

BETTY LAWFORD

Compañera de Carole Lombard en el film «Love Before Breakfast», de la Universal.

Popular film

30
Ct.

POPULAR FILM

Gerente: Jaime Olivet Vives

Director técnico y Administrador: S. Torres Benet

Director literario: Lope F. Martínez de Ribera

Redactor-jefe: Enrique Vidal

Delegado en Madrid: Antonio Guzmán Merino
Narvée, 60

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

Año XI :: Núm. 519

6 de agosto de 1936

Núm. corriente: 30 céntimos

Núm. atrasado: 40 céntimos

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

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

EL CINE Y LA LITERATURA

"CITA DE ENSUEÑOS"

III

El camino real del cine—poesía en imágenes—no es el film documental—contemplación pasiva de las bellezas naturales—. La imagen en el documental es espejo y aun sensibilidad, pero no imaginación. Yo me presento el documental como un lago: refleja en sus aguas el paisaje que le rodea, más no le presta emoción, no lo poetiza ni estiliza. Simple traslado de la Naturaleza, será espléndido, sublime; jamás artístico.

El arte no es cosa natural. Para serlo, le sobra el espíritu creador y eterno, que no se corrompe, ni cambia, ni altera aunque se desquicie el mundo. «Cosa bella e mortal passa e non d'arte», dijo Leonardo de Vinci, como si presintiera la inmortalidad de su «Gioconda». Y la «Gioconda» es inmortal, no por su belleza, sino por el espíritu de arte aprisionado en su sonrisa. Al documental, aunque sea de Trenker o Fank, le faltará siempre eso, la sonrisa de Monna Lisa Cherardini.

El camino real del cine no es tampoco la comedia humana, pasiones y emociones; ni el mundo interior, o como diría Jarnés, «el mecanismo espiritual» de los muñecos humanos. Ese es el camino de la literatura lírica, épica y dramática, cuando especulan en psicología.

La imagen—la imagen artística—es en sí idea convertida en luz. No necesita análisis; es síntesis, y prescinde del perezoso razonamiento. «Soy», dice, en vez de: «Soy de este modo». Por eso es tan lacónico o debe ser tan lacónico su lenguaje. Lo que se ve no necesita descripción. «Homero, observó Goethe, describía lo gracioso y lo terrible; nosotros procuramos describir con gracia o de un modo terrible.» El cine procederá como Homero o no será cine. Y aquí vislumbro yo el camino real del cine, hollado alguna vez por fotogramas sueltos, jamás por toda una película. El cine no se atrevió todavía a recorrer en caravana ese camino; envió exploradores que no han vuelto.

Cuando en el cine se ponen a hablar dos personajes y «descubren» su alma en el diálogo, el cine se sienta a descansar bajo la umbrosa tradición literaria. Creemos que las imágenes desfilan, pero, en realidad, somos nosotros quienes corremos arrastrados por la «costumbre dramática». Vamos en el tren literario, y el cine es el paisaje que se ve por las ventanillas. No se mueve, no pasa, no es «kinema», movimiento; es ilusión de cine, y nada más. Literatura combinada con luces y sombras. Mixtificación. La imagen ahora no expresa directamente lo gracioso y lo terrible; procura describir, con gracia o de un modo terrible, esencias literarias de las que es mera envoltura. Yo no he encontrado en ninguna película lo sustantivo cinematográfico; dentro de la imagen no había más que adjetivos, y éstos, en el documental.

El film—no digo de arte, ni cerebral, ni de minorías—, el film propiamente film no ha surgido aún—salvo breves e intermitentes llamaradas—ni en el cine mudo ni en el sonoro. Cuanto se ha impreso hasta ahora en celuloide tiene alma literaria. ¿Hav en alguna película un pensamiento, una idea, una emoción inéditos en literatura? Salvo el placer visual, ¿nos ha revelado el cine nada completamente nuevo, ni en el mundo interior ni en el exterior? Agudizó nuestros ojos, nos hizo «ver» lo que ya «sabíamos», actuó de telescopio y microscopio ante el gran público. Vulgarizó lo que estaba descubierto. Esa es obra de cultura, pero no de arte; y si es arte, no es original.

Sostuve en otra ocasión—refiriéndome al pseudo-cine que se hace, no al cine en potencia—que él es una modalidad principalmente teatral en los films de «argumento», y descriptiva, en los documentales. Mezquino papel para el cine, que ha venido a pulsar el corazón del mundo, en un panteísmo jamás soñado por ningún arte.

El mar, el viento y el sol; el insecto y el hombre; el instinto y la razón; lo animado y lo inanimado, se agurparán como notas de un himno disperso para componer poemas nunca soñados por la poesía tradicional: poemas o mejor, sinfonías en que cada sér y cada cosa hablen por sí y no por medio de representaciones y descripciones; y hablen concertadas por un maestro que sepa descubrir la relación preestablecida entre ellos, gracias a una ley armónica y suprema que los rige. Hasta ahora, el arte supo escuchar voces aisladas: sólo el cine podrá reunir las y hacernos ver el rostro y la voz universales, por medio de un personaje que los resume a todos: la Naturaleza en sus diversas y simultáneas manifestaciones.

Las demás artes estudian aspectos distintos y aislados del gran protagonista; el cine puede agruparlos todos. De aquí su incomparable excelencia. Puede aplicar su oído al ambiente y las pasiones, como el drama; a la forma, perspectiva y caracteres, como la pintura; a la sensación y al ensueño, como la música. Lo «oír» todo a la vez y sorprenderá la relación entre el espíritu y la materia palpitante y la inerte, eslabones de una cadena que empieza petrificada, se ablanda luego y acaba disolviéndose en nubecillas de espíritu. Porque la vida es el alma de la materia, como la sensación es el alma de la vida y el espíritu el alma de la sensación. Ascenso y descenso en un círculo cerrado, que no es transformación, pero sí comunicación de compartimientos estancos mediante hilillos de simpatía, invisibles para las otras artes, entrevistados en algunos fotogramas—por ejemplo, el canto triunfal a la carne en aquella mañana edénica de «Éxtasis»—y que utilizarán algún día los grandes poetas-directores en sus «trozos de resonancia universal», que eso serán las películas, cuando el cine encuentre su estilo, o más claro, cuando haya directores con talento, sensibilidad y fantasía suficientes para darle al cine lo que el cine pide.

ANTONIO GUZMÁN MERINO

NOTICIAS CORTAS

En un film habla el Negus

En un film parlante que le ha sido tomado, el emperador de Etiopía, Haile Selassie, hace importantes declaraciones, hablando en idioma francés.

En la misma película, su hija, la princesita Tsahai, traduce al inglés las palabras del Negus.

Films españoles en Nueva York

Leemos en una revista profesional norteamericana, que en el «sufrido» Teatro Campoamor ha sido estrenado el film «El paraíso

recobrado», que, como se recordará, reunía en su cuadro de intérpretes a Alady y Mapy Cortes.

Por todo comentario el colega se limita a decir: Música y bailes «good».

La Universal contrató a Víctor McLaglen, W. Powell y Carole Lombard

Bajo la dirección de los nuevos elementos que fiscalizan a la Universal Pictures, los estudios de esta compañía han comenzado a desarrollar una actividad inteligente. Víctor McLaglen ha sido contratado para actuar en el papel de «astro» en «Everybody sings». Carole Lombard, William Powell y Alice Brady acaban de firmar contrato para aparecer en una o más producciones, y entre los directores se ha contratado a Walter Lang, Edward Buzzell, Ralph Murphy y Arthur Lubin.

FilmoTeca

de CatalACOTACIONES

EN TORNO A LA PRODUCCIÓN NACIONAL

El niño prodigio entra en el despacho de su papá y le entrega un papel blanco, en el que hay escritos unos versos. El padre coge el papel, que lee atentamente, y le dice:

—¿De dónde has copiado esto?

El niño se ruboriza, agacha la cabeza y con las manos cruzadas, contesta:

—Me lo he sacado de la cabeza, mientras el profesor explicaba la clase de Geografía.

—Pues están muy bien. Tiene algunas faltas, pero de todas maneras, para la edad que tienes, están divinamente. Yo voy a don Luis Jiménez y estoy seguro que lo publicará en el periódico.

Efectivamente, los versos del niño, se publican. El niño sigue escribiendo; el papá lo elogia desmesuradamente y el periódico publica un artículo elevando al niño prodigio a la altura de Ulises. Incluso organizan una fiesta en donde el niño recita algunas composiciones. En realidad, el chico reúne ciertas condiciones para la poesía, pero como no está preparado, su obra es imperfecta, escribe por intuición, tiene un conocimiento empírico de la poesía, apenas si conoce otras composiciones poéticas que las de las hojas del calendario. Pero como todos dicen—para halagar al padre—que lo hace bien, el chico sigue escribiendo y los periódicos de los amigos siguen publicando aquellos versos. Algunos críticos se atreven a decir que son malos, pero en seguida el coro de timoratos sale en defensa del niño prodigio y tratan de derrotistas a los que se han atrevido a decir la verdad en defensa de la poesía y aconsejaban al pequeño a proseguir los estudios.

El paso de los años ha hecho del niño prodigio un hombre inútil. Y los que antes elogiaron su obra, ahora reconocen su grave error. Dieron cabida en la Prensa a la obra de un joven inexperto, mientras que los verdaderos poetas no tenían en donde publicar sus obras. Pero no es esto lo malo; son las consecuencias; al calor de aquella falsa campaña que servía intereses de «camarilla», o compromisos de amistad, habían surgido centenares de niños prodigios que invadieron las páginas para vergüenza de nuestra poesía, mientras los poetas auténticos permanecían en paro forzoso.

El cine español está lleno de niños prodigios. Para hacer películas en España, no se necesita un conocimiento completo del cine. No se exige una cultura bien cuidada, un verdadero temperamento artístico, ni siquiera es necesario saber hablar correctamente el idioma. ¿Extraño? Pues así es. Después de todo para hacer algunas de las producciones que en nuestro país se han hecho, estorban dichos conocimientos. Claro que en seguida se advierte que los realizadores estaban faltos de él.

En España, para hacer películas, hay varios sistemas; por ejemplo, si usted, por un asunto de familia, por una herencia o porque le ha tocado la lotería, tiene la suerte de pasar por Hollywood, no vacile, dedíquese al cine. Basta simplemente enseñar el pasaporte para que le ofrezcan un magnífico contrato. Pero, si en su primer film fracasa, como es lógico, ¡ah!, amigo, entonces habrá asegurado su carrera cinematográfica. Dichosos aquellos que en España fracasan en su primera obra! ¿Quién podrá competir con un director o un actor fracasado? Ahora que esto es, si ha venido de Hollywood. Si no ha pasado por la meca del cine y no acierta la primera, entonces, es usted hombre al agua. Hay muchas formas para el ingreso de los intrusos en la profesión. Desde el que pone dinero en la producción, hasta el que llega a ella por su «tipito serrano». Esto último es muy interesante. Los galanes «bonitos» no necesitan ser buenos actores, les sobra con ser «bonitos». Las chicas bonitas y comprensivas también tienen un porvenir espléndido en la pantalla. Después se cuenta con un sinnúmero de tópicos que protegen a la producción contra viento y marea. Nuestra cinematografía, que cuenta con más años que Matusalén, es para el coro de aduladores, «nuestra naciente producción».

Pobre de aquel que se atreva a señalar defectos o errores. El coro de aduladores surgirá en defensa de la «producción naciente» diciendo que hay que tratarla cariñosamente, que es joven y tímida, que se asusta con facilidad y descorrerá el camino andado, que tratándola así no avanzará nunca..., que para la edad que tiene lo hace muy bien, y el cine español no pasará, si seguimos así, de niño prodigio.

