de films cómicos interpretados por un «Charlot» apócrifo, de adaptaciones teatrales y folletinescas, hay una reconstrucción histórica que se salva, se destaca y se aísla. Se titula «Cristóbal Colón». La ha realizado Drosner y es una especie de epopeya cinematográfica que reactualiza la del gran navegante descubridor de un nuevo mundo. Mucho más noble que los films de Benavente, de Blasco Ibáñez — a quien unos años más tarde había de comprar la Metro Goldwyn de los derechos de «Los cuatro Jinetes», de «Los enemigos de la mujer», de «Mare Nostrum», de «Entre Naranjos» (el «Torrente», de Greta Garbo y Ricardo Cortez), de «Flor de Mayo»... —; de Raquel Meller que interpreta desafortunadamente «Los arlequines de seda y oro» —; de Margarita Xirgu — que centraliza esos cuatro films de que hablamos en la iniciación de esta etapa —; de José Buchs — que ya comienza a producir copiosa y desgraciadamente —; de todas cuantas obras aparecen durante estos diez años, resulta la visión cinematográfica del Almirante de las Indias, realizada con una gran honradez artística y presentada con un empaque recio y austero.

(Continuará.)

J U A N P I Q U E R A S

LOS NUEVOS FILMS

Muchachas en uniforme

FILM ALEMÁN DE LEONTINA SAGAN

Un film supervisado por Froelich, que es preciso ver más de una vez y que no vacilamos en clasificar como una de las mejores obras del cinema alemán. Posee en alto grado cualidades emotivas: el drama punzante de Manuela, adolescente de diez y seis años y de sus compañeras de secuestro, apenas púberes.

Desde las primeras imágenes, los realizadores nos sitúan en el marco de disciplina y austeridad encarnado en el espíritu militar de Potsdam, mostrándonos, sucesivamente, de una parte las cien pensionistas de un convento y de la otra a los soldados maniobrando, marcando el paso al son de las trompetas militares. Estos aires militares reaparecerán a lo largo del film cada vez que la comparación con la vida de cuartel deba ser sugerida. Los oiremos a la hora de silencio, cuando sorprenderán a dos pensionistas soñadoras en la ventana; los oiremos el domingo — el bello domingo, cuando se tiene más

hambre que los otros días —; una retreta militar abrumará al final a la directora vencida.

La atmósfera de angustia y de ahogo que priva en el convento para señoritas de la aristocracia, queda definida desde el momento en que Manuela es presentada, por su tía, a la encargada de la vigilancia: ¡Reprimid toda expresión humana!... «La hija de un soldado no llora jamás», aun cuando el recuerdo de la madre desaparecida es invocado.

Pronto Manuela sabe del gran culto que une a las pensionistas: la inmensa adoración que todas sienten por su institutriz señorita von Bernburg, que las comprende, que las ama. Este papel es interpretado con sutileza y naturalidad por Dorotea Wieck; su cara, de una serena y maravillosa belleza, encarna en cada expresión una gran pureza de sentimientos. La manifestación de la adoración que por ella tienen sus alumnas, alcanza su punto culminante en la patética escena del dormitorio en que las pensionistas esperan, arrodilladas, en camisa de noche, el beso y el saludo que su ídolo les da a cada una al acostarse.

Cada escena en que aparecen frente a frente Manuela y la señorita von Bernburg es un cuadro significativo de pasión ferviente de la alumna sensible y de ternura maternal y profunda comprensión de la institutriz.

El rígido sistema de educación a la espartana, de extrema disciplina y severidad, simbolizado por la figura de la directora, nos es mostrado en cada instante: las alumnas cantan a coro sus oraciones por orden de la directora —alineación militar— «toilette» bajo una severa vigilancia —represión de toda manifestación de alegría espontánea.

Dos conceptos, el de la directora y el de la institutriz se enfrentan en apasionados debates. (Este tema ha interesado siempre en Alemania y con frecuencia lo encontramos en su literatura.)

La serie de imágenes finales en que Manuela, al no poder soportar la prohibición de ver a la institutriz y la soledad que se le quiere imponer por haber cometido una leve falta, decide arrojarle de lo alto de la escalera, es inolvidable; Manuela sube lentamente los peldaños recitando la oración «Vaterunser»; sus amigos se precipitan para salvarla y la salvan al fin. La institutriz invoca a Dios por el feliz salvamento, mientras la directora se retira arrepentida.

