



Dita Parlo

la pantatta

20
cts

LA PANTALLA. Semanario español de cinematografía. Se publica los domingos. Suscripción: Madrid, provincias y posesiones españolas: semestre, 5,50 pesetas; año, 10 pesetas. - América, Filipinas y Portugal: semestre, 7 pesetas; año, 12 pesetas. - Otros países: semestre, 11 pesetas; año, 20 pesetas. Redacción y Administración: Paseo de San Vicente, número 20, Madrid. Teléfono 19580. - Apartado 8015. Centro de anuncios y suscripciones a LA PANTALLA: Librería y Editorial Madrid-Montera, 40. Propietario: LUIS MONTIEL. - Director: ANTONIO BARBERO.



WILLIAM BOYD, CON CAROL LOMBARD Y DIANE ELLIS, EN UNA ESCENA DEL FILM "ESPLAJO WANTED"

Pantalla mundial

Rust Tapley, primera actriz de la primitiva "Vitaphone" y ha tiempo alejada del cine, reaparece ahora en el lienzo de plata caracterizando un importante personaje del film hablado *Paris-Hôtel*.

Hasta a punto de terminarse el rodaje de *Ángeles del Infierno*, iniciado el 31 de octubre de 1927. En este film, acaso el más importante de cuantos se han consagrado a la aviación, se han empleado ochenta aeroplanos tipo de guerra; un gigante Gotha, de bombardeo; un dirigible alemán y seis aparatos con cámara tomavistas. El coste total de esta película se calcula en unos tres millones de dólares.

Tito Schipa, el gran tenor italiano tan querido por el público madrileño, ha cantado ante el micrófono, en el Estadio de la "Paramount", varias selecciones de ópera y canciones populares, con destino a una película sonora.

Para la película *El rey Gonzalo* (El héroe de Caceres), que dirigirá Emilio Benavent, ha sido ultimado el reparto, en el que figuran Amelia Muñoz, Javier de Rivera, Faustina Bretaña

y Federico Velasco; también suenan como probables los nombres de Isabel Almaraz, Giménez y Alonso Pesquera. La redacción de títulos correrá a cargo del joven y notable comediógrafo José Manuel Pérez-Morán.

La Federación Cinematográfica Polonesa ha decidido levantar el boicót anteriormente establecido contra los letreros de los films escritos en alemán. A pesar de esta disposición condonadora los cineastas de Katowitz se obstinan en aceptar únicamente cintas con títulos y letreros redactados en idioma polaco.

Mientras se filmaba en los estudios de la "British International Pictures" el film *The vagabond queen* (La reina vagabunda), que Betty Hutton interpreta con Glenn Byam Shaw, hijo del famoso novelista, y bajo la dirección de Von Bolvary, la diva de York visitó las galerías de Elster con el solo objeto de ver actuó a la traviesa actriz londinense.

LA TRAVIERA OSSY OSWALDA, INVENTADORA CREADORA DE LA PRINCESA DE LAS ORFEBRAS, EN UNA VERBENERA ESCENA DE PLAYS



Como consecuencia de las protestas formuladas, con ocasión de las tentativas originadas en Berlín el día primero de mayo, por los repórteres y operadores cinematográficos que hallaron dificultades en el cumplimiento de sus deberes, el prefecto de policía de aquella ciudad ha cedido nuevas y más favorables órdenes, que dejan a los interesados mayor libertad de acción.

Después de largos debates y meditaciones, el Gobierno de Australia ha decidido repartir diez mil libras esterlinas como premio a los tres mejores films realizados en el país, al mejor argumento escrito por un australiano y al mejor argumento basado en las costumbres, la historia o leyendas australianas. Esta cantidad será tomada del importe de las derechos aduaneros de las películas extranjeras, cuya tasa se ha elevado recientemente.

Después el mes de junio último la censura alemana ha revisado nueve films alemanes, diez y siete de distintos países europeos y solamente seis de procedencia americana.

Marica Samoy es, como podría creerse, el nombre de un nuevo producto químico, sino el de una actriz famosa del teatro húngaro, de Budapest, contratada para interpretar un personaje importante en el film hablado *Medusa del corazón*, que dirige Hannu Schwarz.

JACK JOJO, la bellísima actriz que tanto se distinguió en *Comedia*, acaba de ser elegida protagonista de *Triple Alianza*, en la que tendrá por compañero a Enrico Benítez.

El general Lange, testigo de cargo en el reciente y sensacional proceso seguido por el periodista norteamericano Knickerbocker contra el ex consejero ruso Orloff, por falsificación de documentos, interpreta el papel de mayor domo de un gran duque en el nuevo film alemán *Esta traidora*.

Estas películas seleccionadas por la Universidad de Harvard—correspondientes a la producción de 1926—para el archivo cinematográfico del Museo Harvard Fogg, figura la gran creación de Dupont, *Foriét*.

La importación de películas extranjeras en los Estados Unidos disminuyó en un 20 por 100 durante el primer semestre de 1929, por comparación con el mismo período del año anterior. Durante el primer semestre de 1929 se han distribuido en Norteamérica ochenta films extranjeros.

MARLENE MILLER, a quien Damahan, por su gran belleza, la *Cloocutra del Rhin*, acaba de fallecer en el Sanatorio de Badenweiler. Viuda por su nacimiento, en la ciudad del Danubio vivió y se casó, pero, apenas llegada a la edad núbil, su espíritu inquieto la hizo viajar en un ansia insuperable de ver nuevos países. Había visitado el Japón, Canadá, China, India, Cuba, Argentina, Noruega. En Los Angeles se detuvo algunos meses contratada por la casa Paramount y luego regresó a Alemania, donde la sorprendió la muerte, en plena juventud, cuando acababa de lograr un éxito en su último film *Adios, Marlotte*.

La editora americana Patric Exchange ha contratado al conocido literato alemán Leo Birinski, para escribir varios argumentos y diálogos de películas habladas. A la pluma de Leo Birinski se deben los argumentos de *París* y *El hombre de las faldas de cera*.

ASTA STEWART, hermana de Rodolfo Camerón y un tanto alejada en los últimos tiempos de los estudios cinematográficos, anuncia para muy en breve su matrimonio con George Peabody, uno de los que fue presidente de la Suez Corporation.



NORMA SHEARER ENSAYA UN VEHICULO CHINO, REGALO DE SUS ADMIRADORES DEL CELESTE EX IMPERIO

SUGERENCIAS

La censura cinematográfica

Nunca, que nosotros sepamos, se ha hablado de la censura cinematográfica en cuanto se refiere a su actual sistema de aplicación. Este silencio, que refleja elocuentemente la falta de conexión espiritual entre los elementos que integran la industria, es, a nuestro juicio, atentatorio a los intereses de los editores y a la prosperidad del arte mudo.

La censura cinematográfica, establecida, sobre todo, para conservar una especie de control—ilícito y necesario—sobre las películas extranjeras, se ejerce sobre la película editada y pronta a ser presentada al público. Esto es perfectamente lógico cuando se trata de films importados; pero el régimen debería ser absolutamente distinto al tratarse de films nacionales.

Existe presión censura para la Prensa y para el libro; ¿no podría haberla también para la película? El llamado "guion" cinematográfico describe con tanto género de detalles, hasta los más pueriles e insignificantes, el desarrollo total de la cinta: se indica el gesto, el ademán, el estado psicológico que debe actuar el artista; el vestuario, la escena, las epígrafes. Es, exactamente, la película que luego ha de verse en la pantalla transformada en imágenes vivientes. ¿Necesita el censor más elementos de juicio para determinar si la obra reúne o no condiciones de ser exhibida en público? Nosotros creemos que no y atribuímos la esperanza de que el Gobierno acija, con su bien probado espíritu de justicia, la indicación de esta reforma, que tantos beneficios reportaría a los editores españoles.

Son muchos, en efecto, los que ahora se deciden a emprender el rodaje de nuevas cintas, temerosos de que la censura—una vez terminada la película—niegue su visto bueno, obligándoles a perder el capital en ella empleado. Si a estos editores se les concediera la facilidad de obtener la censura gubernativa, y una la católica—con las limitaciones y reservas que se estimen necesarias—, con la sola presentación de los "guiones", se de presumir que nuestra industria cinematográfica adquiriría un nuevo y brioso impulso.

El popular vaquero Red Grange, interpretará, durante la temporada próxima, ocho películas del Oeste con doble versión: hablada y silenciosa.

Ha llegado a Hollywood, para pasar una temporada al lado de su padre, el joven Juan Valente, sobrino de Rodolfo, quien ya había estado en Cinelandia viviendo con su malogrado tío poco tiempo antes de la desgracia que privó a la pantalla de uno de sus astros más populares.