Todos estamos obligados a defender la producción nacional, y todos los esfuerzos en pro de nuestro cine nos parecen poco. Pero hemos de reconocer que por el camino que vamos no conseguiremos nunca un cine auténticamente español, ni una producción organizada. ¿Qué el cine español tiene obras logradísimas y dignas de figurar entre las mejores de Europa? De acuerdo. Nosotros hemos sido los primeros en cantar sus aciertos. ¿Que más quisiéramos nosotros sino que elogiara continuamente nuestra producción! Si de algo podemos ufarnos, es de haber dedicado a la producción nacional centenares de cuartillas por espacio de seis años. Pero hemos llegado a un punto que invita a la meditación. ¿De qué ha servido nuestra conducta excesivamente benévola, alentadora, perdonando errores de bulto y estimulando a proseguir por un camino que desde el principio se tomó equivocado? Ha servido para encumbrar a unos cuantos que aprovechándose de la ocasión han hecho y deshecho cuanto han querido. Ha servido para exaltar falsos valores. Todo, naturalmente, en perjuicio de la producción.

Ha llegado la hora de destacar los valores auténticos. Para el que demuestre su suficiencia, todos los elogios; pero por la dignidad de nuestra producción y por el arte cinematográfico deben señalarse los errores de los que equivocadamente eligieron un camino que les está vedado.

CARRASCO DE LA RUBIA

EL CINE EN ALEMANIA

Albert A. Sander

El 5 de julio murió repentinamente, después de una larga y grave enfermedad el jefe de prensa extranjera de la Cámara Alemana del Film, Albert A. Sander, a los 50 años de edad de un ataque de apoplejía.

Albert A. Sander, que ya antes de la guerra había sido reportero y redactor en jefe de diferentes periódicos neoyorquinos, se dedicó, poco después de haber vuelto a Alemania, al periodismo cinematográfico. Por de pronto, trabajó para el Noticiario de la Deulig y luego para la Ufa y para el Deutsches Lichtspiel-Syndikat, en estas dos últimas sociedades como jefe de prensa extranjera.

En otoño de 1934 se encargó Sander del Departamento de Prensa Extranjera de la Cámara Alemana del Film con el fin de organizarla. Gracias a su rica experiencia y grandes conocimientos encontró, muy pronto, el contacto no solamente con los hombres de la película europea, sino también de ultramar.

En su calidad de jefe de prensa extranjera de la Cámara Alemana del Film y como vicepresidente de la «Fédération Internationale de la Presse Cinématographique» (Fipresci), trabajó infatigablemente para la comprensión de los pueblos por medio de buenas películas.

Películas alemanas en la Exposición Internacional de Artes Cinematográficas de Venecia

Del 10 al 31 de agosto de 1936 se reunirán de nuevo en Venecia los fabricantes de películas de todos los países para tomar parte en un concurso artístico. La Exposición de las Artes Cinematográficas de Venecia, que ha de tener lugar, como se sabe, todos los años, es un verdadero acontecimiento del mundo cinematográfico.

Con ocasión de la IV Exposición Internacional de Artes Cinematográficas, estará representada Alemania con seis películas corrientes y ocho documentales. Los títulos de las primeras, son:

«El emperador de California» («Der Kaiser von Kalifornien»), «Traumulus», «Acordes finales» («Schlussakkord»), «Escándalo» («Allotria»), «Mazurka» (el sexto film todavía por seleccionar).

Films documentales: «Juventud del mundo» («Jugend der Welt»), la película de los IV Juegos Olímpicos Invernales en Garmisch-Partenkirchen; «Obreros de hoy» («Arbeiter, heute»), una película de los viajes de recreo organizados para los trabajadores alemanes por «La fuerza por la alegría»; «Se hunde todo un mar» («Ein Meer versinkt»); «El oficio en la aldea» («Handwerk im Dorf»); «Metal del cielo» («Metall des Himmels»); «El paraíso de los caballos» («Das Paradies der Pferde»); «La cámara nos acompaña» («Die Kamera fährt mit»); «Peces de nuestra patria» («Fische unserer Heimat»).

Para el concurso de aficionados, que se verificará también con ocasión de la Exposición del Arte Cinematográfico, se citarán, por parte alemana, las películas estrechas siguientes: «Bommerli»; «Saga, el caracol gigantesco» («Saga, die Riesenschnecke»); «Los Bosques del Spree» («Spreewald»); «Hamburgo».

El ministro de Estado retirado, el profesor doctor Lehnich es nombrado Presidente de la Cámara Internacional del Film.

Congreso Internacional de los Aficionados al Film en Berlín

Dentro de la margen del II Congreso Internacional de Aficionados al Film, que tuvo lugar del 23 al 29 de julio en Berlín, se ha previsto también la verificación del V Concurso Internacional de Películas de Aficionados.

Las siguientes naciones anunciaron su participación en este congreso, a saber: Bélgica, Alemania, Inglaterra, Francia, Holanda, Irlanda, Italia, el Japón, Yugoslavia, Austria, Portugal, Suiza, España, Checoslovaquia y Hungría. Aún se espera la participación de Noruega y Polonia.

Alemania toma parte en el Concurso de Películas de Aficionados con los siguientes films:

Película corriente: «Bommerli», rodado por Richard Groschopp, Dresden.

Película documentaria: «Saga, el caracol gigantesco», rodada por el profesor doctor Rammer, Berlín.

Película de viaje: «A orillas del lago de Constanza», rodada por el doctor Gerhard Schneider, Dresden.

Película de artimaña: «La última visión», por Otto Flidner, Flensburg.

Otras películas: «Alrededor de un estanque», rodada por Hermann Rossmann, Flensburg.

Los delegados alemanes que forman parte del jurado de recompensas, son los señores Friedrich Zipfel, ingeniero, y Ernst Löslein, ingeniero diplomado. La delegación alemana para el congreso se compone del presidente de la Asociación de Aficionados Alemanes al Film, Karl Melzer, gerente de la Cámara Alemana del Film y miembro del Senado de Cultura del Reich, y del gerente de la Asociación de Aficionados Alemanes al Film, el doctor Hanns Plaumann.

500.000 metros de película de la Olimpiada

La empresa Olympia-Film-Gesellschaft, a la cual se le ha encargado el rodaje de la película de la XI Olimpiada de Berlín en 1936, bajo la dirección de la señorita Leni Riefenstahl, ha tomado ya sus disposiciones para solucionar debidamente este arduo problema.

Leni Riefenstahl rodará su película, como ella misma dice, tomando como base la idea «Lucha, belleza e idea olímpica». Las tomas de las vistas pueden hacerse únicamente bajo las mayores dificultades, puesto que el trabajo de los operadores está limitado por las prescripciones del comité olímpico, a fin de no estorbar a los deportistas.

El campo de actividad de los operadores es extraordinariamente extenso en atención a los muchos y muy diversos acontecimientos y concursos. Comprende las regatas de barcos de vela y de remo en Kiel y Gruenau, la ciudad olímpica de Berlín, los diferentes lugares de los concursos en el Campo de Deporte del Reich, la Villa Olímpica, la carrera de relevos con

RADIO-TELEVISION

Escrita exclusivamente para este periódico por el

INSTITUTO DE RADIO

Los Angeles, California

LA CELDA FOTOELÉCTRICA Y LÁMPARA NEÓN

La celda fotoeléctrica equivale en televisión al micrófono de la radiodifusión. La celda tiene por función convertir la luz y sus variaciones en emisiones eléctricas.

La celda se funda en el hecho de que ciertos metales, especialmente los metales alcalinos tienen la propiedad de emitir considerable cantidad de electrones cuando los hiera la luz. Este efecto no es muy notable en circunstancias ordinarias. Pero si se encierra el metal en un tubo al vacío, el aire no actúa entre la luz y el metal y consecuentemente el desprendimiento de electrones es muchísimo más considerable. Los metales que tienen esta propiedad en más sensible grado son el sodio, potasio, litio, rubidio y cesio.

En televisión se emplea un tubo al vacío redondo. En el centro está situado el ánodo, que no es sólido para que su masa no eclipse la luz que debe herir al cátodo, sino que consiste simplemente en un círculo de alambre. El interior del tubo o bulbo está recubierto con una capa delgada de plata, que sólo deja abierto un pequeño espacio o ventana destinado a dar paso a la luz. Sobre el lado opuesto a la ventana, esta capa de plata se cubre con el metal que emite electrones al herirlo la luz y que viene a ser el cátodo del bulbo. En televisión casi nunca se usan los metales alcalinos antes mencionados sino sus hidratos o óxidos, porque son más sensibles aún a la acción de la luz.

Como el desprendimiento de electrones, que viene a ser la generación de corriente en que quedan transformadas las variaciones de la luz, no es muy sensible, se emplea un circuito amplificador que permite al bulbo transmitir las más insignificantes variaciones de la luz, exactamente en la misma intensidad en que ella lo han herido. Se obtienen así celdas fotoeléctricas capaces de registrar corrientes que varían de 15 a 30.000 ciclos.

Esta celda está conectada a una cajita llena de polvo de carbono que está en reposo cuando no lo atraviesa corriente alguna, pero que al ser atravesado por una corriente vibra, transmitiendo a su vez los impulsos recibidos. Así la corriente puede ser recogida por un conductor, amplificada ya y retransmitida a otro aparato receptor, por medio de alambres o por medio de las ondas hertzianas, que en este caso funcionan exactamente como si se tratara de una transmisión de radio.

Para recibir el impulso eléctrico y convertirlo nuevamente en luz que sea exacta reproducción de la imagen que produjo la corriente, se emplea el tubo neón. El tubo neón es el más conocido radiovisor en existencia, y su función es exactamente igual que la del amplificador de sonido de la radio.

El tubo neón, que es el alma de todo equipo receptor en televisión, es un simple tubo al vacío que se ha llenado de gas neón. Este gas tiene la propiedad de iluminarse instantáneamente cuando lo atraviesa una corriente eléctrica. Se ilumina y apaga instantáneamente con una intensidad directamente proporcional a la intensidad de la corriente que lo atraviesa.

Estos son los dos elementos esenciales en la televisión. Vamos a estudiar en nuestra próxima crónica cómo se reduce por medio de ellos la corriente eléctrica una imagen cualquiera y cómo esa corriente vuelve a reproducir la imagen que la originó.

LA PERSISTENCIA DE LA VISIÓN

En televisión, como en cinematografía, el fenómeno conocido en fisiología por persistencia de la visión, es la clave que hace posible engañar al ojo humano haciéndole creer que ve imágenes en movimiento, cuando sólo están pasando ante sus ojos una serie de fotografías fijas en que la misma escena cambia paulatinamente.

Raro será el lector que no sepa que el ojo humano no reacciona instantáneamente ante los estímulos que lo impresionan. Tarda en percibir a lo menos un décimo de segundo y retiene la visión, cuando ya ha desaparecido el estímulo, a lo menos por otro décimo de segundo. De aquí que si se proyectan ante el ojo humano una serie de fotografías diferentes, pero con diferencia continua, de una misma escena, a intervalos menores de un décimo de segundo, el ojo cree que está viendo la proyección del movimiento mismo.

Este principio, sobre el que se basa el cinema, es también el que permite la televisión de escenas en movimiento.

En cinematografía la escena completa se proyecta ante la cámara en cada pedacito de película. En televisión no se ha descubierto todavía la manera de proyectar una escena completa. Es preciso dividirla en miles de puntos o bandas que se proyectan individual, pero simultáneamente.

Al principio se dividía la escena en puntos, cada uno de los cuales se transmitía por un conductor individual. Este era el sistema conocido por el nombre de su inventor, como Ives Sistem. Ahora se divide cada escena en multitud de

bandas paralelas. Una vez que la escena se divide en bandas hace falta un disco explorador que engañe al ojo humano y le haga creer en la unidad de su visión. Este disco explorador, conocido técnicamente como «scanning disc», no es sino la aplicación moderna de un invento antiguo. En 1884, un alemán, Nipkow, creyó en la posibilidad de la televisión valiéndose de medios puramente mecánicos. Supuso que si el ojo humano miraba a una fotografía dividida en bandas, a través del agujero de un disco que giraba rápidamente ante la fotografía, el ojo no podía percibir la división en bandas y se ilusionaban creyendo que ante sus ojos pasaba una fotografía normal.