Aquí es cuando debemos hacer nuestros reproches al film, reproches que tal vez tengan más relieve por un simple suceso relatado hace poco por la prensa francesa:

«En el Patronato de detenidos y pupilas de la Administración Penitenciaria de la Avenida Michel Bizet, una muchacha de diez y ocho años rompió un cristal y se seccionó la garganta cuando iban a buscarla para castigarla por haber escrito a una camarada. Viendo que la muerte no llegaba bastante de prisa se precipitó por el hueco del ascensor. La muerte de la desesperada fué comprobada al chocar la ambulancia que la transportaba, con otro vehículo.»

Esta muchacha del pueblo quiso suicidarse tal vez por los mismos motivos que Manuela... La realidad nos demuestra que la *providencia divina* no alcanza a muchas de esas miles de muchachas recogidas en Patronatos Municipales y que no tienen la partícula «de» antes de su nombre. Recordamos el film de Pabst «Tres páginas de un diario» en el cual el problema está mejor planteado.

La protesta que una de las educandas quiere hacer llegar a la princesa, durante la inspección, no tiene lugar porque: «Soy bien educada» —dice la muchacha—. ¿Por qué haber situado este drama en un marco aristocrático y por qué esa cristiana resignación?

A pesar de todo, este film posee el alto mérito de habernos sabido revelar las preocupaciones y los sentimientos de los adolescentes. El trabajo de todos los intérpretes es perfecto y tenemos la impresión de que esas muchachas nos muestran trozos de su propia vida frente al tomavistas.

El Doctor Jekyll y Mister Hyde

FILM YANQUI DE RUBÉN MAMOULIAN

La racionalización del trabajo en los estudios de producción cinematográfica yanqui, produce muchas veces sorpresas inesperadas. En ocasiones, de donde menos puede esperarse surge un film magnífico. Otras veces, en cambio, se espera una gran cosa y no se acusa más que una película de valores negativos. «Las calles de la ciudad» y «El doctor Jekyll y Mister Hyde», se encuentran en estos dos casos.

Cuando nadie sabía nada de Rubén Mamoulian, «City Streets», más que una afirmación, era un interrogante. Cuando se vio la gran calidad de esta obra cinematográfica, Mamoulian pasó a ser considerado como un valor positivo del que podía esperarse grandes cosas. Y cuando se ha visto su segundo film, Mamoulian queda colocado en un plano dudoso. Claramente, se adivina que sus colaboradores de ahora no están a la altura que estuvieron sus anteriores.

El ejemplo que nos brinda Mamoulian con «El doctor Jekyll» nos hace pensar que en Norteamérica, se crean directores de escena con la misma facilidad con que se crean «estrellas». Ya suponíamos que un film no era nunca la obra de un director. Salvo Charlie Chaplin, Stroheim, King Vidor y tal vez algún otro, los directores no son más que un pequeño eslabón de esa gran cadena que forman los escenaristas, los operadores, los montadores, los decoradores, todos cuantos colaboran en la realización de un film. En Europa, el director todavía tiene su importancia. Aquí, casi siempre es él mismo quien escribe el escenario, quien hace el «découpage», quien elige sus artistas, quien verifica el montaje de sus obras. En América, en cambio, todas estas cosas, se las dan ya hechas. Por eso en el logro o en el fracaso de una obra cinematográfica, el director que la firma no debe acaparar todas las apoloías o recibir todas las reprimendas.

El departamento técnico de una gran productora, es siempre anónimo, permanente. Se renovarán sus elementos, sus componentes, pero la parte técnica permanece siempre en pie. Sin embargo, al público hay que darle nombres. El público que llena los cinematógrafos, tiene sus personalismos, necesita conocer el nombre de sus admirados. Estos nombres, llega un momento en que fatigan, que se sustituyen por otros nuevos. Pero para este momento, hay una reserva de «extras» que se lanzan como «estrellas» y otra reserva de ayudantes de director o de simples electricistas que serán los directores de mañana. No obstante, el departamento técnico, el que no llega nunca a las páginas publicitarias, permanece insensible ante estos cambios. Su trabajo y su intervención serán siempre los mismos.