Juan ha estado estudiando en un colegio de su propia patria, y llevado ya varios años separado de sus padres, Alberto y Ana, que aún están en Hollywood, tratando de arreglar la liquidación de la testamentaria de Rodolfo.

Aprovechando sus vacaciones veraniegas, emprendió el viaje a Cinelandia en compañía del famoso tenor italiano Tito Schipa, gran amigo de la familia Valente, quien, desde hace años, tiene su re-

sidencia principal en Hollywood, donde esta vez ha encontrado un nuevo hijo, venido al mundo durante la breve ausencia del padre. Es de suponer que en lo sucesivo Schipa disfrute más que hasta ahora la hermosa casa que posee en Cinelandia, ya que, como se ha anunciado oportunamente, firmó hace poco un contrato para cantar en películas de una importante Empresa.

En las reuniones hollywoodenses crecen a veces encuentros dignos de figurar en una escena de *moderately*. Por ejemplo, en un festa celebrada en casa de Onida Bergere, antigua esposa de George Fitzmaurice, se recomenzó la actual esposa de éste, Diana Kane. Florence Vidor, que fue su novia antes de casarse con su actual marido, Jasch Heifetz; Eleanor Boardman, con King Vidor, ex marido de Florence Vidor. Lo gracioso del caso es que todas estas damas charlaron juntas luego esto y en la mayor cordialidad, a pesar de esta rara enfermedad de "ex".

Fotogenia del baile

Desde el baile, ameno y elegante, va hasta el "black-bottom", de más desahogada y vertiginosa narrativa, el cineasta se complacía en presentarnos con insistencia todas las modalidades, ritmos y movimientos que dan carácter a cada baile. El cineasta ha encontrado en ellos un cómplice de inestimable valor.

Fijémosnos en el panorama de la cinematografía de estos últimos años. Toda película cuya acción se desarrolla en un ambiente un poco "chic"—y muchas de economía más modesta—tiene como adorno imprescindible unas escenas de baile, bien en forma de una simple exposición familiar, según sucede en las cintas americanas de corte patriótico, bien como determinante de la más fastuosa exhibición escénica, al modo de *Moulin Rouge*, por ejemplo.

En los vodeviles alemanes y en algunas comedias ligeras de procedencia americana, las escenas de baile constituyen el elemento primordial del film. Sus realizadores ponen especial cuidado en darles vistuosidad y alegría con la ayuda de un bello conjunto de "extras" convertidos en "troupe de girls" o de un grupo de simpáticos "girls" convertidos ocasionalmente en "extras" cinematográficos, que ambas cosas pueden ocurrir. Aquí, la materialidad del baile, aun cuando algunas veces ha originado aciertos técnicos conducentes a subrayar la animación del momento, tiene menos importancia que sus preparativos, las breves entre bastidores y el cambio de las breves instantáneas tales como de las muchachas por las más breves tralala y vaporosas galas escénicas. Y estáis seguros de que casi siempre encontramos en ese grupo a la propietaria protagonista en la figura de una Clara Bow, de una Magda Bellamy o de una Lillian Harvey.

En otro género más serio de películas, el factor terpeúico viene a distraernos de una acción intensa cuyo desarrollo psicológico se nos hace seguir en todos sus detalles. El ambiente "chic" es el más probable y los protagonistas suelen encontrarse entre el público distribuido en las mesas del restaurant nocturno de moda o entre las parejas que irrumpen en el "parquet" en busca de dulces y voluptuosas sensaciones, junto a la mujer preferida.

En también en la misteriosa mesa de los subterfugios y en la espléndida fiesta mundana que se celebra en una señorial mansión. En uno o en otro caso, el baile no tarda en producirse. Varían las actitudes, la indumentaria de los bailarines y

la arquitectura y ornamentación del recinto que los cobija; en los vestimientos la diferencia no es tan fácil de señalar. En la taberna de bajos fondos, la danza sencilla, de brutal arrebatos y violentos vaivenes, tiene distinto valor cinematográfico, según esté o no ejecutada por los protagonistas del film. En el segundo caso, como la acción del baile es más uniforme, no transcurrirá mucho tiempo sin que la cámara haya encontrado a los sujetos protagonistas del interés.

Pero el baile alcanzó verdadero valor cinematográfico en la filmación de dos cintas: *La vida alegre* y *La locura del charleston*.

En la primera, Eric von Stroheim logró recoger, con la ajustada peritación de la pareja por la cámara, a diferentes distancias, toda la cadencia del famoso vals de Franz Lehár; pero esas andanzas de la cámara tomavistas llevaban otro propósito: además de recoger en análisis el ritmo del baile—el espectador se sentía envuelto en un aire de vals—, buscó



y absorbió, en primer plano, la expresión amical de los magníficos intérpretes—John Gilbert y Mae Murray—. El efecto es o sombrero, y la sensación de realidad fue conseguida por Stroheim con suma pericia. La obra que desde entonces tiene *La vida alegre* se debe, principalmente, a este rasgo genial de su concepción.

En *La locura del charleston*, Lubitsch dejó plasmada en imágenes cinematográficas toda la algarabía del charleston. A base de fundidos rápidos sobre diferentes motivos de la danza vertiginosa consiguió producir una sensación de inquietud física, de ansiosos veloces, de aturdimiento casi, y el espectador, en su butaca, sintiéndose contagiado, tenía que hacer esfuerzos para no hacer causa común con la acción de la pantalla. Lubitsch afirmó este acierto con un hábil montaje de estas escenas a base de planos de corto miraje; es decir, con el ritmo charlestonico con imágenes cinematográficas.

Estas son las pruebas más concluyentes y mejor realizadas de la aplicación de la fotogenia al baile. Otras modalidades del baile han encontrado también su expresión cinematográfica, como la encontramos, a no dudar, el audaz "schottis". No vacilamos en creer que el ballet se deberá a un director nacional, después de una completa saturación del tema, de un análisis y de un acoplamiento a la era cinematográfica.

Se baila mucho en las películas porque se habla mucho fuera de ellas. Con la comprobación de este hecho, se verifica el axioma de que el cine es el reflejo más fiel de los gustos y costumbres de una época.

Estos tiempos pasarán y nuevas modas vendrán a preocupar a las jóvenes generaciones. Pasará también este tipo del charleston, característico de nuestros tiempos y otros realizadores dejarán plasmados en imágenes cinematográficas otros pasos de baile y otras costumbres.

Así es el cine cumpliendo su misión histórica y documental.

JOSE GIMENO.



NAV MC AVOY IDSA VANDO CON SU PESEGE ERNOST BELICHON LOS BAILES DE JAZZ

LVA MARA EN UNA ESCENA DE OBRA DANEA MARIEYAS

EL GRUPO DE "GIRLES" QUE ACOMPAÑA A CLARA BOW EN UNA ESCENA

HOLLYWOODERIAS

POR NUESTRO REDACTOR CORRESPONSAL BALTASAR FERNANDEZ CUR

EN CASA DE LOUISE FAZENDA

Desde hacía algún tiempo, cada vez que nos encontramos, Louise Fazenda me decía, poco más o menos: "Hace mucho tiempo que no comparto las cosas de Hollywood. Y hay mucho que contar. De modo que un día de estos, que aún estás un poco desocupado, pase por los estudios a la hora del almuerzo, y charlaremos a nuestras anchas mientras almorzamos. Pero nada de publicidad, ¿eh? Nada de publicidad."

Por fin, un día le llamé por teléfono para decirle que cada vez que andaba yo un poco desocupado, hechaba ella por su ausencia en los estudios, y que, por ende, era preciso que nos pudiéramos de acuerdo para comer y charlar algún día fijo, ya fuese en los estudios o fuera de ellos. Louise Fazenda estaba un poco impaciente. Tenía en el horno una carga de galletas y tenía que se le quedasen. Pero en un instante consentimos nuestra entrevista y pudo la artista volver a sus quehaceres culinarios.

—¿No está usted cansado de comer en restaurantes? Mejor comérense en mi casa una vez—me había dicho Louise Fazenda.

Quería probablemente demostrarme que sabía hacer algo más que aquellas galletas, ya tan famosas entre sus amistades. Vanidad tan plausible como rara en la feria constante de vanidades que es la vida de Hollywood.

Se piensa que Louise Fazenda carece de enemigos o de mundo a los que pueda tener. Subiendo por la enrejada escalera de su casa, lo primero que llama la atención es una colección de armas colgadas a diestra y siniestra: pistolas, dagas, pistolas, que el visitante puede alcanzar sin necesidad de entrar el brazo.

Acaba, en cambio, apenas entra uno a la sala, se ve obligado a pisar una pequeña alfombra que, de tan pequeño que está el piso encerrado, patina con tanta facilidad, que más de un visitante descaído ha tenido que hacer un trabajo de equilibrio para no afirmar su presencia en decúbito dorsal.