Este disco explorador, naturalmente muy modificado, es el que se usa todavía en los gabinetes de televisión. Consiste en una circunferencia metálica sólida que presenta tres espirales paralelas de pequeños agujeros. Al girar velozmente ante la imagen dividida hace creer al ojo que tal división no existe.

Veamos ahora cómo aprovecha este fenómeno la televisión. Simplemente, en vez de transmitir la escena tal como es, se transmite a través de los puntos que forman las espirales del disco explorador. Así queda dividida la imagen en dos o tres mil puntos que deben transmitirse separadamente, ya sea por medio de conductores de alambre o empleando, como en la radiodifusión, las ondas hertzianas.

La celda fotoeléctrica, que ya hemos estudiado, convierte cada uno de esos puntos que la impresionan en una emisión eléctrica. Al llegar a la estación receptora cada uno de estos impulsos es convertido por el radiovisor, o tubo neón, en un punto luminoso igual al que originó el impulso. Ya no hace falta más que colocar otro disco explorador entre el espectador y la lámpara neón para volver a convertir esos puntos en la ilusión de una imagen en todo semejante a la escena que se trata de transmitir.

Ín útil es añadir que ambos discos, el que se emplea para transmitir y el que se emplea en la estación receptora, deben ser exactamente iguales y deben moverse exactamente a la misma velocidad. Esta sintonización perfecta es lo que hace posible la ilusión óptica base de la televisión.

EL FUTURO DE LA TELEVISIÓN

Hemos estudiado ya, someramente, en qué consiste la televisión y cómo no hay tal transmisión de escenas sino transmisión de fotografías «parciales» de escenas a las que la limitación del ojo humano recompone como si fueran la escena misma.

El sistema de dividir la escena y de recomponerla por medio del disco «explorador» o «scanning disc», es el que con más éxito se ha venido empleando en los experimentos de gabinete. El lector se habrá dado cuenta ya de que su valor comercial es muy limitado. Al lado de lo que el público cree que debe ser la televisión es como las clásicas «linternas mágicas» comparadas con el moderno cinema. No obstante, de esas «linternas mágicas» salió el hoy todopoderoso cinema.

Este sistema de televisión, conocido como «mecánico», está perdiendo rápidamente el favor de los expertos, quienes comprenden que por medio de discos exploradores mecánicos será imposible alcanzar la perfección que debe tener este invento para poder ser utilizado comercialmente.

De aquí que se haya tratado, ya con cierto éxito, de substituirlo por un sistema puramente eléctrico, en el que el disco explorador sea reemplazado por la luminosidad de un rayo catódico.

Quien primero presentó este sistema eléctrico a la consideración general fué Mr. Philo J. Farnsworth. Este sistema se funda en lo mismo que el anterior, en la persistencia de la visión y en la celda fotoeléctrica y la lámpara neón. Se transmite la escena y se la hace pasar a través de los rayos catódicos que funcionan exactamente como el disco explorador. Al llegar la imagen a la estación receptora se recompone la escena original también por medio de la luminosidad de rayos catódicos. Los rayos catódicos en el bulbo que transmite y en el bulbo que recibe están mantenidos a exactamente el mismo grado de luminosidad por medio de un aparato que controla el paso de la electricidad. Una escena cualquiera se divide en 400 líneas paralelas que son transmitidas en un canal de 10 kilociclos por este sistema. En el sistema mecánico se necesitan para 60 líneas un canal de 36 kilociclos.

El Instituto de Radio de Los Angeles ha editado, con magníficas ilustraciones, un libro en que se estudia detenidamente el futuro de la radio y televisión y sus aplicaciones comerciales. Dicho libro se remite gratuitamente a quienes lo solicitan. El Instituto de Radio de Los Angeles, institución dedicada al progreso técnico de la radio, televisión, etc., ha editado en español este libro y tendrá mucho placer en remitirlo, sin costo alguno, a aquellos de nuestros lectores que lo soliciten.

rido para el rodaje de esta película olímpica es de 150 hombres.

Puesto que Leni Riefenstahl piensa rodar unos 400.000 a 500.000 metros de film, su ejecución exigirá bastante tiempo y solamente después de un año podrá proyectarse esta película públicamente en los cinematógrafos.

Leni Riefenstahl no solamente tendrá que impresionar los diferentes acontecimientos durante las luchas olímpicas, sino crear una obra monumental cinematográfica artística en que se ha de reflejar la atmósfera en que tuvieron lugar los juegos.

DATOS BIOGRÁFICOS

KAY FRANCIS es la actriz que posee más características esencialmente femeninas. Buena prueba de ello es que guarda el secreto del año en que vio la luz, pero nos informa que fué el día 13 de enero. En los países de habla inglesa los viernes son los días infortunados, y viernes era el día en que Kay Francis nació. Esta adorable mujer que debía considerarse muy afortunada siendo poseedora de los grandes atractivos que a ella le son característicos, no ha tenido nunca buena suerte, y ella atribuye esa calamidad a haber nacido en viernes.

Sin embargo, Kay se ha casado cuatro veces, y aunque en todos sus matrimonios le haya ido mal, por lo menos consideramos estar de suerte eso de haber encontrado cuatro hombres que la quisieran lo suficiente para hacerla su esposa. Ya sabemos que no importa lo bonita que sea una mujer cuando se trata de encontrar marido, pues las hay preciosas que andan solteras por no haber tenido quienes las quieran. En cuanto a eso de que él haya ido mal en sus aventuras matrimoniales lo atribuimos a que los hombres han engreído demasiado a Kay. Ella sabe que es seductora y cree merecer toda la atención del que la ama, pero ya sabemos que en estos tiempos modernos ningún hombre se conforma a las mismas sonrisas y los mismos besos los siete días de la semana. De modo que parece que Kay ha pedido demasiado.

Pero, nos vamos adelantando demasiado en nuestras notas, y retrocedemos para decir que cuando Kay contaba solamente un año de edad sus padres se la llevaron a Santa Bárbara, más tarde vivieron en Los Angeles y finalmente en Denver.

Cuando Kay había cumplido cuatro años, su madre, que era la conocida actriz Katherine Clinton, regresó a trabajar en el teatro y confió a Kay a los cuidados de una maestra, antigua amiga suya. Esta señora se encargaba más tarde de que Kay fuera al colegio.

Sus primeros anhelos estaban concentrados en llegar a ser una gran trapezista. Este ideal nunca llegó a cumplirse, pues siendo aún muy niña fué enviada a un convento, donde ya sabemos que no es costumbre permitir que las niñas se ejerciten en hacer maromas. Graduada en la primera enseñanza, fué enviada Kay a la Academia de Miss Fuller, que es un elegantísimo plantel al cual son enviadas las señoritas acomodadas para terminar su educación. Más tarde asistió a la Escuela la Catedral, en Garden City, que es otra academia de estudios especiales.

Siempre se distinguió en los ejercicios atléticos, siendo espléndida jugadora de tennis. Más tarde sintió deseos de figurar en algunas de las funciones de beneficio que se



FilmoTeca
de Catalunya

FIGURA
DE LA
WARNER
BROS

K
A
Y

F
R
A
N
C
I
S



Esta estrella fascinadora es una mujer voluptuosa en la vida real, y aporta siempre a sus actuaciones esa vehemente vitalidad que caracteriza su temperamento. Hela aquí en dos de sus últimas instantáneas.

ofrecían en la localidad, y se presentó en la primera de ellas vestida de hombre, personificando un atrevido maldete.

Un año después de terminar la segunda enseñanza se matriculó en una Academia Comercial donde se graduó en los cursos de Teneduría de Libros y Taquigrafía. Después de tan árdua tarea hizo un viaje por Europa, visitando Holanda, Inglaterra y Francia. A su regreso comenzó a ganarse la vida habiendo sido secretaria particular de señoras tan distinguidas como la de Morrow, que es la suegra de Lindbergh, la señora de Pinchot y la de Vanderbilt.

Siempre en busca de algo nuevo sintió deseos de actuar en el teatro y como siempre ha sido afortunada para sus trabajos, aunque ella no lo admite, tuvo oportunidad de figurar en la versión modernizada de «Hamlet», que tuvo un éxito estupendo en New York, siguiendo luego una gira triunfal por otros estados de la Unión Americana. Habiendo regresado a New York figuró en las presentaciones de las obras teatrales: «Venus», «Crimen» y «El incomparable Elmer».

Sintiendo gran admiración por Walter Houston, cuando se enteró de que éste estaba buscando una protagonista para la obra teatral «Gentlemen of the Press», solicitó la interpretación del papel, pero el director de escena quería que la protagonista fuera rubia, sin embargo, cuando vio a Kay Francis, no solamente la contrató sino que el trabajo de la actriz fué tan satisfactorio que la enviaron a Hollywood.

Llegó a la ciudad del cine totalmente saturada de optimismo, sin soñar siquiera que allí iba a aprender que hay algo más que divertirse y ser la reina de la fiesta y tomar la vida en broma. Después de aquellos días el cinema le ha enseñado a amar profundamente, a saber sufrir y a soportar sus desengaños.

Nos dice Kay Francis que le agradan el teatro y el cinema, pero que este arte últimamente mencionado es su favorito. Entre sus películas le agradan primordialmente la que lleva por título «Frágil como el cristal», y entre sus obras teatrales la que se titula «La reina juega».

Lo que más le interesa es el arte dramático y toda clase de literatura de profunda importancia clásica. Habiendo estudiado los distintos géneros literarios, está perfectamente capacitada para comprender a plenitud la obra de los grandes pensadores.

Le fascina viajar y prefiere los aviones a los trenes. Siente mayor placer vivir en los Estados Unidos que en ningún otro país, pero también le agrada vivir en Francia, especialmente en París. Londres es una de sus ciudades favoritas, pero usando su expresión personal diremos que a Kay

le agrada encontrarse precisamente en el sitio donde la lleve su fantasía.

Goza de la reputación de ser la mujer que mejor viste en Hollywood, pero no le agrada que le hablen de eso. Se deleita estando elegantísima siempre... a todas horas; pero le mortifica que alguien hable de su ropa o haga comentarios sobre lo que lleva puesto.

Detesta las entrevistas, pero, cuando no tiene más remedio que concederlas se muestra encantadoramente amable, y los que la tratan se sienten fascinados por su personalidad social, que es la expresión máxima del refinamiento. Tampoco le agrada retratarse, y es para ella un sacrificio tener que someterse a que le prueben los vestidos que ha de lucir en las películas o en la vida real; pero todo lo acepta graciosamente y jamás se muestra descortés ni disgustada.

Lo que más le agrada es embarcarse, ya sea en un pequeño bote, en un yacht o un bergantín, pues tratándose de surcar las aguas para ella cualquier embarcación es lo mismo, lo que la encanta es la embriagante sensación de dejarse arrastrar por la corriente ignorante de su destino...

Kay Francis no ha tenido tiempo de engruesar. Su trabajo la mantiene en una actividad tan extraordinaria que no necesita hacer dieta ni entregarse a violentos ejercicios. No tiene secretos de belleza. La luz del Sol, la brisa de la tarde, la higiene más perfecta y completo optimismo, constituyen la mejor receta para estar siempre bella y resultar grata a la vista de los demás.

La voz de Kay es de un timbre tan delicado que ella no puede elevarla demasiado ni hablar con frecuencia. Guardar completo silencio siempre que le es posible y dejar que sus cuerdas vocales descansen lo más que le sea posible, son los secretos de que se vale para tener ese timbre tan delicioso en la voz. Cuando en sus películas es necesario que la heroína lance un agudo grito, se tiene que emplear un doble, lo cual justifica nuestra creencia de que jamás hay justificación para que una mujer tan voluptuosa como Kay tenga que entregarse al desconcertante pasatiempo de gritar.

A Kay le agrada muchísimo la lectura de novelas pasionales. Cuando empieza a leer un libro y encuentra que el protagonista es un hombre incapaz de enamorarse apasionadamente de una mujer, cierra el libro, y dice que ni en el mundo de la realidad ni en el de la ficción tiene un hombre derecho a vivir si no sabe sentir hondamente el amor.