Paramount hizo de Rubén Mamoulian su nueva «estrella-director». Lubitsch y Sternberg — sus dos primeros puntales — estaban llegando a su ocaso a fuerza de repetirse y amanerarse. Era necesario buscarles un sucesor y se dió el nombre de Mamoulian, como pudo darse otro. Para su primera salida se le ofreció una compañía técnica formidable. Se consiguió el objeto deseado. Después se le dejó más solo. De aquí la gran distancia entre «Las calles de la ciudad» y «El doctor Jekyll». Parece imposible que el realizador de ese primer gran film de «gangsters» haya podido realizar luego esa otra cosa truculenta que es «El doctor Jekyll». La desigualdad entre el primero y el segundo film de Mamoulian, abona nuestras afirmaciones.

Todo lo que en su primera obra es unidad, se trueca en desequilibrio en su segunda. El asunto — inspirado en la novela de Stevenson — es por sí mismo bastante peligroso. Todo el ambiente — favorable y propicio al cine — que existe en las obras de aventuras — en lo folletinesco — desaparece cuando éstas se complican con elementos truculentos. El cine mismo nos ofrece en su trayectoria última buenos ejemplos: «El doctor Frankenstein», «El crimen de la calle de la Morgue», «Drácula»... Todos estos films poseen en sus versiones originales un cierto valor cinematográfico. Sin embargo, lo que para ese público ingenuo y de buena fe, hay de emocional, de intenso, para

«El Dr. Jekyll y Mr. Hyde»
film yanqui de Rubén
Mamoulian. Foto: Paramount



el otro público, para el que busca emociones más lógicas y concretas, se convierte en efectos más próximos al ridículo que a la expresión natural de lo emocionable.

En «El doctor Jekyll» hay un desdoblamiento —repetido cuatro o cinco veces— de su personaje que, según ante el público que se proyecte, se apuntará un fracaso u obtendrá un éxito. Nosotros lo hemos visto dos veces: Una ante la pantalla de un cine popular del «Barrio Latino». La otra en su presentación al elemento profesional de París. Al presenciar estas dos proyecciones —en su versión original inglesa con títulos superpuestos en francés— hemos podido observar el efecto opuesto que anotamos. El público de la sala cinematográfica —estudiantes, burócratas, familias burguesas del «quartier»— sentía una cierta expectación en los momentos culminantes de la película: diálogo amoroso inicial cortado en planos unipersonales; desdoblamiento del personaje; persecución de la prostituta por el monstruoso Mister Hyde; muerte del doctor Jekyll retrotraído a su estado natural con ayuda de los signos religiosos de su amigo... En cambio, estos momentos produjeron una cierta hilaridad ante el otro público —más avezado y más curtido— de la presentación corporativa de «Les Miracles».

«El doctor Jekyll» está plagado, además, de esas concesiones tan frecuentes en el cine americano: virtuosismo técnico, austeridad amorosa cuando los personajes se desenvuelven en esa «elevada clase social» británica o yanqui; freno sexual después de haber logrado un efecto morboso mostrando las piernas de una intérprete hasta el punto señalado por la «moralidad» de William Hays; lujo —de gran superproducción— en las habitaciones de una prostituta pobre; resignación de los personajes ante la austeridad de sus mayores o de la sociedad que frecuentan; final patético en superposición al final agradable de sus otros films...

Aunque no nos anima tampoco la intención de analizar los films desde su punto de vista técnico —por creer, como decíamos en nuestro cuaderno anterior, que la técnica en el cine es ya una cosa resuelta que se irá perfeccionando por sí misma— en este caso concreto de Rubén Mamoulian, nos interesa anotar que «El doctor Jekyll», técnicamente, está muy por debajo de su antecesor. En «Las calles de la ciudad», existía un ritmo perfecto en todos sus momentos. La técnica no distraía en nada al espectador aunque había llegado a gran altura. Jamás superponía su interés al de su contenido o al juego de sus personajes. En cambio, en «El doctor Jekyll» la técnica llega a un alto

grado de virtuosismo. La técnica — el movimiento de cámara sobre todo — distrae enormemente la atención del espectador, que busca en el cinema su expresión esencial. Su simbología es también pesada, vulgarizada y pueril.