A fuer de persona seria, que procura ser, Louise hace un gran esfuerzo para no reírse cuando algún alborotado se ve en el trance de atravesar esa pequeña alfombra, una grotesca postura de mal jugador de fútbol. Y a veces logra su objeto la Fazenda.

Pero luego, para dar rienda suelta a la hilaridad que por dentro la coquele, recuerda algún caso bastante gracioso para justificar una explosión de risa. Por ejemplo, un cierto pomposo caballero, procedente de un pueblo, cuyos vecinos no saben visitar sino en bandadas. (Algún Calatrués norteamericano.) Vino un día a comer con ella, y trajo consigo tanta acompañamiento,

que no alcanzó para todos el juego de sillas del comedor y fue preciso traer algunas más de donde la camarera tuvo a bien sacarlas. Y como lo que se tocaba al otroco visitante ya estaba en condiciones satisfactorias para soportar tanta mole, cedó sin el menor aviso, y el caballero se desplomó bruscamente y ridículamente sobre el descomulgado sofá. Ahora bien, Louise sabía muy bien que, ante percance tal, su deber era manifestarse profundamente compungida; pero tiene la franqueza de decir que, no mucho del todo que la silla, se sintió incapaz de resistir las ganas de reír y soltó una carrajada que secundaron de buena gana los parientes que acompañaban al señor del Calatrués yanqui.

Todavía ahora, al recordarlo, ríe Louise Fazenda a mandibula batiente; y si logra ponerse un poco seria por unos instantes, es tan sólo para decirnos a los amigos que nos disponemos a seguirnos a su mesa.

Tengan mucho cuidado. No vaya a tocarse a alguien de ustedes la misma silla que a aquel señor.



TRES ASPECTOS DE LOUISE FAZENDA QUE NO RECORDAN SUS GRUÑERAS CARACTERIZACIONES HABITUALES



Pero recuerda en seguida su risa, ya sea porque sigue recordando el certumbe del caballero de marra, ya porque no le haga niemas gracia la actitud medrosa con que cada uno de nosotros va posesionándose de la respectiva silla, ya que, un fin, porque salieren anticipadamente la gracia o que sería el que uno de nosotros, después de oír su advertencia, se cayese de equisitas sobre el ridículo piso.

Hay otros cuatro convidados a la mesa de Louise Fazenda: las escritoras Alice y Ruth Tildesley, bien conocidas por los lectores de las revistas de cine norteamericanas; la publicista Edith Ryan, encargada de proveer a la Prensa de noticias favorables a una docena de peluceros; y la poetisa Vivian Edwards, que, después de postear a sus asebás, durante una temporada, en el cómodo ambiente de Columbia, se ve ahora promiscuamente obligada a justarse con su esposo, allí en una selvática región petrolera de Colombia.

Es esta—amiga íntima de Louise Fazenda desde hace muchos años—quien me cuenta algunos detalles de la vida íntima de la gran comica de la pantalla, que no habrían llegado a mi conocimiento de otro modo. Louise me ha dicho escrupulosamente que se va para Alaska a pasar unas semanas. La Prensa no le da otra cosa, porque ni la encargada de la publicidad de la artista se ha enterado de más. Pero Vivian me cuenta que con Louise Fazenda va una de esas chicas que se entretienen en escribir cartas a las estrellas tan sólo porque les gustan en la pantalla. ¿Por qué ha escogido semejante compañera? La chica, de tanto escribirle en forma interesante—a Louise Fazenda, llegó a entablar relaciones verdaderamente amistosas con la artista. El año pasado, durante sus vacaciones, emprendió el viaje desde su pueblo lejano hasta Hollywood, con el único objeto de conocer a la estrella a quien tanto admira. La conoció, se enamoró, e intimó con ella, y le prometió volver a verla durante las vacaciones de este año. Pero llegadas éstas, la chica le escribió a Louise Fazenda, lamentando el no poder visitarla este año. Había invertido sus ahorros en la compra de un automóvil, y no le había quedado nada para hacer el viaje a Hollywood. A lo cual contestó Louise Fazenda: "Pero yo no quiero que usted se quede sin vacaciones. Le ruego, pues, que acepte mi invitación para acompañarme a pasar unas semanas en Alaska." Y la chica no se hizo rogar.

Otras veces, Louise se va a un Asilo, escoge unas cuantas de las señoras que pocas atenciones reciben del exterior y se las lleva consigo a pasar una temporada en algún paraje hermoso.

La Fazenda, pues, no se conforma con hacer reír a la Humanidad, ni con reírse ella misma de todo lo ridículo con que a diario topa, sino que, además, procura también la dicha en su torno en muchas formas. No sólo hace dichosos a sus padres, a su esposo y a sus amistades, sino que todavía le sobra afecto para los desconocidos que lo han merecido.

Su familia no se halla presente en estos momentos. El esposo—Hal B. Wallis—algunas veces, por lo regular, en los estudios de la Firtz National, donde es gerente en premio de lo que contribuyó al triunfo del teléfono.

La mujer de la Fazienda está algo indispuesta. El padre lleva una larga temporada viajando por Europa.

Louise le ha mandado allí para que viere... lo que ella sería si escribiera en su lugar: los monumentos fantásticos, los museos, de que ella suele leer en libros y revistas. Pero el papá tiene otro gusto, que a su hija le parece muy raro, porque no se percata de qué por debajo de ese apetito de lo monumental con que ella mira hacia los países extranjeros, ella misma contempla la vida con la retina con una disposición muy semejante a aquella con que su propio padre va oscureciendo sin-córona por los a espaldas de las viejas catedrales.

El interesante D. José Fazienda le escribe, por ejemplo, a su hija, desde París, y, en vez de hablar de *Noble Dame*, le escribe cuanto, a través de los filiales de su ventura y con la ayuda de unos magníficos peramitos, observa en las cosas de enfrente, cuyos milagros describe admirablemente, no sólo en su aspecto individual, sino también en sus mutuas y curiosas relaciones. Y a Louisa, de pronto, le descubren un poco, porque ella tenía en la mente otras cosas más clásicas cuando creó a su padre a viajar. Pero luego, a medida que nos relata las observaciones contenidas en las raras epístolas paternales, se va entusiasmando la artista y, al fin, exclama: —¡Pero qué bien observa y describe mi padre!

Con lo cual elogia el origen de su propio talento. También ella ha necesitado observar mucho para conocer a fondo esos tipos rarísimos con que ha ido tocando a lo largo de la vida. Y también ha sabido describirlos admirablemente. La habilidad que a ella le caracteriza es, pues, la misma que ella alaba en su progenitor. Con una sola diferencia: que el padre escribe sus descripciones, mientras que la hija las gestiona.

Recordando que alguna vez me ha dicho que quería que su padre visitase España, le digo que ahora es el momento más oportuno: Sevilla, Barcelona.

—¿Allí está ahora. En Barcelona, precisamente. ¡Ah! A propósito...

Y Louise me cuenta que se está haciendo una película particular para la Exposición de Barcelona. Una especie de película, cuyo objeto es dar a conocer por allí una muestra—amalgama—de lo que se ha adelantado en los estudios hollywoodenses. Numerosas estiradas—exceptuando, claro está, a las españolas—entran en esta película y hacen algo dedicado exclusivamente a la Exposición catalana. (Hasta el cineasta hacen algunas, según se dice por Hollywood.) Y Louise tiene que aportar su pequeño contingente cómico. ¿No podría yo darle siquiera un consejo?

Por supuesto. Cambiamos impresiones, de las cuales sale la improvisación de un breve diálogo en conversación con la índole de la película: unas cuantas tonterías en español (puesto que Louise lo habla un poco). Incidentalmente, me ven obligado a cantar *canto roca*—única forma en que se puede tolerar mi canto—en cantar no menos tanto que el diálogo. Y Louise toma notas en un papel, lo que me hace suponer que sabe taquígrafía, y que, gracias a esto, me ahorrará después la tarea de dictarle la letra del cantar. Pero, apenas he terminado, se levanta la artista del sofá en que ha estado sentada al otro lado del sofá; se va hacia el piano, y poniendo el papel en el atril, se pone a tocar la canción como si la hubiese ya estudiado. Lo que había estado apuntando en el papel no era la letra, sino las notas de la música que yo había estado cantando.

De manera que—sin cuando no tenemos en consideración el talento culinario de que era irrefutable testimonio la comida que ella misma había preparado—Louise Fazienda logró demostrarme—de acuerdo con el designio que yo le atribuya—que, en su vida privada, sabe hacer mucho más que mi famosas galletas.

Hollywood (California), julio 1929.