Tiene varios animalitos favoritos: dos perritos preciosos, dos gatos hermosísimos, una cotorra, un conejo y un canario, además de una pecera llena de pececitos de colores y

(Continúa en Informaciones)

UN FILM
PARAMOUNT

Películas de América "HERENCIA DE MUERTE" FILM EN COLOR

Intérpretes:
Sylvia Sidney
Fred Mac Murray
Henry Fonda y
Fred Stone

He aquí cuatro
momentos de esta
gran película dramática
de la «Paramount», fotografiada
al aire libre en tinte color, bajo la di-
rección de Henry Hathaway. Sylvia Sidney
y Fred Mac Murray, tienen en este film ocasión
para confirmar la fama que conquistaron con su
anterior actuación en la pantalla norteamericana.



DOTAR a la pantalla de color, como antes lo había dotado de sonido, fué durante los últimos años aspiración constante de la cinematografía. La cual se ve cumplida al fin de modo perfecto en «Herencia de muerte».

Decir que tan notable producción de la Paramount presenta al vivo todos los colores que corresponden a cada escena, no sería dar ni remota idea de lo que es esta película, en la cual se ha aprovechado una gran conquista de orden científico para crear una exquisita obra de arte. Porque lo que cautiva en las escenas de «Herencia de muerte» no es tanto la fidelidad del color cuanto la naturalidad y la discreción manifestadas al emplearlo. No hay momento alguno en que determinado color llegue a sobresalir más de lo justo, ni menos a hacerse enojosamente notorio. Todos se hallan tan bien armonizados, crean impresión tan perfecta de realidad retiniana, que no repara uno en ellos más de lo que repararía al tener efectivamente ante los ojos lo que aparece retratado en la pantalla.

Al mismo tiempo que la novedad tan señalada como es la de su perfección en cuanto a colores, «Herencia de muerte» le ofrece a nuestro público un drama de interés

sostenido, y cuyos personajes hallan en Sylvia Sidney, Fred MacMurray, Henry Fonda, Fred Stone, Nigel Bruce, Beulah Bondi, Robert Barrat, Fuzzy Knight y el niño Spary McFarland, intérpretes del más alto mérito.

El argumento, tomado de «The Trail of the Lonesome Pine», famosa novela de John Fox, Jr., nos lleva a las agrestes montañas de los Estados Unidos, en donde los odios de familia convierten la vida en lucha a muerte. En este fondo de pasiones primitivas, se desarrolla el drama que sigue a la llegada de unos ingenieros encargados de la construcción de un ferrocarril. Tras la pugna de los hombres que luchan animados por móviles personales, siente el espectador la secular hostilidad entre el espíritu del progreso y los prejuicios contrarios a toda innovación, por benéfica que ella fuere. Y en medio de todo ello, la pareja juvenil cuyo amor desafía el odio que los rodea es espectáculo tan dramático, como conmovedor.

Hablemos de los problemas comportados por la filmación en colores. De lo primero que ha de cuidar quien dirige una película de esta clase es de olvidarse por completo de que las escenas serán en color. Esta opinión, que parece absurda, tiene a su favor la circunstancia de que quien la sostiene es Henry Hathaway, el director de «Herencia de muerte».

Según veredicto unánime del público, de todos los esfuerzos hechos hasta ahora para trasladar a la pantalla la infinita variedad de matices que nos ofrece la Naturaleza, ninguno ha habido que se acercara, ni siquiera de lejos, a la perfección lograda en «Herencia de muerte». Aumenta el mérito artístico de este logro, que bien puede considerarse como definitiva conquista del arte cinematográfico, la circunstancia de que la mayoría de las escenas en que vemos a Sylvia Sidney, Fred MacMurray y el excelente reparto que los secunda en el emocionante drama de las montañas de Kentucky, hayan sido fotografiadas al aire libre y en parajes cuya pintoresca belleza es verdadero regalo para la vista.

Filmoteca

En cuanto a lo dicho por Henry Hathaway, he aquí cómo lo explica él mismo: «El escollo principal en que han tropezado las películas en colores ha sido haberle dado a este elemento importancia mayor de la que le correspondía. El color, como la palabra, son ornamento de la acción cinematográfica, y no deben convertirse jamás en algo que, en vez de realzarla, tienda a debilitar su interés. Es por esto por lo que, tanto Walter Wanger como yo, hemos puesto especial cuidado en que «Herencia de muerte» fuese ante todo un espectáculo de gran interés dramático, en el desarrollo del cual resultara el colorido de las escenas tan natural que quien las viera no reparara de una manera consciente en ninguno de sus pormenores.»

De lo completamente que el productor y el director de esta admirable película han conseguido su propósito, son sin duda prueba contundente los llenos completos que a los salones lleva «Herencia de muerte» en todas las ciudades donde se ha estrenado. Pero no es esto sólo lo que dice Hathaway



con respecto a la película en color. Dice también: «Dirigir «Herencia de muerte», película en colores naturales, fotografiada casi en su totalidad al aire libre, ha sido para mí algo muy semejante a internarme en una región desconocida, en la cual me aguardaran grandes sorpresas y acaso grandes riesgos. También podría decir, para que lo que trato de expresar salga más claro, que dirigir una película en colores cuando uno ha estado hecho a habérselas con las cintas corrientes en blanco y negro, es como si a un dibujante acostumbrado a contar solo con los lápices le diesen de repente la paleta y los pinceles, mediante los cuales podrá copiar, no ya la línea y la forma y la expresión, sino la delicada variedad de matices que ofrece la Naturaleza.»

«La tentación que sintiera ese dibujante no se apartaría mucho de la que yo experimenté al hacer mi composición de lugar con respecto a «Herencia de muerte». ¿No se disponía de todos los colores? ¡Pues a emplearlos, más aún, a derrocharlos!»

«Por fortuna, contra ese impulso mío estuvo la prudencia, que me hizo convenir con Walter Wanger, el productor de la película, en que el mejor modo de que una película en colores resulte buena como película es... apartarse del color, o en todo caso, de los colorines.»

«El lector creará que trato de jugar con el vocablo, pero lo cierto es que lo primero que tuvimos que hacer Wanger y yo para lograr lo que dejó dicho arriba fué engolfarnos en los colores. Porque aspirando nosotros a que los que se viesen en «Herencia de muerte» se hallaran combinados en tal forma que, de puro naturales pasaran poco menos que inadvertidos, era menester, si así había de conseguirse, elegir de la manera más cuidadosa los de cada escena.»

«¿Qué razón nos guiaba para proceder así? Pues sencillamente la misma que debe servir de guía en la ejecución de cualquier obra; darles a todos y a cada uno de sus elementos aquella proporción sin la cual no será posible que haya la unidad de que depende lo agradable o lo útil según los casos.»

(Continúa en Informaciones)



«ES EL AMOR»

FilmoTeca
de Catalunya

circulación. En efecto, es frecuente que los periódicos ingleses o norteamericanos dediquen especial atención a las figuras, principalmente femeninas, que brillan en el gran mundo de sus respectivas naciones. Sus andanzas, costumbres, aficiones y peripecias, son base para la publicación de innumerables artículos, gacetas y fotografías; sus viajes, atavíos, declaraciones y hasta régimen alimenticio son seguidos con interés por millones de lectores. En estas circunstancias no es extraño que dos jóvenes tan ocurrentes como Robert Young y Sonnie Hale, puestos en el caso de crónicas de sociedad, faltos de noticias conque apabullar a un cronista rival, tengan la feliz idea de *inventar* a una dama, para atribuirle proezas singulares, jamás igualadas en la vida real; tigres muertos por docenas en emocionantes cacerías; audaces vuelos solitarios, realizados con frecuencia desde Londres a la India, la Persia y la Arabia; rajás y potentados orientales, perdidamente enamorados de la dama imaginaria... Y tampoco extrañará a nadie que Jessie Matthews, visto el poco caso que de ella hacen cuantos empresarios logra conocer, y visto que la supuesta dama no aparece en carne y hueso por parte alguna, decida hacerse pasar por ella, con gran sorpresa, dicho sea de paso, de los «padres» de la criatura, que sienten hondo estupor, no sin razón, cuando la imagen que han creado en sus sueños toma figura corpórea.

Cualquier film de Jessie Matthews es empresa de titanes dada la enorme cantidad de escenarios, trajes, coristas y detalles que es preciso montar en los estudios y llevar después a la pantalla; y «Es el amor», con la serie de complicados incidentes que se desenlazan alrededor de la trama esbozada arriba, no constituye excepción a esa regla. Un buen día fueron a Shepherd's Bush, bajo las órdenes del jefe de uno de los restaurantes más famosos de Londres, cuatro «maitres d'hôtel», siete camareros, siete «comis», dos «sommeliers» y un «trancheur», con la misión de servir una comida de cien cubiertos. Era menos complicado contratar los servicios de este personal que adiestrar a veintidós actores secundarios en el arte de servir la mesa. El «menú» consistía de carne fría, cordero asado a la jardinera y otros platos primaverales, pato asado, langosta, cangrejo, macedonia de legumbres, fruta, «crepes Suzette», y «poire flambee»; y lo más curioso es que todo esto era «de verdad», primero, porque es más económica la comida legítima que la que se simula con gelatina y otros artificios, y segundo, porque los camareros funcionan mejor cuando sirven alimentos auténticos y no cuando alguien tiene que explicarles lo que es cada plato. En cambio, los cien «extras» contratados para actuar de comensales no lograron satisfacer el apetito, pues como no se sabía cuántas veces habría que repetir la escena, no fue posible permitir que devoraran los alimentos, al menos mientras permanecían encendidos los reflectores.

Muy distintas fueron las circunstancias en que se filmó otra escena de esta película. Una noche fría del mes de enero llegaron a cierta estación del «Tubo», el ferrocarril subterráneo de Londres, 80 artistas, 60 técnicos, varias estrellas y un director de la Gaumont-British; las estrellas se llamaban Jessie Matthews y Robert Young, y el director Víctor Saville. Todos venían para rodar unos metros de film en los escaladores de la estación; llegaron con los camiones generadores de fuerza motriz, los aparatos eléctricos, los del registro sonoro, los andamios, lámparas, cables, micrófonos y máquinas fotográficas —el equipo completo que se necesita para rodar una escena por breve que sea. Tiritando de frío —vestían trajes de verano— los artistas descendieron a las templadas profundidades de la estación, a eso de las dos de la madrugada, hora en que los servicios públicos quedaron interrumpidos hasta la mañana siguiente. Los escaladores sólo se pusieron en marcha para transportar a los operarios que acarrearaban el material o para rodar los incidentes de una escena fugaz; y durante un breve descanso, los artistas conocieron a dos maestros en el arte de cazar ratas, expertos empleados de la compañía del «Tubo», que hacen guerra sin tregua para exterminar a los animalitos y evitar que se conviertan en plaga.

Volvamos a otra escena muy distinta: el interior de uno de los mayores estudios de la Gaumont-British. Espectáculo deslumbrante. El estudio ha sido transformado en teatro. En palcos y butacas, 450 «extras», los hombres vestidos de frac, las señoras —algunas muy bellas, por cierto— escotadas y con lujosas alhajas. En la escena, 60 coristas femeninas y otros 60 del sexo opuesto, y 60 ó 70 músicos en el hueco reservado a la orquesta. Añádanse unos 50 técnicos, desde el director a los últimos empleados. No olvidemos la luz de doscientas lámparas, muchas de enorme potencia, ni el mercurio del termómetro que marca 32 grados centígrados. Centro de este impresionante cuadro:

(Continúa en «Informaciones»)

Jessie
Matthews,
heroína
del
film.

CADA vez que comienza a rodarse un film de Jessie Matthews en los estudios de la Gaumont-British, fórmase en Shepherd's Bush, Londres, un grupo de viejos amigos. Cerca de la célebre estrella inglesa se encuentra—invariablymente—su esposo, Sonnie Hale, el gracioso actor que ha proporcionado el elemento cómico a tantas creaciones suyas, y que con ella constituye una pareja tan bien avenida en el hogar como en la pantalla o en la escena. También suele encontrarse Víctor Saville, que dirige «Es el amor» como dirigió otros films de Jessie Matthews, contento de estar nuevamente en el estudio y de sentarse en la silla de lona que lleva su nombre en grandes letras; Glen MacWilliams, «cameraman» norteamericano que se encarga de graduar el objetivo y las luces cada vez que hay que filmar a Jessie; mientras que los técnicos al frente del registro sonoro, el alumbrado y otros complicados detalles son los mismos que siempre colaboran con la estrella y su director, para rodar estas películas, que después tienen tanto éxito en todos los países.