Otro producto publicitario es la nueva «vedette», Fredric March, que nos presenta Paramount ante el ocaso de sus otras «estrellas» — Marlene Dietrich, Chevalier, Bancroft... — e ídolos populares. Sin embargo, Fredric March, a pesar de presentarlo como algo extraordinario, no es más que un mediano actor yanqui al que le han encargado la interpretación de las viejas truculencias características del difunto Lon Chaney.

F a n t o m a s
F I L M F R A N C É S D E P A U L F E J O S

Las mismas palabras y los mismos conceptos que anotamos anteriormente sobre Rubén Mamoulian podemos añadir ahora sobre Paul Fejos. Paul Fejos debe más bien su nombre al departamento técnico de la Universal, que elaboró un film para su lanzamiento, que a su propio valor. Fejos llegó a Hollywood — desde Europa Central — totalmente desconocido; dispuesto, no obstante, a patentizar las aptitudes que vertía sobre todos los periódicos mundiales el departamento publicitario de la casa editora que le llevó contratado.

A su llegada a Hollywood, el viejo Laemmle puso a disposición suya la organización productora de Universal y le ofreció los medios que pudiese necesitar. Un poco más tarde — mediados de 1928 —, surgía en el mundo cinematográfico una película que marca toda una etapa de evolucionismo en el cinema. Hablamos de «Soledad».

Sin embargo, los pasos posteriores de Paul Fejos nos demuestran que no hay en él ese interés que vimos todos. La misma Universal le ofreció posteriormente nuevas posibilidades con «La feria del Jazz». Pero «La feria del Jazz» — a pesar de sus escorzos, de sus primeros movimientos de cámara en el cine sonoro y parlante — era un film de tipo espectacular que apenas despertó interés. Se vio bien claro que el realizador de «Soledad» estaba muy distante del de «La feria del Jazz». Esto valió a Paul Fejos su salida de Universal y su entrada en Metro Goldwyn para realizar la versión francesa de «El presidio».

Agotada Norteamérica, Paul Fejos vino a la vieja Europa. En su bagaje traía la patente de director genial. El viejo continente saboreó con mayor fruición que el nuevo las escenas patéticas de «Soledad». Esto animaba a Paul Fejos, regresado en fracaso de Yanquinlandia. En París se le recibió amablemente. Braumberger-Richebé — que terminaba de instalar sus estudios y de equiparlos con los mejores procedimientos de la Western — le unió a su cuadro de directores jóvenes: Jean Renoir, Marc Allegret, Jean Mamy... Y Paul Fejos, apoyado por esa publicidad favorable de su primer film mudo en Norteamérica, comenzó su otro primer film parlante en Europa: «L'amour à l'américaine».

Pero «L'amour à l'américaine», antes de presentarse en público se vio que carecía de interés. En el «mundillo» cinematográfico de París, surgieron esos primeros «potins» que dejaban entrever el fracaso de Paul Fejos. Éste se negó a firmar la película y en su lugar, hizo su asistente: Claude Heymann.

Entonces Fejos comenzó la realización de «Fantomas». Las viejas aventuras de Pierre Souvestre y Marcel Allain podían ofrecer a Fejos un serio desquite, una buena revancha. Los mejores films yanquis del momento eran los se presentaban como documentales de la vida de los «gangsters» de Chicago. A este nuevo género de películas americanas, Fritz Lang oponía en Alemania su «M», basado — según se nos anunciaba — en la vida del vampiro de Dusseldorf. Francia encargaba a Paul Fejos la realización de otro film policíaco, basado en las aventuras de Fantomas, popular bandido — imaginativo — europeo.

A pesar de haber logrado despertar un nuevo interés, Paul Fejos nos de-

Nuestro Cinema

«Shanghai Express»,
film yanqui de Sternberg.
Foto: Paramount



cepicina de nuevo. Su postrer film es una cosa netamente incompleta. Tampoco ahora se levanta Paul Fejos. Seguramente le será muy difícil hacerlo en lo futuro. El «Fantomas» de ahora, pese a las posibilidades superiores del cinema actual, apasiona infinitamente menos que apasionaban en 1912 los episodios policíacos realizados — sobre el mismo tema — por Louis Feuillade.