Parejas películeras

Tui Lacroix, películera, cantante y maestra de Clara Bow, anuncia que va a pedir su divorcio basándose en la "crucidad mental" con que la trata su marido, por más que, según ella misma, la verdadera causa de todas las desavenencias que han venido a hacer fracasar el matrimonio a los ocho meses de celebrada la boda, es la diferencia entre las respectivas edades. Ella tiene treinta años, mientras que él cuenta ya cuarenta y ocho. Dice Tui que conoce a Clara desde hace cinco años, y al padre de la artista desde hace cuatro. Los tres solían salir juntos con mucha frecuencia, y armonizaban perfectamente mientras Bow conservó su carácter más o menos paternal. Pero apenas celebrada la boda, las cosas cambiaron radicalmente. Por un lado, Tui estaba empeñada en seguir su carrera artística, es la que cree que la aguarda un porvenir halagador, mientras que Bow se opone a tan legítimo ambición de su joven esposa. Pronto ésta se convenció de que entre ella y su marido no había nada que fomentara la unión. Y para colmo de males, Bow volvió su



MANTONES Y MANTILLAS HAN LLEGADO LA MÁXIMA POPULARIDAD EN HOLLYWOOD COMO DISFRAZAN ESTAS FOTOS DE ANITA PAGE Y OLGA BACANOWA

restaurante hace unas cuantas semanas, y desde entonces, lo único que ha hecho es quedarse en casa para reñir con la esposa, si hemos de creer lo que ésta misma nos dice. La separación se ha llevado a cabo hace dos semanas y hasta han celebrado un acuerdo ambas parejas en lo referente al reparto de los bienes comunes. Lo único en que han podido convenir desde que contrajeron matrimonio.

—Apenas se ha hecho famoso, Stephen Fenchit comienza a ver los inconvenientes de ganar un crucado sueldo. Hace pocos días, el actor negro, que de la noche a la mañana se hizo popular en una película de Fox, contrajo matrimonio con una chica de diez y siete años y de su mismo color. Ahora, en plena luna de miel, otra chica, también negra y de diez y siete años, de edad, le demanda por no haber cumplido la promesa que le hizo algunos meses antes de casarse. La queposa se llama Emma Butler, y dice que al día 31 de octubre último, Fenchit le prometió casarse el 28 de noviembre siguiente; pero que al llegar esta fecha se empeñó en aplazar la boda por un mes, y llegado el 28 de diciembre se negó terminantemente a casarse con ella. Los daños que con tal motivo sufrió la chica desdefiada fueron de tal magnitud que ella calcula que necesita la suma de 100.000 dólares para sentirse debidamente indemnizada. Y esa es la cantidad que reclama en el escrito que acaba de presentar ante un juez.

Miscelanea

Dustin Farnum, actor de teatro y estrella de películas del Oeste hace años, ha fallecido en un hospital de Nueva York a la edad de cincuenta y tres años, después de una larga enfermedad. Su hermano William, también actor de teatro y de cine, se hallaba a su lado en el momento del triste desenlace.



Casados y solteros de Hollywood

WITTE TAYLOR, SEÑORA ASCENDIDA A LOS
THANORES DE LA POPULARIDAD CINERGA
AUN SANOSEA EL PLACER DE RECIBIR
CADA DÍA UN VOLUMINOSO CORREO PLENO
DE LAS CERO PARTES DEL MONDO



RICHARD ARLEN, TAN ROMÁNTICO AMADOR EN LA
PANTALLA, ES UN MARIDO ENCANTADOR, SIEMPRE DIS-
PUESTO A TINTAR UNA PUERTA O UNIR UN CILINDRO
A JUNTO DE SU ESPOSA



H. B. WARREN TIENE UNA FAMILIA, UNA VERDADERA FAMILIA DE
L. QUE SE MUESTRA CIRCULAR Y SATISFICHO COMO UN BUROCRATA
CUALQUIERA



LAS DOLZAS OFICIALES, COMO MILLIE DOWE, HAN
DE CONSERVAR SU HONOR HASTA CUANDO DIVAN
SOLAS



HSTA MUCHACHITA DE KIRK THOMAS Y NO-
DUBIO, QUE VASCA POR EL JARDÍN DE
SU CASA CON LA ÚNICA COMPANÍA DE SU
PERRO, US-ATINQUE NO LO PARECE—LA
TRAVISA ALICE WHITE



NEL ASHER, ESPÍRITU SOLITARIO Y MELANCOLÍ-
CO, PARA VER APARECE EN LAS PUERTAS RUDOL-
FAS DE HOLLYWOOD, PREFIERE ESTUDAR, LER-
DESCANSAR, ES LA QUICHA DE SU DOWAN ES-
PLÚNDIO DE HOMBRE RICO Y SOLTERO



EN LA INTIMIDAD DE SU LOCAL, CON SU SENCILLO Y PRÁCTICO
DESHABILLADO, EDITH KATSON PODRÍA PASAR FÁCILMENTE POR
UNA CREDIBLE Y SUSPICIOSA HIJA DE FAMILIA

En nuestra patria latino, las apegadas a sus tra-
diciones, la diferencia entre casados y solteros es
escasa, sobre todo para la más bella mitad del
género humano. Para una española—aun en estos días
de paz y unión—, el matrimonio es una cosa seria, una
cosa grave y definitiva que transforma completamente
en vida. Los hombres, aquí, como en todas partes, con-
servan, después de casados, una independencia más abso-
luta; pero ese carácter de indisoluble que tiene entre
nosotros todavía el lazo matrimonial, basta para marcar
siempre una diferencia esencial entre ellos y los
muchachos solteros.

En la libre América, y gracias a las facilidades cada
día mayores para conseguir el divorcio, no existe esa
diferencia. Solteros y casados—de uno y otro sexo—ha-
cen, aproximadamente, la misma vida. Tan pronto como
una muchacha tiene edad suficiente para trabajar exige
objeto o carrera, de acuerdo con sus gustos, y se vesti-
roce a sí misma independiente. Si los padres se oponen
a, concederle esa libertad que realmente continuará vi-
viendo con ellos; pero si la madre se abstiene de fiscalizar
sus actos y el padre quiere limitar la hora de su regreso
al hogar, bien pronto se instalará por su cuenta, sea en
un modestísimo apartamento, sea en un lujoso departamento,
según sus medios, se lo permitan.

Y si esto sucede en los círculos burgueses y obreros,
a mayor razón tiene que ocurrir entre artistas, gente
de vivir más independiente en todos los países.

Por eso, en Hollywood resulta harto difícil distinguir
los solteros de los casados. Todos, apenas cuentan me-
dios suficientes, alquilan o compran una casa, donde re-
ciben a sus amigos y celebran fiestas más o menos sus-
tanciosas, según el estado en que se encuentre su libro de
cheques. Todos acuden a esas fiestas, a las presentacio-



RAYMOND HATTON DESCANSO DE SUS TARRAS EN SU HERMOSA CASA DE
HOLLYWOOD

Caran D'Ache, precursor del cine

C una de todas las grandes invenciones de la Humanidad, puede decirse del cinematógrafo que nació de una sola vez, al ser hijo de un solo ingenio. Largas y pacientes deliberaciones investigadoras han ido, al través del tiempo, preparando la magna obra, haciendo adelantar cada vez un poco más todo lo concerniente a la proyección de las imágenes. Una historia del cinematógrafo, tendrá que recoger fortosamente, como antecedentes adecuados e inevitables, multitud de invenciones y experiencias demostrativas del interés que una gran parte de la Humanidad ha sentido, desde tiempos ya muy lejanos, por hallar una solución perfecta a la proyección animada.

Así, al lado de clásicos empujados y de inventores geniosos, tendrá que recoger también, en algunos momentos, nombres de artistas que, entregados al arán de la expresión plástica, contribuyeron de un modo positivo a resolver el eterno problema cuya realidad es la esencia vital del cinematógrafo. Entre éstos destaca, en primer término, al famoso dibujante francés Manuel Poire, que popularizó el pseudónimo Caran D'Ache.

Manuel Poire, ruso de origen (nació en Moscú en 1890), trasladado a París desde muy joven, fue francés de adopción y por temperamento artístico. Ha sido uno de los dibujantes más grandes de su tiempo. La experta agilidad de su lápiz le destacaba ventajosamente entre el número de los más capacitados; pero su mérito principal estaba, sin duda, en la originalísima aportación de un humorismo y de una gracia hasta entonces casi inéditos, llenos de intención y de un inconfundible acento personal. Hoy resulta bastante sintomático y expresivo que Poire haya sido colaborador de Caran D'Ache. Ambos fundaron, en efecto, un semanario, titulado *Petit Los* álbum de Caran D'Ache ("Carnet de

chêques", "Coursus dans l'antiquité", "Soldats du siècle", "Lundis du Figaro", etc.) adquirieron una enorme popularidad, y puede decirse que Poire, espontáneo, además, en la caricatura y en la sátira, fue en su tiempo el más famoso dibujante de París.