En «Es el amor», que la Gaumont-British acaba de producir en Shepherd's Bush con los artistas y técnicos arriba citados, y con otros actores y actrices tan conocidos como Robert Young—traído de Hollywood expresamente para este film—, Ernest Milton, Sara Allgood, Athene Seyler y muchos más, Jessie Matthews desempeña, como es lógico, el principal papel de un film cuyo argumento revelará a los públicos extranjeros una fase de la vida moderna más conocida en Inglaterra y los Estados Unidos que en otros países. Porque la trama de esta obra se desarrolla alrededor de un ardid, realizado por una muchacha que, para triunfar en el teatro, se hace pasar por cierta dama cuya vida y milagros llena, en esos momentos, las columnas de los diarios de gran



Robert
Young
y
Jessie
Matthews
en
el
film
de
Gaumont
British
«ES
EL
AMOR».

LA NUEVA PELÍCULA DE JESSIE MATTHEWS



H. G. Wells el famoso novelista autor del libro en que se basa «La vida futura».

PELÍCULAS NUEVAS

H. G. Wells y el futuro del mundo



Alexander Korda, el gran director al servicio del cinema inglés y H. G. Wells, cambiando ideas sobre la filmación de «La vida futura».



rodándose en Londres bajo la dirección de Alexander Korda. H. G. Wells —quizá el novelista de más amplia visión en el orbe— se ha dedicado por completo a las películas porque, según sus propias palabras, constata, después de haberse mostrado receloso de la pantalla durante cierto tiempo, que gracias a este medio tiene una oportunidad inigualable para mostrar lo que él cree será realmente el mundo en los siglos futuros.

A poco de terminar la película, Wells, que fué en un tiempo, maestro de escuela, fué el feliz huésped de 2.000 escolares londinenses a los que había invitado para una exhibición especial de su película del futuro, «La vida futura». Después del cierre de clases por la tarde, un vasto contingente de bulliciosa chiquillería, escogida entre más de una docena de escuelas públicas de primera y segunda enseñanza, se adueñó del famoso Teatro Leicester Square.

Wells nunca ha tenido, y probablemente nunca volverá a tener, un auditorio más entusiasta e interesado. Todos los muchachos habían nacido después de la última guerra mundial, y contemplaron con profunda atención las singulares hazañas que relata la película. El nuevo mundo de Wells, todo cristal, celofán y acero, desfiló delante de los ojos de los admirados mozos, que apreciaron en todo su valor los adelantos y procedimientos científico-mecánicos pronosticados por Wells. Pero, a juzgar por los aplausos, lo que los llenó de emoción fueron los gigantescos y futurísticos aeroplanos que surcan el espacio con majestuosa grandeza.

* * *

¡La vida futura! He aquí el famoso film inglés que ha necesitado dos años de trabajo, que ha costado 270.000 libras esterlinas (unos diez millones de pesetas), al cual han dado todos sus esfuerzos el gran escritor Wells, el pro-

dad». Se venden pavos, juguetes. Se cantan villancicos. Sólo se piensa en divertirse. Sin embargo, sobre los puestos de los vendedores de periódicos se lee «Rumores de guerra».

En casa de los Cabals, una fiesta de familia. Han llegado los amigos. Juegan los niños. Se ríen de los periódicos siempre prestos, dicen, a inventar noticias. Los niños van a acostarse. Los amigos se despiden en la puerta. La madre siente el tronar de los cañones...

Es la guerra, la guerra moderna, la guerra de exterminio por los gases, las bombas, los raids de aviación. Luego llega la peste, las epidemias seguidas de la barbarie. La civilización declina. El patrono, bruto salvaje, predica el retorno a la naturaleza. No más libros de ciencias o arte. La fuerza y la lucha los dueños soberanos.

Pasa el tiempo. Supervivientes, aviadores, ingenieros, mecánicos construyen ciudades, eliminan el paro, hacen reinar la paz, instauran la religión del progreso, construyen un mundo nuevo, según las leyes del maquinismo.

«No importa que ciudad» renace, ciudad de porcelana, de cristal y de acero. Las máquinas y el hombre conquistan la naturaleza. El hombre mismo vuelve a crear la luz solar, se hace dueño de las aguas y de los cielos. Sin embargo, queda insatisfecho y quiere, después de haber dominado toda la tierra, explorar la Luna, descubrir los secretos del espacio y del tiempo. Es construido un inmenso cañón, que debe lanzar hacia la Luna a atrevidos exploradores.

Pero, en el momento en que el cañón hace fuego, el pueblo, la masa, pide algún reposo. El escultor, intérprete de los sentimientos populares, se levanta contra el maquinismo, pide el renacimiento de las artes, de la fantasía, del individuo. Protesta contra la deificación del Progreso...

Y termina el film en un inmenso signo de interrogación...

Magnífica película desde el punto de vista de la técnica y donde los actores, magníficos (Raymond Massey, Ralph Richardson, Margaretta Scott, Pearl Argyle, Edward Chapman), ocupan un lugar secundario.

Si algún defecto pudiera achacársele sería alguna influen-

BAJO la dirección del famoso Alexander Korda se rodó en los estudios Ellsworth de Inglaterra la película cuyos secretos de filmación han sido más cuidadosamente guardados de cuantas se han filmado hasta la fecha. Se trata de la obra de H. G. Wells «Things to Come», que en castellano llevará el título de «La vida futura».

Esta película no está basada en un argumento corriente, con las consabidas instrucciones para el elenco y directores técnicos. Wells —siempre el primero en innovaciones de todo género literario y técnico— emplea en esta ocasión lo que él ha dado en llamar «un procedimiento electrificante»: resplandecientes descripciones del mundo del futuro, diálogo rápido, decorados que colman la imaginación más exigente, ambiente intensamente dramático, y los lances amorosos entre la gente joven y despierta del año 2050.

Este «procedimiento» es en realidad un nuevo sistema literario que permite a Wells condensar capítulos enteros de los más brillantes acontecimientos en una sola página, preparar el escenario para sus lectores lo mismo que un director lo dispondría para el auditorio, hacer del drama de las vidas humanas de un mundo futuro una cosa tan real y vivida como nuestros propios esfuerzos de hoy.

Más importante que todo, desde un punto de vista literario, es la declaración de Wells de que este «procedimiento» señala un momento de vasto significado en su vida, pues, según él dice, no volverá a publicar ninguna otra novela o libro de ninguna especie, dedicándose en el futuro a filmar «procedimientos» exclusivamente. La segunda de sus nuevas obras, «The Man Who Could Work Miracles», está ahora



H. G. Wells conversando con Pearl Argyle y Raymond Massey, principales protagonistas del film, durante el rodaje de la película que ya han pasado en prueba privada los Artistas Asociados.

ductor Alexander Korda y el rey del trucaje, Ned Man, llegado expresamente a Londres de Hollywood, para tomar parte en su filmación.

Es una película sorprendente, una anticipación que hace pensar, más propia para hacer reflexionar que no para distraer.

¿El asunto? Donde va la humanidad con el progreso de las ciencias y el encadenamiento de los hombres al no estar jamás satisfechos.

¿Los sucesos? 1940. Fiestas de Navidad en «No importa que ciu-

cia excesiva de Wells, pero, esto, antes que un defecto, podremos considerarlo como una cualidad más, puesto que así demuestra el cine que puede llegar a reflejar bien la personalidad del autor.

Esta cinta conocerá el más grande de los éxitos, porque responde perfectamente a la angustia del tiempo presente.

Es, sin ninguna duda, una interpretación de los sentimientos de todos aquellos —que son legión— que se plantean esta cuestión:

«¿Dónde vamos, qué nos dará luego nuestra civilización?»

EMILIO MURGA LOWERS

H. G. Wells y Sophie Stewart cambian impresiones sobre la adaptación de «La vida futura».



UN FILM DE
Pierre
Chenal

"LES MUTINÉS DE L'ELSENEUR"

Seis semanas
de filmación
en un bergan-
tín de cuatro
palos.



Si un día, alguien presumiendo de estar bien informado, os asegura que la navegación a vela y el cinema constituyen un *menage* ideal, podéis desmentirlo rotundamente. Yo os lo aseguro. O se hace navegación a vela, o cinema; jamás las dos cosas a un tiempo...

Nosotros nos embarcamos para hacer cinema, y tan sólo hacia la terminación del viaje, pudo el capitán de la embarcación comprender algo del por qué de lo que él llamaba «nuestras locuras».

El barco entero fué puesto a nuestra disposición. Nada que ofreciera posibilidades de transformación dejó de ser transformado para mejor servir a las necesidades de su nueva utilización. En la sala delantera, verdadero antro de Vulcano, se instalaron dos grupos electrógenos, obra de titanes llevada a cabo con la más completa obscuridad, a treinta metros de profundidad, hasta que del mismo trabajo

te, bajaban por las escaleras e invadían todos los espacios libres. Aquello parecía un mar de los Sargazos, que tenía el privilegio de enfurecer al primer oficial de a bordo, persona de absoluto pacifismo en la normalidad. Incluso la pasarela de mando estaba sembrada de cables y monstruosas lámparas de arco. Cualquier rincón constituía un decorado completamente listo. Ni una cuerda, lona o reflejo, había allí que no constituyera una maravillosa imagen. Una cuerda enrollada unas veinte veces alrededor de la pasarela y que estaba allí a la sola intención de que se secase, constituía un decorado tal, que Pierre Chenal decía desesperado:

—Jamás se creará en la espontaneidad de esto, ¡es demasiado bello!

¡Era demasiado bello! Pero no de una belleza aplastante, sino de esa belleza casi irreal, que exalta y que eleva, de esa belleza pura que es en sí un ideal. Eso constituyó la mar-

Escenas patéticas, apasionadas, y momentos de gran tragedia encierra este film de Pierre Chenal que interpretan, Jean Murat, Wina Winfried, André Berley, Le Vigan, Gastón Modot y Jacques Berlioz, en las principales figuras del reparto.