En el nuevo «Fantomas» hay una gran desigualdad, una falta de unidad lamentable. En sus iniciaciones parece anunciar un interés del que está desposeído. Las primeras imágenes parece que quieren conducirnos hacia un buen film. El ambiente misterioso del principio — logrado con una cierta discreción — se esfuerza en prolongarse. Sin embargo, todo se debate inútilmente ante la falta de emoción — espectacular, de intriga, naturalmente — de las escenas sucesivas.

Cuando ha terminado el film constatamos cómo todos los tipos carecen de personalidad. Ninguno llega a robustecerse. Claro que los primeros defectos nacen con los propios artistas, inadaptables — generalmente en Francia — a este tipo de obras. No obstante, se adivina cómo Paul Fejos ha intentado inútilmente suplir estos defectos con una sucesión de aventuras — elegidas al azar entre la enorme cantidad existente en los folletines de Souvestre y Allain — y con un montaje demasiado rápido, sin ritmo, fatigoso para el espectador casi siempre.

L a A t l á n t i d a

FILM FRANCOALEMÁN DE G. W. PABST

Un nuevo film de Pabst es para mucha gente un gran acontecimiento cinematográfico. Sus films son opuestos siempre a los mejores que nos remite Norteamérica y siempre se da su nombre — con el de René Clair — como el más firme sostén del cinema europeo.

Para nosotros, estos acontecimientos no lo son más que en su aspecto artístico. Su aspecto social no llega a interesarnos, porque Pabst, bien sea por imposiciones de tipo financiero, o bien porque su posición social no le permite ir más lejos, nunca termina sus films con esa fuerza revolucionaria que esperamos siempre y que él mismo se permite iniciar algunas veces. La acción social de casi todos sus films apenas sobrepasa el credo del partido socialista

internacional. Por eso a Pabst no puede llamarse un realizador cinematográfico revolucionario como se ha pretendido muchas veces. El hecho de que algunas películas suyas sean un poco mutiladas por la Censura es bien poca cosa. Otras muchas películas lo son también y sus autores no son calificados como revolucionarios ni pretenden serlo.

Lo que sucede a Pabst — es necesario decirlo para delimitar posiciones — es que al tratar casi todos sus films — exceptuamos entre los últimos «L'opéra de quat' sous» — de una forma absolutamente realista, y acercarse a temas actuales, muchas veces, aparece como revolucionario lo que no es más que un episodio de la vida cotidiana. De todas formas, este sentido social de las obras de Pabst contrasta favorablemente — *vis-à-vis* del público y de la crítica mediatizada de los periódicos reaccionarios — con los demás realizadores que apenas se ocupan de dar a sus películas un contenido o de darlo en forma todavía más negativa cuando lo hacen.

Recordando «L'opéra de quat' sous» y «La tragedia de la mina» se encuentran inmediatamente estas limitaciones de Pabst. Los miles de mendigos de la primera, al ser apaleados por los gendarmes, se limitan a exponer su miseria y a sobrellevar sus lacras; jamás se rebelan ante ellas o ante la sociedad que se las procura y les castiga como compensación a su manifestación pacífica. Y los mineros de «Carbón» viene de Alemania en socorro de los franceses impulsados por un sentimiento humanitario, no por un sentimiento de clase que es como debió haber sido.

Por eso al acercarse a un tema político como «La Atlántida» se le ofrecía a Pabst una ocasión para trabajar más libremente y haber hecho una cosa puramente cinematográfica que hubiese satisfecho a sus editores y a su público. Sin embargo, tampoco se completa esta vez. Cinematográficamente, es posible que sea «La Atlántida» la más incompleta de sus obras. El nuevo film de Pabst apenas podrá satisfacer a todos aquellos que acepten las cosas «a priori». Su carácter le coloca entre dos líneas peligrosas: la de un film documental novelado — puramente contemplativo — y la del film artístico inlogrado.