Se caracterizó también la actividad artística de Caran D'Ache por una inquietud constante que le llevó a inventar nuevos rasgos y a probar en ejercicio y uso de artes marciales derivadas del dibujo. Servían de ejemplo los juguetes de madera recortada, simulando animales, graciosamente dibujados por el artista y que han dado lugar a una industria, llegada hoy día a notables y máximas perfecciones.

En este orden de actividades, se produce la conjunción de Caran D'Ache con la historia del cinematógrafo. Uno de los antecedentes más claros, aunque de los más remotos que podemos hallar al cinematógrafo, es el espectáculo llamado de *Sombres châteaux*, de lejísimo origen.

Es de sobra conocido este espectáculo, hoy caído en desuso, como no sea para demostrar excepcionalmente la actividad prestigiosa de algún artista viviente. No hay, pues, por qué detenerse en detalles. Las *Sombres châteaux*, que fueron importadas a Francia el siglo XVIII (teatro Seraphin, Versailles, 1732), lograron gran boga y auge, y no decayeron en el favor del público hasta finales de la siguiente centuria.

No interesa aquí seguir paso a paso las vicisitudes que este espectáculo cinematográfico sufrió en París, hasta que en 1886 Caran D'Ache lo renovó con aportaciones geniales. En lugar de proyectar sombras producidas por combinaciones ópticas, se le ocurrió sustituir éstas por figuras recortadas y dotadas de movimiento. Al efecto, las construyó, sirviéndose de finísimas láminas de zinc y apoyándose al diseño de graciosísimos dibujos

trazados por su lápiz genial. Una ingeniosa combinación de laves proyectaba sobre un lienzo blanco sombras dobles, que, merced al ingenioso procedimiento mecánico logrado con paciencia e inventiva por el artista, simulaban verdaderos monólogos. Hasta la exposición para conmemorar la relación, siquiera sea un poco estéril, que el espectáculo ideado por Poire presenta con la maravilla actual de la pantalla.

Pero se accionó y aclaró su sentido al considerar que, a impulsos del éxito, Caran D'Ache, con la colaboración de otro dibujante de talento, Enrique Riviere, dio a su espectáculo una gran complejidad teatral. No sólo articularon las figuras de zinc, sino que además sustituyó el plano fijo donde anteriormente se proyectaban las figuras por un verdadero escenario, bastante ancho para que pudiesen simularse en él las agitacionas de una verdadera multitud. Esto aparte, imaginó, para ser representadas por sus muñecos de zinc, verdaderas piezas teatrales. Este teatro de Caran D'Ache, que dio un verdadero triunfo y fue, durante mucho tiempo, la más chulona novedad de París, fue bautizado con el nombre de *Chai noir*. En este *Chai noir* presentó el genial artista, con resonante triunfo, algunas obras cuyo recuerdo se ha perpetuado: *Rufes*, *La tentación de San Antonio*, etc.

Es suficiente todo ello para comprender por qué útiles y justificados motivos el nombre famoso de Caran D'Ache ha de figurar en una verdadera historia del cinematógrafo con derecho a un plus de gloria fílmica.

ROSA MARQUINA.



THEODORE MAC KAILL Y MILTON SELLS REGRESAN A LOS ANGELES DESDE LAS ISLAS HAWAII, DONDE HAN FILMADO "CHIANGLINGA"

El misterio del estudio

Una de las cuestiones que preocupan al público de cine, curioso como ningún público, curioso hasta lo enfermizo muchas veces, es averiguar interioridades de los estudios donde toman cuerpo dramas y comedias que se le servirán después. En vano algunos films—*La última orden* y otros—reproducen con exactitud los bastidores del cine: el espectador no se declara satisfecho nunca y anhela siempre conocer el secreto de la llamada "fábrica de imágenes", ni más si piensa que los niños anhelan conocer la maquinaria de sus juguetes preferidos, aunque para ello necesiten destruirlos.

Suele prohibirse el acceso a los estudios, con objeto de que los visitantes no estorpearan el trabajo ni exhiban a los artistas, y esta dificultad de penetrar forzó al punto un sistema acentuado por el incentivo de la prohibición y explotado al cabo por los industriales. Hoy no existe, realmente, el secreto de cómo se da vida a la pantalla, puesto que ya le revelaron desde la pantalla misma varios de sus creadores; pero el público, niño caprichoso que rompería sus juguetes, si se le dejase, a fin de ver qué tienen dentro, quiere que exista aún, y lo imagina por su cuenta, arcano mágico, místico crisol del cual surge lo imposible.

A lo largo de diversos estudios europeos, el misticismo

LA BELLA ACTRIZ ESPAÑOLA LUISA FERNANDA SALA, PROTAGONISTA DE "LA TÍA RAMONA", QUE HA FIRMADO UN VENTAJOSO CONTRATO PARA ACTUAR EN ALEMANIA



ha conseguido observar ese ambiente que obsesiona a cuantos no se les permite respirarlo, y entiende que no otros asuntos de estudio, quizá encuentre, al verlos, una sensación, la paradójica sensación que reserva lo real a quienes lo juzgan anormal sin saber bien por qué. De todos modos, le place acompañarlos en teoría hacia los muros que acaban malata traspasados, abriendo una puerta vedada que no se asimila a la séptima puerta del palacio de Harim Azul y llevándolos de la mano entre los estamentos promotores del espejismo que se cuenta.

A pesar de que el presunto misterio del estudio no resulta misterioso, resulta interesante y merece describirlo todavía, para que no lo creen, probablemente, aquellos que se obstinan en revestirlo de aristas anti-luz; resulta interesante y pintoresco por añadidura. Verán, pues, a presenciarlo, sin perjuicio de inventarlo más tarde con arreglo a vuestro deseo, en caso de que no os guste su sencilla estructura.

He aquí un set y un decorado desprovisto de techo. Los intérpretes—actores y figurantes—simulan, por ejemplo, una reunión mundana. Sobre ellos llueve una luz blanca, cegadora, que proviene de arandelas colgadas en sima estratégica y manejadas por indiferentes electricistas; alrededor brillan también lámparas de mercurio que prestan a las caras un lustre especial. Arrastran por el suelo cables y heteroclitos accesorios. Suspendido de una especie de columpio que va a ponerse en marcha, el operador se agacha a ejecutar un travelling. Ha sonado el pitido directorial. A los compases de una orquesta, los personajes del "campo" charlan, ríen, accionan lo mismo que en la realidad, sin mirar al que porta consigo la inquisitiva mirada del objetivo registrado. Entre tanto, se efectúa la acrobacia fotográfica, que dura unos segundos. Suena el silbato de nuevo, extinguiéndose las luces, cae la música, los semblantes pierden animación, desaparecen los grupos, reaparecen el artificio del maquillaje y la evidencia de la fatiga. Juraríamos empero, que esto de ahora suena a falso, y que, en cambio, sentían todos los que representaban rato atrás, la fición convincente, al extremo de imponerse a los mil detalles sin fariseo del maquillaje.

En estudio se reconstruyen catástrofes minúsculas que, al proyectarse, cobardan proporciones épicas: el clásico barquito de muñecas que se hunde bajo las olas de una tina de agua, el clásico tren ilimpitense que desmorona y queda colgando de un viaducto erizado encima de un túnel, el castillo de momanara que se desploma a la vezada de una sola mano. De la propia manera se mixtifican los fenómenos de ure líbre y de tiempo: brisas movidas por helices, o nieve cayendo poco a poco cuando nada alguien que se nos antojara aterido. Para la avida profana reserva infinitos desengaños la comprobación de semejantes tratos,

EL OPERADOR, INTERVISTADO ACÓBATA, REJECUTA UN «TRAVELLING» PARA UNA ESCENA DE «PARIS GIRL»



VISTA FINAL DEL «TRAVELLING», REALIZADO BAJO LA DIRECCIÓN DE HENRY BUSQUÉ.



UN DECORADO EN LOS ESTUDIOS DE LA CENOMANIE DE JOINVILLE-LE-PORT, DURANTE LA PREPARACIÓN DE UNA TOMA DE VISTAS



tanto, que quien los identifique estimara con frecuencia truco salvando los peligros eléctricos que corren los actores. Sin embargo, no todo se debata mentira en la cinematografía, cuya tautología logra descender las almas, inclusive.

Sigamos a cualquier gran actriz que no se muestra bella ni tampoco joven. Reparándose en la mueca de su sonrisa, en la humilde de sus palabras mientras no a impresionarse un primer plano de su rostro. Empieza el rodaje, y por obra del crujido respirador que las falta, se transfiguran las facciones, se borran las arrugas, brillan las pupilas reavivadas con un brillo; una expresión casi extrahumana contrasta los rasgos depurados, que reflejan el mismo espíritu de la protagonista, recogida dentro de sí, ajena a lo demás. ¿Se trata de otra mujer que la atibada nos minutos antes? No! se trata de su esencia, de su quinta esencia, y la atibada unos minutos antes implica apenas su perible superfluo. ¡Ah! La verdad está ahí, en aquel rostro despojado de superfluo miradas e irremediable a fuerza de sincera.