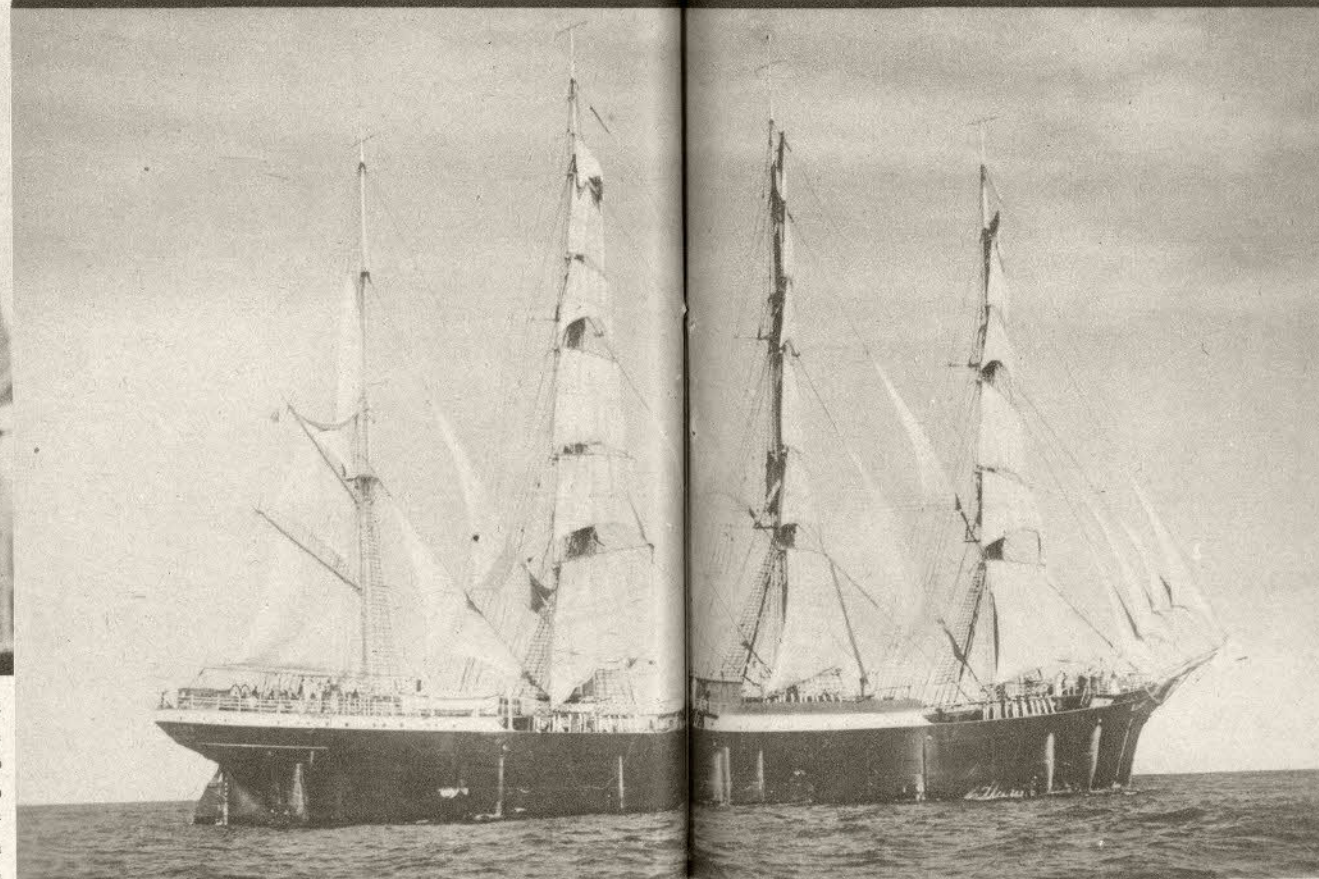
surgió la luz, que más tarde debía servir para el film. En la sala trasera se acondicionó un espacio para el revelaje de fragmentos de film, sonido e imagen.

Los «soles» fueron situados en las posiciones más inverosímiles; las pantallas plateadas fueron subidas hasta las vergas, y la cámara realizó las más arriesgadas y difíciles acrobacias. Quilómetros de cable serpenteaban sobre el puen-

yor preocupación y el mayor mérito de Chenal. Partió para realizar un film cuya acción se desarrolla enteramente en un barco, perseguido encarnizadamente por la desgracia, debió realizar un trabajo de exteriores con un sol decidido a todo menos a mostrarse, y debió, durante un mes y medio, trabajar con una hora o dos de luz diaria. Solicitado a cada segundo por la belleza de las imágenes que le ofrecía la



Un gran film de un gran animador



Naturaleza, Pierre Chenal tiene el mérito de no haber rodado nada «para él». Su vista recorrió el cielo, las velas, los cordajes, el mar, y dejó lo puramente documental en provecho de las escenas de su film, de la dramática acción que se desarrolla a bordo del «Elseneur»; mérito excepcional en un realizador que como él ama todo lo bello con un empeño de artista.

En el trabajo cotidiano, difícil en extremo, hacía falta recordar para una misma escena las velas levantadas o bajadas, la misma inclinación de bordo, la misma orientación de las vergas y cien otros detalles todos ellos de igual interés. Cuando digamos que tan sólo para virar de bordo se necesitaba el esfuerzo colectivo de veinte hombres, trabajando con toda la energía de sus veinte años, su fuerza y su entusiasmo y que para dicha maniobra se empleaban de diez a doce minutos, se comprenderá en una pequeña parte las enormes dificultades de esta filmación, exenta de trucados, y nuestra afirmación de que el cinema y la navegación no admiten la *mezcla*.

* * * * *

Las figuras de a bordo son curiosísimas. Noventa y siete personas constituyen el total de navegantes. Cincuenta tripulantes de nacionalidad alemana, y cuarenta y siete franceses que constituyen nuestra «troupe». Casi nadie habla francés a bordo; entre nosotros algunos hablamos algo de alemán, pero el idioma «puente» es el inglés, un inglés algo adulterado, que ha cumplido admirablemente su cometido.

Los más diversos caracteres convivieron durante aquellas seis semanas, adaptándose en lo posible a las exigencias del cinema. Técnicos en lucha con el oficio de marino; marinos frente a órdenes incomprensibles para su larga experiencia profesional. Extraña «mescolanza» que terminó por adaptarse perfectamente en la larga convivencia.

La aventura de «Los amotinados del Elseneur» estuvo bien lejos de servir de vacación o reposo. Su realización entrañó cosas pintorescas, a veces inesperadas, casi siempre peligrosas. En la toma de vistas se desterró el «truco». Chenal no soportaba ninguna superchería.

Las emociones se sucedieron en toda la filmación. Escenas como la de la persecución sobre el palo mayor, seguida de una caída impresionante al mar, desde más de veinte metros de altura, fueron realizadas «a lo vivo», sin trucado alguno. Ello, con las escenas de la revuelta, los fusilamientos, la vida de la marinería, daban a la cotidiana actuación el relieve de la aventura vivida.

Los ejercicios eran variados; la maniobra se realizaba múltiples veces cada día. Los que querían iniciarse en los secretos del mar y sus alegrías, no tenían más que participar en ellas.

Pierre Chenal, el animador francés que nos ofreciera tan elocuente prueba de su talento con la magnífica versión de «Crimen y castigo», ha llevado a cabo en este su nuevo film una labor magnífica que secundan en la interpretación Jean Murat, Wina Winfried, André Berley, Le Vigan, Gastón Modot, Jacques Berlioz, y un grupo de excelentes actores franceses.

Esperemos en este film, una de las producciones de más envergadura del cinema francés; de este cinema que cada año ofrece nuevos exponentes de la firme potencialidad creadora de sus animadores.

«Cafin», «L'opera de Quat'sous», «La kermesse heroica», «Crimen y castigo». Feyder, Pabst, Clair, Pierre Chenal, nombres prestigiosos de un cinema fuerte, sin convencionalismos, pleno de emotividad y belleza...

Esperemos «Les mutinés de l'Elseneur» para juzgar si es digno de figurar entre los films que forman la sólida base de su procedencia cinematográfica.

* * * * *

Podríamos referirnos ahora al argumento cuyos exteriores fueron tomados a bordo de un bergantín de cuatro palos que realiza navegación de gran cabotaje entre Europa y Australia; pero por considerar imposible encerrar su grandeza en unas cuantas líneas, diremos tan sólo que se basa



Es un film del realizador de «Crimen y castigo», ¡Recordáis aquella producción!... Pues nada menos que el animador que dió vida plástica a las figuras del gran libro, es el que dirigió este film que, según nos aseguran, es una de las mejores realizaciones francesas para la próxima temporada.

El descenso de las lanchas al mar; las emociones sucesivas y sabiamente dosificadas por un destino lleno de solicitudes; la llamada de la bocina en la noche para el salvamento de un naufrago, los heridos de la tripulación; la lasitud entre los nuestros, el descorazonamiento ante la lejanía de la tierra y la falta de nuevas; el despertar en el corazón de todos nosotros, marinos de ocasión, del amor a

en una farsa originalísima, llena de dramatismo y de belleza plástica, debida a la pluma de Jack London, que encierra en la novela en que se basa el film una serie de hombres cuyos espíritus se queman en oscuras pasiones los unos y en nobles anhelos los otros, dando lugar a una pugna dramática y de gran envergadura.

JEAN DESJARDINS

Naturaleza, Pierre Chenal tiene el mérito de no haber rodado nada «para él». Su vista recorrió el cielo, las velas, los cordajes, el mar, y dejó lo puramente documental en provecho de las escenas de su film, de la dramática acción que se desarrolla a bordo del «Elseneur»; mérito excepcional en un realizador que como él ama todo lo bello con un empeño de artista.

En el trabajo cotidiano, difícil en extremo, hacía falta recordar para una misma escena las velas levantadas o bajadas, la misma inclinación de bordo, la misma orientación de las vergas y cien otros detalles todos ellos de igual interés. Cuando digamos que tan sólo para virar de bordo se necesitaba el esfuerzo colectivo de veinte hombres, trabajando con toda la energía de sus veinte años, su fuerza y su entusiasmo y que para dicha maniobra se empleaban de diez a doce minutos, se comprenderá en una pequeña parte las enormes dificultades de esta filmación, exenta de trucos, y nuestra afirmación de que el cinema y la navegación no admiten la mezcla.

* * * *

Las figuras de a bordo son curiosísimas. Noventa y siete personas constituyen el total de navegantes. Cincuenta tripulantes de nacionalidad alemana, y cuarenta y siete franceses que constituyen nuestra «troupe». Casi nadie habla francés a bordo; entre nosotros algunos hablamos algo de alemán, pero el idioma «puente» es el inglés, un inglés algo adulterado, que ha cumplido admirablemente su cometido.

Los más diversos caracteres convivieron durante aquellas seis semanas, adaptándose en lo posible a las exigencias del cinema. Técnicos en lucha con el oficio de marino; marinos frente a órdenes incomprensibles para su larga experiencia profesional. Extraña mezcla que terminó por adaptarse perfectamente en la larga convivencia.

La aventura de «Los amotinados del Elseneur» estuvo bien lejos de servir de vacación o reposo. Su realización entrañó cosas pintorescas, a veces inesperadas, casi siempre peligrosas. En la toma de vistas se desterró el «truco». Chenal no soportaba ninguna superchería.

Las emociones se sucedieron en toda la filmación. Escenas como la de la persecución sobre el palo mayor, seguida de una caída impresionante al mar, desde más de veinte metros de altura, fueron realizadas «a lo vivo», sin truco alguno. Ello, con las escenas de la revuelta, los fusilamientos, la vida de la marinería, daban a la cotidiana actuación el relieve de la aventura vivida.

Los ejercicios eran variados; la maniobra se realizaba múltiples veces cada día. Los que querían iniciarse en los secretos del mar y sus alegrías, no tenían más que participar en ellas.

la quietud y al bienestar burgués. ¡Noventa y siete personas sobre noventa metros de largo por doce de ancho!..., ¡cuántos surcos de interés y de observación!

Un interés nuevo cada día, cada minuto; una vida completamente fuera de lo normal, a veces casi irreal, bañada de una poesía sin mezcla, a pesar de los camastros demasiado duros y de una comida sin variación alguna, de una poesía que se basta a sí misma en la grandeza atlántica y celeste. A despecho del descorazonamiento y a veces del mal humor, los exteriores son lo más bello del film.

Hoy en día, el estudio ofrece las máximas posibilidades de reconstitución, pero ciertas cosas siguen siendo incopiables. La mágica serenidad de los celajes fríos, plagados de titilantes estrellas, los cielos de pesadez plúmbea, crepúsculos cada día nuevos en sus magníficos dibujos, cada día más bellos; el agua negra, llena de morbideces, de atracciones, mostrando tintes azulados a la caricia de los reflectores; las velas de alegres cambiantes de luz; la grandeza de este velero elevando al cielo la prueba viviente de la audacia ilimitada del hombre...

Nada de ello puede ser sofisticado; perdería toda su belleza, todo el encanto exuberante de lo real.

* * * *

Pierre Chenal, el animador francés que nos ofreciera tan elocuente prueba de su talento con la magnífica versión de «Crimen y castigo», ha llevado a cabo en este su nuevo film una labor magnífica que secundan en la interpretación Jean Murat, Wina Winfried, André Berley, Le Vigan, Gastón Modot, Jacques Berlioz, y un grupo de excelentes actores franceses.

Esperemos en este film, una de las producciones de más envergadura del cinema francés; de este cinema que cada año ofrece nuevos exponentes de la firme potencialidad creadora de sus animadores.