Para ese gran público que acude cotidianamente a los cinemas, la nueva «Atlántida» constituirá una mayor decepción. Quien se acerque a ella, empujado por la lectura del libro de Pierre Benoit o por el recuerdo del film mudo de Jacques Feyder, se sentirá todavía más traicionado. Digamos, en descargo suyo, que no siempre los mejores films son aquellos que se ciñen a la obra — literaria o teatral — que los inspira. Pero cuando se acepta un tema del ca-



Brigitte Helm, en «La Atlántida», film francoalemán de G. W. Pabst.-Foto: Nero-SIC.

Nuestro Cinema

«Emilio y los Detectives»,
film alemán de Gerhard
Lamprecht. - Foto: Ufa.



rácter de la novela original no pueden esquivarse sus múltiples concesiones populares. Feyder se ajustó más al libro y logró una gran cantidad de espectadores para su film y de nuevos lectores para Pierre Benoit. El realizador francés explotó—en 1921—los trucos comerciales que le ofrecía el libro, y trató la fábula central—que es lo que más interés despertaba—de igual forma que se trataría un cuento de «Las mil y una noches». En cambio, el realizador germano ha esquivado estas concesiones tratando de salvarlas con símbolos realistas, con detalles genuinamente suyos, pero cuyo sentido solamente podrán captar los espíritus más alertas que rechazarán, en cambio, otras escenas por considerarlas inútiles y fáciles.

La nueva película de Pabst puede aceptarse solamente desde un punto de vista fotográfico. Se adivina cómo Pabst ha sido sugestionado por las grandes capas de arena, por el silencio enigmático y misterioso de los desiertos africanos, y cómo ha querido esquivar los «interiores» que, forzosamente, al ceñirse a la fantasía ramplona de la novela, habían de dar al film un resultado negativo. Por eso ha dedicado toda su atención a la llegada de los militares franceses al reinado de Antinea y a la fuga de Saint-Avit, desdeñando casi por completo la fábula central que, a pesar de todos sus oropeles, fué el «clou» que procuró el éxito a la primera versión. Y aunque nosotros no podemos admitir siempre estos éxitos populares, no por eso debemos dejar de reconocer que, atraer al público con un elemento semejante para decepcionarle luego, constituye una traición.

S h a n g h a y - E x p r e s s

FILM YANQUI DE VON STERNBERG

Como muy acertadamente ha dicho León Moussinac, sería absurdo negar a von Sternberg su gran habilidad técnica. Él, mejor que muchos otros, conoce perfectamente las posibilidades del cinema al que ha dado obras—técnicas y artísticas—tal vez inmejorables. Sin embargo, desde la llegada del cine sonoro y parlante, Sternberg se encuentra lo que podríamos llamar un poco desconcertado. Ya en los últimos tiempos del film mudo, dió a Paramount películas inferiores a las que le valieron el nombre que hoy disfruta.

En la presente temporada llevamos vistos cuatro films firmados por von Sternberg: «Marruecos», «Una tragedia americana», «X-27» y—ahora—

«Shanghai-Express». En cada una de estas obras se acentúa más firmemente la decadencia iniciada hace tiempo por el director de «La ley del hampa». Desde que abandonó el tema de los films de «gangsters», von Sternberg es otro muy distinto. La casa productora para quien trabaja le ha impuesto a Marlene Dietrich, y con Marlene Dietrich no se podrán tratar nunca otros temas que los que tengan una relación directa con la morbosidad del «sex-appeal», en cuyo género puede defenderse un poco.

Esta atención que le exige su «estrella» le hace falsear por completo cuantos asuntos toca. En el caso concreto de «Shanghai-Express», von Sternberg esquiva la autenticidad del ambiente y se dedica solamente a cultivar la simpatía de su heroína, presentándola al público en posiciones estudiadas para que den el efecto apetecido y rebuscado. Es vergonzoso para von Sternberg haberse acercado a un tema tan próximo a la trágica actualidad de Extremo Oriente para limitarse a hacer unas insinuaciones falsas e incapaces.

El propio Moussinac ha establecido un paralelismo — opuesto, naturalmente — entre «El express azul», de Ilya Trauberg, y «Shanghai-Express», de von Sternberg. «Es preciso — añade — comparar los dos films, después de conocer hasta qué punto ha sido desfigurado el film de Trauberg por las necesidades políticas y comerciales, y confrontar el carácter, el acento y la transposición visual y sonora de los dos temas expuestos. El estilo del film soviético, simple, despojado, brutal a veces, patético siempre, sin florituras, se opone a la «manera» del film americano, lleno de fórmulas refinadas, complicado, embellecido, sutil, seductor, en el sentido que la burguesía «artista» ha dado a estas palabras.»