Los adversarios del cinematógrafo aducen que, por ser mecánico, no es arte, según el florido crítico literario Paul Souday, y no atienden a razones. Mas, si el arte es emoción, ¿no hay arte en captar la emoción íntima de un gesto, del cual dependen durante breve lapso el mecanismo de la cámara y el virtuosismo de técnicos numerosos? ¿No hay arte en exteriorizar esta emoción—emoción honda, sin duda—al conjunto de una vez de mundo?... Por lo que añade al poder de reconstrucción que el estudio y su atmósfera ejercen sobre el artista, el que esconde algo de misterio psicológico.

Respecto al medio profesional en que se elaboran las historias cinematográficas que aspiran a controversias, emana una aparente cordialidad y un inocente casación.

Según transcurre la jornada, unos y otros conversan con el vecino. El galán no se desdora de responder alabé a la pregunta del humilde "extra". La "estrella" cuenta chascarrillos a sus admiradores, al igual de sus obreritos en su taller, o teje talata, al igual de una burguesa prusiana. Se oyen lenguas distintas, porque cada uno procede de distinto país. En resumen, esta confusión de individuos y clases brinda un anticipo de la fraternidad universal que profetizan los meías utópicos.

Pasan, lentas, las horas. Ante cuando, indiscutiblemente, se trabaja y circulan por doquiera instrucciones, tan especial burullo infunde la idea de que todos se debaten en el vacío. Una escena corta requiere larga preparación, esperas prolongadas, y la de repetirse. Parece que no desota buena voluntad nada, que no se terminará jamás la tarea. Sin que pese con exceso la disciplina, se dice que nos encontramos en un aula o en el patio de una cárcel. A la postre, artistas y obreros se hallan ensididos, y el extraño concepto que ninguno ha hecho nada.

Consiste el auténtico misterio del estudio en que de su tarea desigual e interrumpida según bandos con ritmo, en que se remolcan pronto las cintas escritas después de bostezos, en que la mala gana que traicionan los intérpretes cree al fin una cadena de matinales y a menudo inolvidables visiones.

SUNLIGHT

la moda en el cine



Durante la época estival, propicia a las excursiones por mar y tierra, nada tan práctico y elegante como un traje sastre confeccionado en estoreado, semejante al de Josephine Dunn, en tres tonos grises degradados, complementado con una blusa de crepón gris claro y sombrero de fieltro gris topo; pero en nuestro cálido clima resultará a veces más agradable el vestido de lanta ligera, a cuadros azules y blancos, adornado con estrechísimas biésses blancas, cinturón y botones negros, que presenta Gwen Lee.

Divulgación cinematográfica

Cómo se hacen las películas

1.—A manera de prólogo

Desde las múltiples cámaras, tomas de vistas que para los aficionados han sido al mercado en estos últimos tiempos, la materialidad de hacer una película no es un secreto para nadie. Se trata de una serie de instantáneas que, ingenuas y proyectadas a determinada y constante velocidad, dan la sensación del movimiento.

¿Pero ¿es esta una película? En el sentido intrínseco del concepto, sí; en el sentido artístico, alejándose a las diversas reglas que la práctica y los grandes directores establecieron, no.

La cinematografía, como arte independiente que es, tiene sus particulares medios de desenvolvimiento.

En sus comienzos no fué otra cosa que la fotografía animada de unas escenas o de un asunto; pero desde que Griffith renovó la técnica con la intervención de los primeros planos, el arte comenzó a independizarse, alcanzando un favor y una prosperidad que no imaginaron las generaciones cinematográficas primeras.

La teoría de Griffith, o por lo menos atribuida a él, es el sencillo resultado de la observación. Se funda en el relieve del detalle, en hacer resaltar el punto

objeto de atención en determinados momentos escénicos; al mismo, una mano, un objeto preciso, el pie...

Para la mejor comprensión, pondremos un ejemplo.

Es indudable que cuando una persona ve un objeto u otra, para el observador imparcial existen varios momentos, que la vista refunde en uno solo. Pero al dicho observador los pudiera dividir, resaltarlos que primero se fija en ambas figuras, después en el objeto que da una de ellas, y por último, en el gesto que la otra pone al recibirlo.

Pues bien: resáltase este fotográficamente, mejor dicho, cinematográficamente, y tendremos en la práctica la teoría de Griffith, o lo que nosotros llamamos plasticidad psicológica, ya que en su sencillez encierra el mismo de observación, de sagacidad, de detalle sensible.

Suprimáse estos primeros planos y el resultado será la pérdida del elemento psicológico de la cinta; háganse esos primeros planos sin responder a esa razón interna, y la consecuencia será la misma:

que el hacer destacar en la construcción innecesariamente el detalle innecesario.

¿Pero ¿es esto sólo una película? No. Una película será un asunto desarrollado con arreglo a estas y otras normas técnicas, que forman lo que se denomina "técnica cinematográfica".

No existe una perspectiva para llevar a efecto la impresión de una película; pero la experiencia ha hecho observar repetidos errores, que forman a modo de una jurisprudencia sobre materia tan ambigua y difícil de ocurrir en los límites de una reglamentación.

La obra

Es la materia prima; el hilo para el engrase de las escenas u avatares de que se compondrá el collar; la moneda que ha de dar vida a los elementos que constituirán los miembros de ese ser al que luego llamaremos película.

La elección de la obra es una de las causas prioritarias del éxito comercial; pero el factor que más en cuenta se ha

tenido en todas las épocas para la elección de asuntos ha sido la movilidad. Argumentos que se prestan a que el drama mismo adquiere la máxima desenvolvimiento. Los de más amplia acción o una psicología fuertemente plástica; o en términos más sencillos: la obra en que pasan muchas cosas, o en que las pocas cosas que pasan son intensas y fáciles de expresar en forma mínima.

He aquí por qué en las adaptaciones ha sido siempre preferida la novela a la obra dramática.

Sin embargo, toda película participa de ambos géneros. En el fondo es novelística, porque requiere diversidad de lugares, de tipos, de acción; pero en la forma es teatral, porque precisa de reglas parecidas a las que regulan el movimiento de las figuras en las tablas.

Sin embargo, si se excluye a la obra teatral como materia cinematográfica si se admite de modo irrefutable cualquier novela como argumento de un film. Todo, absolutamente todo, es fotografiable; mas no todo es cinematográfico, de la misma manera que no todo es novelable o teatral.

No obstante, este criterio general ha sido ampliado en los últimos tiempos.

Ya puede ser "obra" un pensamiento descrito en dos palabras.

Cecil M. de Mille celebró un concurso a este efecto, y premió la idea de *El diablo*, cuya extensa concepción le permitía dar realidad al suceso más extraordinario de los tiempos prehistóricos.

Pero retrocedamos al tema de la movilidad. Diminuido, sin duda, del primer intento, la movilidad ha sido el factor que ha presidido toda realización cinematográfica.

Este superdinamismo no ha gravitado siempre sobre el mismo punto.

Antaño, como los argumentos carecían de flexibilidad, el movimiento residía en las figuras. Recordaríamos aquellas películas de corrientes de carros, que al estar en algún momento era para que los personajes nos explicaran por gestos gigantes o por ademanes descomulgados lo más minucioso de sus complicados pensamientos. Equivalía a accionar todas las letras y todas las palabras.

Esa movilidad de acción se trató más tarde a los asuntos. Se buscaron o se inventaron obras de gran cantidad de ambientes. Los personajes no cesaban de recorrer los lugares más distintos y absurdos. Fue el momento en que triunfó "la pasada"; en que tuvo más importancia el paisaje, el fondo, que las figuras y que el mismo proceso dramático. El éxito radicaba en la pluralidad de ambientes. Tal fue el triunfo de las películas italianas, a base de exteriores en su mayoría, y de la que puede citarse como modelo *Emigrantes*, premiada en un concurso celebrado en Milán como la cinta de más bellos aspectos naturales.

A la aparición de la cinematografía norteamericana, *Charlie* armonizó perfectamente la dualidad del asunto con la de su realización. Recibióse bien la innovación, y a poco surgieron las cintas policíacas y de "series", en donde la rapidez de la acción corría pareja con la del argumento.

En todas estas realizaciones las figuras se movían dentro de extenso campo visual. La cámara trabajaba siempre a varias metros de distancia. No existía aún el primer plano. Mas cuando hizo su aparición en los estudios, provocó una de las revoluciones más interesantes que han flamado en cinematografía.