«Caín», «L'opera de Quat'sous», «La kermesse heroica», «Crimen y castigo». Feyder, Pabst, Clair, Pierre Chenal, nombres prestigiosos de un cinema fuerte, sin convencionalismos, pleno de emotividad y belleza...

Esperemos «Les mutinés de l'Elseneur» para juzgar si es digno de figurar entre los films que forman la sólida base de su procedencia cinematográfica.

* * * *

Podríamos referirnos ahora al argumento cuyos exteriores fueron tomados a bordo de un bergantín de cuatro palos que realiza navegación de gran cabotaje entre Europa y Australia; pero por considerar imposible encerrar su grandeza en unas cuantas líneas, diremos tan sólo que se basa

en gran animador



Es un film del realizador de «Crimen y castigo», ¡Recordáis aquella producción?... Pues nada menos que el animador que dió vida plástica a las figuras del gran libro, es el que dirigió este film que, según nos aseguran, es una de las mejores realizaciones francesas para la próxima temporada.

El descenso de las lanchas al mar; las emociones sucesivas y sabiamente dosificadas por un destino lleno de solicitudes; la llamada de la bocina en la noche para el salvamento de un naufrago, los heridos de la tripulación; la lasitud entre los nuestros, el descorazonamiento ante la lejanía de la tierra y la falta de nuevas; el despertar en el corazón de todos nosotros, marinos de ocasión, del amor a

en una farsa originalísima, llena de dramatismo y de belleza plástica, debida a la pluma de Jack London, que encierra en la novela en que se basa el film una serie de hombres cuyos espíritus se queman en oscuras pasiones los unos y en nobles anhelos los otros, dando lugar a una pugna dramática y de gran envergadura.

JEAN DESJARDINS

PRODUCCIÓN NACIONAL
"EL GENIO ALEGRE"

Una de las escenas de esta obra que produce Cifesa, basada en la comedia del mismo título, original de los hermanos Quintero.

Rosita Díaz y Antonio Vico, principales intérpretes de "El genio alegre", en una graciosa escena del film.

Rosita Díaz Gimeno, la primera de nuestras actrices cinematográficas, viviendo las escenas castizamente andaluzas de esta famosa opereta.

La señorita y el administrador; lo caduco y lo nuevo; lo imponente y rígido del pasado y la sana alegría del presente plasmados en una escena del film, por Fernando Delgado.

Filmoteca

NOTICIARIO

CIFESA

El galán de «El genio alegre» y los inconvenientes de un excesivo vestuario

Pocos galanes cinematográficos podrán competir con Fernando Fernández de Córdoba, el protagonista de «El genio alegre», en cuanto a cantidad de vestuario se refiere.

No hace muchos días, al reanudarse el rodaje de unas escenas de esta película de Cifesa, y cuando Fernández de Córdoba, vestido con un impecable traje azul, se disponía a actuar, se vio sorprendido por una exclamación del director Fernando Delgado.

—¡Otra vez lo de siempre! Ese traje no es el que debes llevar. Ha de ser el mismo de antes, ya que la escena es continuación de la anterior.

El actor subió inmediatamente a su camerino, dispuesto a ponerse la ropa que correspondía. Pero he aquí que, ante el asombro de todos, reapareció poco después con un magnífico traje marrón que no se parecía en nada al que había llevado antes.

—Pero hombre—le increpó de nuevo Delgado—. ¿El que llevabas no era el gris?

—El gris?... Sí, sí. Esa palabra puede aplicarse en un caso corriente, pero carece en absoluto de valor para designar un traje en un guardarropa que, como el del actor a que aludimos, cuenta con más de quince trajes de este color en diferentes tonos y muestras.

Y aquí vino lo gordo. Fernández de Córdoba no se acordaba cuál de todos era el que había llevado; y entonces comenzó una búsqueda en la que colaboró todo el personal de los estudios. Gracias a que la taquígrafa de Fernando Delgado, mujer al fin y por ello más observadora de estas cosas, pudo poner luz en el asunto encontrando el traje de que se trataba.

El obstáculo quedó salvado. Pero el director, que por lo visto no quiere más líos de este género, ha aconsejado al actor que clasifique sus trajes por colores, formas y muestras, o—mejor—que les ponga número como en los guardarropas de los teatros.

Porque es lo que él dice:

—¡Si le da por seguir eclipsando el famoso vestuario de Valentino, no va a haber manera de terminar la película!

Los exteriores de «El genio alegre»

Esta semana ha salido Rosita Díaz Gimeno con su director Fernando Delgado, acompañados de los operadores, maquilladores, segundas figuras y «extras» de la película «El genio alegre», para comenzar el rodaje de los exteriores de la misma por tierras de Andalucía.

Cuando el elenco que interviene en esta película recibió la orden de salir para Andalucía, se quedó como asustado. Hubo hasta a quien costó mucho hacerle volver en sí de la impresión que la noticia le causó; porque ante el calorillo que reina estos días por toda España, según los *zaragozanos*, pensó que iba al campo exponiéndose a volver de él, no como un veraneante después de darse unos felices días de asueto, sino poco menos que *liquidado* de tanto sudar. Pero Fernando Delgado, que conoce su tierra y que es hombre de recursos y buen humor, les ha animado prometiéndoles rodar los exteriores con toda clase de precauciones para evitar rayos solares e insolaciones, procurándose incluso algún que otro ventilador del tamaño de la Giralda. (Con lo que se ve el hiperbólico genio alegre de este simpático director.)

Total: que entre bromas y veras, algún que otro calorillo y alguna que otra protesta, por si se pasan o no «morás» bajo el sol de la tierra de María Santísima, esta semana la comienza el rodaje de los exteriores de esta gran película de Cifesa, que gracias a la maravillosa adaptación hecha por los hermanos Quintero, el público español va a ver complacido la próxima temporada en la pantalla.

Antonio Vico se cae del caballo

Esto, dicho así, sencillamente, no tiene demasiada importancia. A casi todos aquellos que aprenden a montar les ocurre lo propio, y nadie se extraña. Pero es que Antoñito Vico se cae del caballo *todos los días*, tantas veces como monja en él. Que puede decirse del conocido actor que aún no se le ha visto ni una sola vez bajar por su propia voluntad y no por fuerza de la caída.

Ningún personaje de los que ha interpretado en su carrera, le ha procurado tantas desazones como este buen «Lucio» de «El genio alegre» que por mandato de Fernando Delgado, que dirige este film de Cifesa, y para susto y mala ventura de Vico, tiene que trabajar en algunas escenas montado en una briosa jaca andaluza.

Después de cada porrazo, contemplando la silla de la cual acaba de ser despedido, Antoñito exclama consternado, como para evitarse el apuro y la desgracia de un nuevo «morcón»:

—¡Pero, señores, si yo ya sé que Cañero no ha *habido* más que uno!...

En vano pretende con esta evasiva librarse de las inquietudes de un nuevo experimento. El profesor lo coge y lo pone sobre el lomo del animal, sin estribos ni bridas, para que el «jockey» en ciernes se vaya habituando. Y pocos momentos después, el famoso artista, que ha ido acompañando con inseguras sacudidas el trote corto del caballo, emprende un tan rápido como breve viaje por el espacio en cuando el animal inicia el primer tranco de un galope.

Está visto: Antonio Vico no es precisamente un hábil cabalgador de la estepa. Pero a este paso lo será... si no se parte antes la cabeza.

Su profesor asegura que dentro de poco podrá competir en cualquiera de los famosos «cours» de Longchamps, o quizá —es cuestión de tiempo— en la inauguración del hipódromo madrileño en construcción.

Y Antoñito, lleno de entusiasmo por la equitación, se entrena. ¡Vaya si se entrena!... Como que en un mes lleva gastados más de veinte duros en los «caballitos» de las verbenas!

una baronesa alemana que usa este título aunque los títulos no están en boga en Alemania. Tienen un hijo adorable que se llama Conrad, pero siendo este nombre demasiado serio, él le ha puesto cariñosamente el de «Splinters» (Astillita). Posee varios perros porque a «Splinters» le gustan y siempre los trae a casa. Aunque a veces los animalitos provocan una situación comprometida, esto es algo que no puede evitarse, pues al niño le gustan los perros, y eso basta.

Donald gusta de estudiar la política internacional y sigue las actualidades mundiales en los periódicos y en las revistas.

Su estatura es de seis pies una pulgada, pesa 160 libras, su pelo es castaño y sus ojos oscuros.

Está bajo contrato con Warner Bros. y ha hecho interesantísimos papeles en algunas películas recientemente, contándose entre ellos la personificación del papel del doctor Jean Martel en la película de Paul Muni titulada «La gran tragedia de Louis Pasteur». La actuación de Donald Woods en esa obra es muy distinguida y sobria. En «La ciudad siniestra», como el contrincante de James Cagney en la cruzada contra el crimen y su rival en el amor de Margaret Lindsay, estuvo Donald Woods admirable. Más tarde vino su papel en «La novia curiosa» y luego en la película «Road Gang», en que ha ascendido al papel del protagonista.

Donald Woods

El actor que ahora inicia sus triunfos, después de dura lucha para llegar al estrellato.

DONALD WOODS nació el día 2 de diciembre de 1906, en la provincia de Winnipeg, Canadá, siendo su verdadero nombre Ralph Zink. Sin embargo, actualmente es ciudadano americano. Recibió su primera enseñanza en la escuela superior de «King Edward», en Vancouver, y al terminar sus cursos allí, continuó su educación en la Universidad de California.

Su primera ambición era llegar a ser un gran actor y mientras asistía a la Universidad, donde se especializó en el estudio de inglés, hacía con mucho entusiasmo papeles en las representaciones que se ofrecían en la escuela y además escribía las tramas en que se basaban algunas de las piezas. También tuvo tiempo de afiliarse a la fraternidad «Phi Delta Theta», en la cual era uno de los jóvenes más populares y solicitados.

Se lanzó a una carrera teatral al recibir el título de bachiller en artes, apareciendo por primera vez en las tablas con un grupo de profesionales en la capital del estado de Utah, Estados Unidos de América. Escogió el nombre de Donald Woods para su labor artística porque le agradaba.

Hizo su debut en el teatro con la obra «El séptimo cielo», desempeñando el papel de «Chico», que en la película fué hecho por Charles Farrell, y logró mucho éxito. Después de hacer una «tournée» por muchas de las ciudades principales, apareció en las tablas de Broadway, la famosa calle donde todo artista anhela llegar, con una obra que le dió un triunfo completo y desde entonces su porvenir como actor estaba asegurado.

Un agente cinematográfico le vió y el resultado fué un contrato en el cine.

Donald no prefiere las tablas a la pantalla, diciendo que hay muy poca diferencia entre las dos. No tiene ninguna idea de lo que le gustaría hacer si tuviera que renunciar a su profesión de actor. Su gran ambición es ser protagonista del género romántico. Hasta la fecha su papel favorito ha sido «Stan» en la película «Cuando la tierra gira».

Sus artistas favoritos del cine son Helen Hayes, Edward G. Robinson y Paul Muni, y del teatro prefiere a Alfred Lunt y Lynn Fontanne. Cuando se trata de la ópera le fascina la voz de Lawrence Tibbett, especialmente en el papel del «Emperador Jones».