«El express azul» — tal y como está * — si sabe verse, es al mismo tiempo que un film, un acto revolucionario. «Shanghai-Express» no es más que un producto «logrado», pero decadente, del cinema burgués. La obra de Trauberg está marcada con el signo de la vida. La de Sternberg con el signo de la muerte.» En «El express azul» — terminamos nosotros — toda la atención es para la masa oprimida en auténtica lucha con sus enemigos. En «Shanghai-Express» todos los primeros planos, todas las consideraciones son para una prostituta elegante que va de Pekín a Shanghai a comprarse un sombrero. Por eso el film, a pesar de todas sus habilidades técnicas, de sus muchos resortes para ser «agradable», de su gran lanzamiento publicitario, apenas consigue entretener a ese público incondicional y «snob» de von Sternberg y de Marlene Dietrich.

* En Francia, en donde la censura de una parte y Abel Gance de otra, han mutilado «El express azul» de una forma verdaderamente lamentable.

Fritz Raps y Rolf Wenkhaus
(de frente) en «Emilio y los
Detectives». -Foto: Ufa



Emilio y los detectives

FILM ALEMÁN DE GERHARD LAMPRECHT

«Emilio y los detectives» ha estado muy próximo de ser un film completo. Cuando le vimos desfilar ante nosotros, estábamos muy cerca ya de proclamar su gran valor por tratarse de un film que no hería nuestros sentimientos. Sin embargo, al acercarnos a las dos partes finales, hubimos de reaccionar ante su cambio brusco y cambiar nuestro entusiasmo por un desasosiego con ribetes de indignación.

«Emilio y los detectives» es un film de niños, basado en una narración para niños («Emil und die detektive», de Erich Kastner). La realización tiene un punto de partida perfectamente armonizado con el ambiente del escenario, y solamente cuando se despega de él — de lo que podríamos llamar vida infantil — es cuando el film se desmorona y el interés decae.

Las hazañas del niño provinciano, intoxicado en el tren y despojado de los marcos que su madre le había dado para su abuela de Berlín, tienen un gran interés y se captan inmediatamente las simpatías de los más exigentes. Toda esa parte que nos muestra sus pequeñas peripecias del tren, la persecución del ladrón de su dinero, su encuentro con Gustavo la Trompeta, el plan de ataque, la persecución — obsesionante — de los niños tras el bandido, los gritos de la pequeña pléyade, todo esto — reeptimos — es de una gran calidad de cinema. Pero al llegar a este punto, el film da un giro brusco y desagradable. Hasta aquí estábamos viviendo una vida infantil sin la ñoñez de los cuentos de hadas. Pero desde el momento en que el ladrón es detenido, el film entra ya en otro terreno más vulgar y desagradable. El compañero de viaje de Emilio resulta ser un falsificador peligroso — cuya libertad tenía un precio — y al entregarlo a la policía, los niños se ven rodeados inmediatamente por una cantidad de gendarmes que les felicitan, les llaman verdaderos detectives y les dan un premio. Entonces surgen periódicos que lanzan la noticia; viajes triunfales al pueblo natal; músicas militares; discursos; consejos a los niños; apoteosis. En suma, todo cuanto vemos todos los días en las actualidades del *Pathé* o el *Eclair Journal*, que creemos son las peores actualidades cinematográficas que hoy se editan.

Este viraje del film sorprende al espectador como habrá sorprendido a los niños al verse arrancados de su medio para caer en otro que instintivamente les molesta: el mundo de los buenos y de los malos, de los castigados y de los que castigan, de los que quedan en libertad y de los que van a la cárcel; el mundo de los discursos ejemplarizantes, de las moralejas que nos enseñan, desde niños, a desconfiar, como principio, de nuestros semejantes que no conocamos a fondo.

Es una verdadera lástima que «Emilio y los detectives» — que ha podido ser un film espléndido — haya arrancado de su mundo a sus pequeños intérpretes para llevarles a otro que ni ellos ni sus pequeños espectadores futuros habrán de desear cuando sean mayores.