El primer plano cambió la técnica segunda hasta entonces. Se acercó la cámara al objeto de su trabajo, se redujo el campo de visión y, por consecuencia, se agrandó la figura. Ya ésta no se podía desenvolver con el mismo desenfado. Su actuación requería más quietud, y, por ende, se hizo preciso mayor reposo en la acción dramática.

Y, lentamente, respondiendo a una complementación evolutiva de mutuas cesiones, a medida que el reposo de la acción se fue haciendo más intenso, la movilidad, esa movilidad que preside toda realización, fue trasladándose a la cámara. La actividad expresiva del personaje tuvo como compensación la actividad en los emplazamientos. Visiones rápidas desde distintos ángulos.

Ya la escena no requiere grandes fondos que absorban a las figuras; por el contrario, la acción, es decir, el proceso psicológico de la obra, se agita y exige la tensión de los elementos todos para valorar el motivo mímico.

En este momento de la cinematografía nos encontramos actualmente. Por eso ya no extraña el triunfo de *París*, *Amneter*, *El séptimo cielo* o *El mundo marcha*, en donde el total mérito de realización reside en la plasticidad del sentimiento o de las ideas.

De todo lo expuesto podemos deducir que las obras aptas para servir de asunto a películas cinematográficas pueden dividirse en dos ramas o secciones: de gran movimiento escénico, o de agitado proceso mímico.

Las primeras, de más antigua raigambre cinematográfica, no han decaído aún; triunfan y triunfarán mientras el mundo sea mundo. La aventura, cautiva; el misterio, arroy. De las andanzas de los trabajadores medioevales a los actuales *rands* de aviación no hay más diferencia que el medio; el fondo es siempre la aventura.

Las segundas, las de inquietudes psicológicas, quedan reservadas a gustos más depurados. El realizador ha de concebir

y dar forma sensible a lo incorpóreo e imaginario, de manera que en simbolismo sea comprensible para la multitud. Tal vez el modelo de esta clase de obras sean los cuentos de Poe o las leyendas de Bécquer; pero existe algo más cercano al nivel estético general en esas películas geniales que nos presentan temporalmente Murnau, Vidon, De Mille, Granger.

En una palabra: para que una obra sea cinematográfica es preciso que admita la plasticidad de sus momentos medulares. *Don Quijote de la Mancha* y *Don Juan*

Tenorio han fracasado y fracasarán siempre en el cinematógrafo, por no ser posible el traslado de su parte mágica.

El buen tacto del realizador consiste en escoger una obra o asunto bellamente interesante y en saberlo transformar de modo universalmente comprensible. A medida que la forma conceptual de realización, y su logro, sean más originales, tanto mayor será el éxito que la película obtenga ante todos los públicos.

SAMSO A. MICON



ADOLPHE MENJOU Y KATHRYN CARVER EN UN MOMENTO DE *ISHERICATA*, CON H. HANNUIME HANNUIME, DIRECTOR DEL FILM

Menjou triunfa y se va

Adolphe Menjou ha debutado como actor parlante en la película *Los milaneses en el amor*, y, contra lo que se había dicho, resulta tan bueno en la nueva modalidad peliográfica como en la que anteriormente le hiciera popular.

Tanto es así, que uno de los críticos más acertados de la Prensa cinematográfica declara que si Menjou no tuviera personalidad propia, bien destacada en el firmamento de la pantalla, bastaría su triunfo en esta sola película para que se le diera el merecido título de "Chaplin de la comedia ligera" (en el cine parlante).

Sin embargo, apenas estrenada la cinta que tantos y tan generales elogios le valiera al popular actor, Menjou se ha embarcado para Europa, adonde va por busca de trabajo. Con acierto podría haberse declarado, al embarcarse en el *París* con su mujer, Kathryn Carver, que no se va de Estados Unidos por gusto, sino porque quiere ver si en otra parte halla más facilidades para continuar trabajando como artista.

Se contrasta con la Paramount versión hace un par de meses, y nada se le ha dicho referente a renovación.

No puede comprenderlo Adolphe Menjou, porque sus dos últimas películas han sido, según él y otros, dos éxitos enormes, y la *Star* reportó a la Empresa ganancias fenomenales.

Por otra parte, él no ha figurado en ningún escándalo, y así a la gran guerra a luchar por la patria, y su trabajo ha tenido siempre aceptación.

No comprendo, pues, por qué a él no le renueva el contrato. Pero el caso es que él tiene que trabajar para sostener a su familia, y eso es lo único que se va a Europa. Su mujer, Kathryn Carver, se va también con igual objeto, porque hace tiempo que no ha podido encontrar trabajo en los estudios de Hollywood.

Menjou comprenderá esa situación, ante la cual se muestra tan perplejo, si se fija en que, desde hace tiempo, hay en Hollywood, entre otras tendencias retrógradas, la de bajar los salarios de los actores de cine en general. Los salarios y otros gastos que resultan de la influencia exagerada de las estrellas, que muchas han aprovechado más de una vez para imponer sus caprichos caprichos.

Menjou tiene dos inconvenientes para la Paramount. En primer lugar, el menor de los dos inconvenientes, su gran sueldo. En segundo lugar, lo que hoy que concede a la esposa para tenerle contento. Acaso después de pasar una temporada por Europa, regrese a Hollywood dispuesto a trabajar en condiciones que la Empresa halle más aceptables.

París

Ecos del boulevard

LO QUE SE HACE

Robert Péguy, ejecuta en Niza los interiores de *Las tentaciones de un joven virtuoso*, versión de otra novela de Eugène Barthelemy, cuyos exteriores son las calles de París y cuyos protagonistas personifican Mariannette Castelle y Pierre Stephen.

—La sociedad francesa Estudio Apollin adopta la iniciativa de filmar unos docu-

mentarios sobre diferentes regiones de Francia. El primero de los cuales corresponde al Bourlonnais y lo realiza Georges Lacombe, que está en Vichy.

—Ha terminado en la Costa Azul el rodaje de *Yarabonno*, banda de la que se tienen los mejores antecedentes, y su director, Raymond Bernard, efectúa el montaje de la misma en París, con Jean Hémard.

—En Bélgica impresionó Pierre de Cu-

vier *Requiem* y *sonatas*, una producción francobélgica que interpretan Suzanne Desyat, Anna Lafont, Tony d'Algy y el actor belga Libera, prometiendo todos magníficos resultados.

—Como regular también al film alemán *La infancia de una gran ciudad*. Homero Jeanne ha concebido *La infancia de una pequeña idea*, que intenta oponer el encanto de una aldea al de las urbes modernas.

—Los exteriores de *En peligro* pasean por Deauville, Trouville, Honfleur y Villerville a su alrededor, Jean Durand, con los artistas Alice Roberts, Philippe Henri y Harry Pöck, que se ve obligado a recorrer dos veces cada día, el volante de su automóvil, cerca de doscientos kilómetros, para actuar en el Casino de París cada noche.

—Han analizado el jardín del Luxemburgo los cineastas holandeses Franken y su colaborador Ankersmit, quienes buscan a captar aspectos del delicioso paisaje parisino, tan fotogénico, para un documental que encerrará, si aciertan, una verdadera obra de arte.

—Después de numerosos escenas al aire libre a orillas del Mediterráneo, Maurice Lacotte ha rematado en el Retiro de Saint-Laurent *La mujer*, cuya interpretación comprende los nombres de Lilian Constantini, Colette Darcourt, Jean Manoir y el cantor ruso Alexis Skrydloff, a quien se escuchará, porque el film ha de ser sincronizado.

LO QUE SE VA A HACER

Cuando finalice los exteriores de *Las tentaciones de un joven virtuoso*, que están terminando en Seuil, André Bartholomé iniciará *Paris-Sport*, con André Berley y René Lafabre.

—A fines de septiembre embarcará Henri Fescourt, para adaptar a la pantalla *París*, la novela exótica de Roland Dorgelès, quien acompañará al esmoquinador de un libro en el viaje.

—Es probable que hacia el otoño emprenda Julien Duvivier la versión de *El día de las damas*, de Zola, que tendrá en cartera, y cuya película acaso intente Dita Parlo.

—Jean Bertin ha salido para Marsella, donde dirigirá las tomas de vistas de *El surgen*, cuyos intérpretes han de ser Rachel Devry, Jessam y Walter May, un actor extranjero desconocido en Francia.

—*Sw. Majestät Foot-ball* se titula un episodio escrito a la gloria del moderno deporte por Marcel Berger, y que cinematografiarán Charmaux y Rasclet, transcribiendo importantes episodios del film, como es lógico, en algunas escenas.

—Para septiembre piensa Jean Mery organizar una sesión de cine documental, precedida de una conferencia sobre "El cine, espejo del mundo".

NOTICIARIO

—Tras de gestiones laboriosas que datan de bastantes años, la Asociación de Autores de Film se ha unido con la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, dando de la cual gozará de autonomía, habiéndose conseguido así la unión de todos los creadores de espectáculos franceses.

—Celebrado el escrutinio del quinto plebiscito anual de *Mis Film*, para la elección de Rey y Reina del cine francés en 1929, por mayoría entre veintidos mil votantes, han sido nombrados Reyes *ex-aequo* Jean Debilly y Jacques Chabrier —quien, decididamente, adquirió la actualidad—, y Reina, Louise Lagrange, quien ya fue nombrada Princesa en 1928.

—Al cabo de nueve años de morir, por accidente de automóvil, en el ejercicio de su profesión la estrella Suzanne Grandais, se halla el plebiscito unificado por la madre y la hermana de la difunta, quienes exigen daños y perjuicios. La casa productora que explotaba a la actriz argüía que el caso estaba previsto por la ley de accidentes del trabajo; pero el Tribunal da la razón a las demandantes, afirmando que "un artista no es un empleado" y aporta un esfuerzo generador a la Empresa que lo requiere.

Artistas portugueses

En un país donde la cinematografía está todavía en sus comienzos, es difícil poder escribir sobre artistas. Tanto y tan variadas son las apreciaciones de la crítica sobre este o aquel trabajo, que, evaluar cualquiera de ellos, sería depuradamente para los demás.

Por eso en esta crónica no intentaremos criticar, pero sí demostrar que también poseemos elementos que, manejados por directores competentes, podrían, quizás, ocupar un lugar, si no de destaque, por lo menos, digno, dentro del arte del silencio.

En Portugal, donde las posibilidades se conjugan, tanto de orden material como natural, la cinematografía podría y debía ocupar el puesto que le pertenece, ya desde el punto de vista educativo, ya como demostración cultural de la más bella de las Artes.

¿Parecerá una paradoja el que en un país donde existen todas las posibilidades, no se haga cine-arte?

No lo es.

Muchísimo son los obstáculos y dificultades que se oponen a la realización del sueño de todos los portugueses. Falta de capital; intrusiones de todas las parcialidades que hacen campo de acción en este país, donde la buena fe y coherencia han creado raíces bonitas; falta de sentido práctico; adhesión en las empresas de elementos que sólo quieren ejercer su mal costumbre viciosa, etc., etc.

Y, sin querer comparar la cinematografía de una nación pequeña como Portugal—con los grandes potentados norteamericanos, donde el dinero impesa como el supremo soberano en perjuicio de un arte que es grato entre los artes, la sensibilidad nuestra exige algo que la haga vibrar internamente. El público portugués es bastante inteligente en asuntos de cine y reconoce el esfuerzo de nuestros productores.

Es verdad que algunas películas han conseguido este desideratum. *Servir de Fedra*, *Glória da alma*, *O Jacó*, *O Juri* y *9-27*, *De taboas*, etc., etc., cintas que, si no marcaron un éxito rotundo, han acentuado bastante las condiciones históricas de nuestros artistas, la bella esbelerante de nuestros paisajes y, sobre todo, han demostrado que todos estos elementos, en conjunto, podrían llegar, con mucha facilidad, a imprimirse en el arte nuestro.

Al publicar hoy las fotografías de algunos artistas cinematográficos portugueses, al acabar, sin pretensiones de ninguna clase, destacamos gustosamente al artista Artur Duarte que, en un esfuerzo que valentía su tenacidad, ha conseguido elevarse por sí solo en el extranjero. En un medio en que el arte se cultiva en todos sus aspectos, donde hay que tener un fondo artístico de valor, donde los artistas se cuentan por miles en un ámbito local, marcar, de progreso, de vencer el espectro negro del anonimato, nuestro compatriota se ha destacado de tal manera que los críticos cinematográficos franceses y alemanes, personas absolutamente imparciales, han elogiado sus actuaciones.

Nuestros cineastas plenamente en lo dicho por nuestros compañeros y que raras muy pronto ver *O barão de cristal*, película donde interpreta uno de los principales "roles", para así, más concretamente, hablar de su trabajo. Pero el detalle de que la Ufa en seguida le haya contratado para interpretar *O estudante Barlame*, nos hace pensar que su trabajo es aquella cinta ha sido buena. Sólo quien conoce cuán difícil es entrar como artista en la Ufa, comprende las pruebas a que habrá tenido que someterse.

Tony d'Algy y Helena d'Algy, compañeros conocidos en la pantalla mundial, pertenecen a los nombres portugueses de



ANTERO FARIA, EL GALÁN DE «FÁTIMA MILA GROSS»



ARTUR DUARTE, EL AUTOR PORTUGUÉS QUE SE HA IMPUESTO EN ALEMANIA

RAFAEL ALVES



EL VETERANO ANTONIO DUARTE EN UNA ESCENA DE «A CASTELA DAS BEREANGAS»



ALBERTO CASTELLO



ALFREDO SANTOS HA DESTACADO SU ACTUACIÓN EN «FÁTIMA MILA GROSS» Y «JOSÉ DO TELHADO»

Antonio Gomes Infante y Helena Gomes Infante.

En Portugal tenemos artistas que, en su primera media hora, sólo para a poco se pueden desahogar, cumplen con su cometido.

Antonio Duarte, veterano que al lado de artistas que la comedia precariamente arrebató de la pantalla portuguesa, ha marcado siempre su puesto, consciente, con perseverancia y buena voluntad, ha merecido elogios reiterados por su trabajo.

Rafael Alves, artista que pertenece al teatro y al cine, ha sido siempre señalado por la crítica, ya por la manera como interpreta los papeles que le son confiados, bien por su carácter franco y lúcido.

Alfredo Santos, con su juventud, y aunque sus actuaciones hayan sido todavía muy limitadas, pues sólo un "rol" en la película *Fátima milagrosa* ha incorporado, se nos reveló un muchacho bastante correcto y, particularmente, sabemos que en la cinta *José do Telhado*—su preparación—su trabajo es digno de elogios.

Antero Faria, que lleva el galán de *Fátima milagrosa*, aunque su actuación no nos haya agradado del todo, merece, sin embargo, que se le anime a estudiar, por su distinción y su juventud, además a una forma valiente, pueden hacer de él un estimable artista cinematográfico.

Alberto Castello, Carlos Azódo, Francisco Sena, Alexandre Amores, etc., etc., cumplen siempre con acierto sus actuaciones.

En Lisboa existe la Asociación Cinematográfica de Portugal (Sindicato Profissional), entidad cuyas actividades son modestas, pero en un país donde la cinematografía tiene un desarrollo muy limitado, no se comprende la existencia de un Sindicato.

Simpatizamos con todos los ideas que tienden a demostrar una tal vez segura duda de todos pueden exponer sus opiniones, pero nunca para ejercer una política pobre y mezquina.

Nuestro deseo de que la cinematografía triunfe en toda su magnificencia, no puede ser puesta en duda, pues todas nuestras críticas han sido siempre hechas en defensa de los principios artísticos. Siempre hablamos de la protección a la industria cinematográfica nacional, pero protección tal como debe ser hecha.

Los Sindicatos que están formados a que lleguen a formarse, no pueden recular, porque les falta el elemento principal, sobre todo, porque debemos esperar por demostrar nuestras posibilidades cinematográficas, sin las cuales no se pueden pedir protecciones de ninguna clase.

Cerremos no haber podido de exagerar en nuestras anteriores palabras y los consejos que desde esta acogedora editorial damos, son, únicamente, la consecuencia de nuestra experiencia en estos asuntos.

EDUARDO GOMES

Lisboa, julio 1923.



*Sincerely yours
Lionel Barrymore*

LIONEL BARRYMORE
EN SU CARACTERIZA-
CIÓN DE ALFRED DA-
VIDSON, EL REFORMA-
DOR, EN "SEA PRALL
VOLUNTAD", CON GLO-
RIA SWANSON

Lionel Barrymore,

el mayor de los hermanos Barrymore, es un admirably actor de gran fibra dramática y fina comprensión de las más difíciles psicologías. Sus creaciones en América, *Los enemigos de la mujer*, *La boquera*, *Paria a media noche* y *La frágil voluntad*, le permiten situarse sin dudarlo en el mismo plano que su hermano John y su hermana Ethel, actriz famosísima en la escena norteamericana; pero fatigado de su larga carrera, que se inició el año 1909 a las órdenes de David W. Griffith en el film *Aniara*, cuya heroína personificaba la incomparable Mary Pickford, Lionel Barrymore ha decidido ahora cambiar su caja de resaca por el megalómano directorial, y, seguramente, le aguardan en este nuevo camino triunfos equivalentes a los conseguidos como actor.