Charles Boyer en «Tumultos»
(versión francesa del film
alemán) de Robert Siodmak.
Foto: Ufa

T u m u l t o s

VERSIÓN FRANCESA DEL FILM ALEMÁN DE ROBERT SIODMARK

El moderno film policíaco es la consecuencia de una realidad actual. Si en Norteamérica no se hubiese establecido la «ley seca» no hubiese surgido un contrabando de bebidas alcohólicas. Y sin este contrabando, no habrían nacido esos films de «gangsters» que nos ha enviado la producción yanqui y

que de tan desgraciada forma quieren reproducirse en Europa. No obstante, en los films yanquis, hay algo que no se encuentra en los franceses y alemanes: ese desprecio por la policía y esa autonomía de los bandidos para arreglar todos sus asuntos personales sin otras intervenciones que las de su propia ley. La policía yanqui no interviene en estos films nada más que para ametrallar a los bandidos y, en último caso, para hacer una demostración de su fuerza y de su organización. En cambio, la policía, en los films europeos, tiene siempre un papel importante: su interés por la vida sentimental de los bandidos y las facilidades que ofrecen a éstos para que resuelvan sus asuntos particulares.

En «Tumulto» (producción Erich Pommer, de la Ufa, realizada por Robert Siodmak) hay un momento en que un comisario de policía deja en libertad al jefe de una banda — que le costó gran trabajo detener — para que arregle una «cuenta pendiente» que tenía con su amiga — que le denunció al mismo policía — y con el amante de ésta. Después de arreglado este asunto, el bandido vuelve adonde le espera el comisario, le da las gracias y regresa tranquilamente a la cárcel.

Este episodio, por su falsa sentimentalidad y sensiblería, nos recuerda otro film reciente — «Au nom de la loi», de Maurice Tourneur —, en el que uno de los inspectores se enamora de la mujer que dirige la banda de traficantes en estupefacientes, a la que procura arrancar, por todos los medios de que dispone, de las garras de sus compañeros policías.

La buena realización de estos films se pierde ante estas complicaciones y estas relaciones — amistosas y sentimentales — de la policía con los bandidos. Cuando se quiere demostrar las excelentes cualidades de un cuerpo de seguridad no basta con presentar a sus miembros en la forma en que se hace en estos films. A nuestro juicio, sería mucho mejor evitar esos atropellos de la policía de cuyas rectificaciones nos dan cuenta cotidianamente los periódicos. Y mejor todavía sería presentar un film basado — no en los «bajos fondos sociales» —, sino en la alta finanza y en la política, en donde la policía despliega todas sus actividades.

J U A N P I Q U E R A S

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ESPAÑA UN ESCAPARATE EN LA GRAN VÍA

Es en Madrid. En su avenida más cosmopolita.

Un gran escaparate atrae a la gente, que se para a mirarle.

¿Ofrece verdaderamente algo de interés?

Sí. Junto a los otros, que es lo visto y siempre deseado — joyas y pieles —, contrasta su novedad, su actualidad.

Es sólo un proyecto de edificaciones y paseos. Pero como se trata — ¡oh, sueño de noble ambición! — de la maqueta detallada de la futura ciudad cinematográfica, su éxito de curiosidad es magnífico.

Todos los aspirantes a las glorias del arte del film lo contemplan ansiosamente. Y en su ilusión, se ven ya en las cumbres de la fama y ciudadanos privilegiados de ese Hollywood hispánico, que unos hombres de excelente voluntad quieren construir cara al Tajo, en un bello lugar de jardines y palacios. Y de sol y alegría incomparables e incomprometidos...

¡Ojalá acierten los ideadores de esa empresa en la elección de los encargados de realizarla!...

U N A P R I M E R A P I E D R A

Amablemente se nos invitó al acto. Y aunque nos era lo mismo ir que enterarnos luego de su desarrollo, asistimos contentos y sonrientes a presenciarlo. No es nada fácil encontrar la ocasión de pasar una buena tarde...

Y así ocurrió, en efecto. Que nos pareció cortísimo el tiempo que duró el festejo.

Porque festejo — y no solemnidad — es, a nuestro franco entender, la colocación