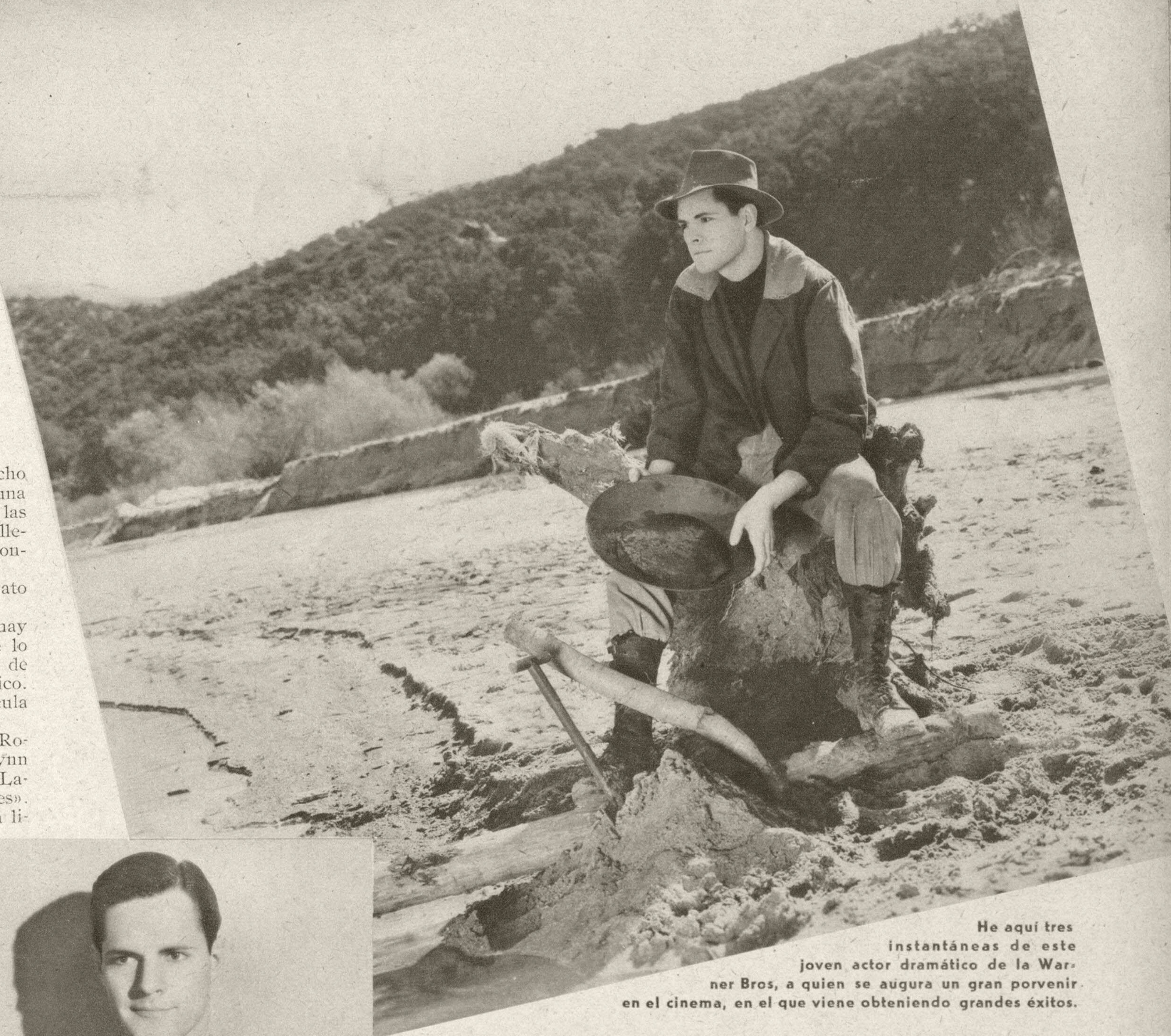
Fuera del drama se interesa muchísimo en la música y en la literatura. Prefiere los libros de J. M. Barrie, John Erskine, Charles Dickens y Heinrich Van Loon.

Mientras formaba parte de varios grupos teatrales, viajó por todos los Estados de América, pero todavía no ha estado en Europa. Dice que Beverly Hills, en California, es el mejor sitio que él conoce para vivir. Compra casi todos sus trajes en New York pero espera encontrar un buen sastre en Hollywood algún día.

Para mantenerse bien físicamente, practica ejercicios calisténicos cinco minutos por la mañana y otros cinco por la noche. Juega muy bien al tenis y al golf. Es muy aficionado a los juegos de fútbol y a las carreras de caballos.

Su pasatiempo favorito, como ya hemos indicado, es actuar y durante sus vacaciones se une a un grupo teatral para poder hacer gala de sus habilidades histriónicas. Después de estas expansiones de su espíritu vuelve al estudio listo para trabajar más intensamente que antes.

Cree que el matrimonio es la mejor institución de la sociedad y no está de acuerdo con los divorcios que se efectúan tan a menudo en la ciudad del cine. Se casó en noviembre de 1927 con Josephine Van der Horck,



He aquí tres instantáneas de este joven actor dramático de la Warner Bros, a quien se augura un gran porvenir en el cine, en el que viene obteniendo grandes éxitos.

Ahora bien, no ha sido solamente esto lo que Donald Woods ha hecho, ya que se inició con Warner Bros. en la producción titulada «Esposas coquetas», luego vino la que llevó por título «El misterio de la niebla» y más tarde algunas otras en que ha tenido interesantes papeles, aunque nunca había logrado una actuación como esta impresionante labor suya en «Road Gang».

Debido a su implícita cooperación Warner Bros. le han dado un contrato por cinco años y una de sus primeras actuaciones será en la próxima película de Kay Francis que llevará por título «Angel of mercy» o sea «El ángel de la caridad».

INTÉRPRETE Y DIRECTOR

de Catalunya

René, sin embargo, llegó a la adolescencia con una profunda aversión por el comercio. Su afición, por el contrario, se inclinaba por el teatro.

Marius y Marie Chomette estaban asombrados. Para ellos el teatro era algo perverso. Hicieron todo lo que pudieron para disuadir al muchacho. Pero fracasaron. No obstante, René, razonable en todo menos en su pasión por las tablas, accedió a una cosa. Cambió su nombre por el de René Clair.

Hoy ese nombre es conocido dondequiera que se encuentra un productor de películas o un aficionado al cine. Hoy, con su primera producción dialogada directamente en inglés, «El fantasma va al Oeste», llenando el Teatro Rívoli, de Nueva York, de bote en bote desde las nueve de la mañana hasta las dos de la madrugada, se le considera como uno de los más brillantes directores de películas del mundo.

Clair es delgado. Su cuerpo es delgado, su pelo es delgado, y su mirada puede cobrar también ese aspecto cuando algo le disgusta. Tres pulgadas menos de seis pies, de presencia no muy robusta, pero bien parecido, parece más joven de lo que es.

Posee un sentido de profunda calma nacido del completo dominio de sí mismo. Aun el tumulto de su triunfo en Nueva York no ha logrado afectarlo. «El fantasma va al Oeste» es la primera película que ha hecho fuera de su país natal. Realizada en Inglaterra, es su primera producción destinada al poderoso mercado mundial. La dirigió porque un antiguo amigo suyo, Alexander Korda, le pidió que lo hiciera.

Antes que Korda lograra conquistarlo, René Clair había producido seis películas que lo hicieron, con la posible excepción de Eisenstein, el personaje más discutido y enigmático del mundo cinematográfico.

El enigma, para Hollywood, no para Clair, es su obstinada negativa en dejar Francia para realizar películas en Hollywood.

La razón para ello, dice el genial director, es que teme, o temía, que ni en Estados Unidos ni en Inglaterra le permitiesen hacer películas a su manera, de la manera en que está acostumbrado a hacerlas, de la única manera que sabe hacerlas.

Si bien el teatro fué siempre su meta, empezó su carrera de periodista. Durante algún tiempo dirigió una revista parisiense. Fué reportero en un diario de París. Después de la guerra, trabajó de actor de tercera categoría en los estudios Gaumont Films, de París.

Fuma «demasiado», le gustan los buenos vinos, quiere filmar una obra de Shakespeare, tiene miedo de filmar nada de Dickens y es un portento de superstición.

Hace algunos años que René Clair ha ganado el aplauso de Europa y América por su destacada y original dirección, su agudeza y dón de sátira y su genialidad.

A pesar de todo esto, lo que más odia René Clair es el trabajo. Así lo afirma él mismo.

Hay que amoldarse a las circunstancias. De la veracidad de este aserto Robert Donat puede dar excelente testimonio. El simpático y apuesto astro de la producción de Alexander Korda «El fantasma va al Oeste», es el producto de un largo y severo aprendizaje en las tablas, donde su resonante voz ayudó frecuentemente a multiplicar las ganancias en los teatros provinciales de Inglaterra.

Donat es un robusto mozo. Aunque se le ha comparado con Ronald Colman, es más alto y de mayor peso: mide seis pies y pesa ciento setenta y ocho libras. Su pelo es espeso y naturalmente ondulado. Siempre se ha peinado hacia atrás y nadie ha podido jamás convencerle de que se hiciera la raya, pues está en la creencia que el partirse el pelo tiende a echarlo a perder. Le gusta bailar, caminar mucho, la esgrima y la equitación, pero nunca ha tenido en sus manos un palo de golf.

Ante la cámara obtiene sus mejores resultados moderando su efusión y disminuyendo el tono de su voz. Hubo un tiempo, sin embargo, en que insistía en hablar demasiado alto, habiéndosele grabado en la memoria el consejo de su maestro en el arte dramático, James Bernard: «Acuérdate de los espectadores del gallinero. ¡Ellos también pagan para oír las palabras de los actores!»

Fué Alexander Korda, el padrino profesional de Donat, quien convenció al joven actor que si esperaba triunfar en el cinema tendría que bajar la voz al acercarse al micrófono. Korda se lo demostró de manera convincente permitiéndole vociferar a su gusto en una escena de «Los amores de Enrique VIII». Una vez revelado el film se lo llevó al cuarto de proyecciones del estudio para que juzgara por sí mismo. Donat tuvo que taparse los oídos cuando contempló y oyó la escena en cuestión. Desde entonces dice sus líneas casi susurrando.

Robert Donat opina que la sutileza y la moderación son dos de las más importantes dotes que puede tener un actor, y atribuye la popularidad de Leslie Howard y Ronald Colman a estas cualidades. El joven astro insiste en clasificarse como un actor de carácter, no obstante insistir todos sus muchísimos admiradores que es uno de los más apuestos y románticos galanes jóvenes de la pantalla.

* * * *

En la película «El fantasma va al Oeste», Robert Donat laboró a las órdenes de uno de los directores de películas de mayor éxito del mundo, que tiene miedo de su trabajo y detesta a Hollywood.

Vamos a contar una historia que comienza hace treinta y cinco años.

En noviembre de 1898, en un día destinado a ser veinte años después el de la celebración del Armisticio, Marius Chomette, un ciudadano de París, llamó a sus amigos a su casa y todos juntos se bebieron una barrica de vino tinto en medio de la mayor alegría.

Marius celebraba el nacimiento de un hijo, René. Con el mejor vino que sus recursos le permitían, nuestro hombre y sus compañeros brindaron por la prosperidad y futura felicidad del pequeño. Papá Chomette prometió hacer cuanto de él dependiera para que su hijo llegase a ser un respetable y pudiente hombre de negocios.

ROBERT DONAT
Y RENE CLAIR

He aquí dos instantáneas de Robert Donat, intérprete de «El fantasma va al Oeste», primera producción de René Clair para el cinema yanqui.



El cine, al convertirse en un espectáculo popular, empezó a hacer literatura. Mala literatura. Infame, si se quiere, pues procedía siempre de los peores géneros melodramáticos, pero literatura al fin y al cabo. Y después de todo, esto era lo lógico. El cine no podía ser entonces plástica, porque sus imperfecciones mecánicas le tenían encerrado en el estrecho marco de una fotografía animada imperfecta. Y, aunque parezca paradójico, tampoco podía ser Cine —dando a esta palabra el significado y la amplitud que hoy tiene, de nueva expresión artística—, porque estábamos en una época en que se llegaba al cine en vez de formarse en él. Y el solo hecho de llegar, ya quiere decir que se viene de otro sitio, y que lo lógico es traer un equipaje de preocupaciones y de teorías no siempre aplicables.

El cine empezó siendo literatura —mala literatura— porque los primeros hombres que a él llegaron procedían del peor teatro. Por esto, se pobló en seguida la pantalla de viejos y burdos histriones que empezaron a nublar la aurora de un arte nuevo con las decadentes sombras de sus falsedades. Menos mal que en seguida llegaron los *cow-boys* y los cómicos de la pantalla yanqui, y el cine empezó a encontrar medios de expresión propios. No todo lo autónomos que muchos querían, pero tampoco tan excesivamente subordinados a las artes históricas como otros se empeñaron en ver.

Actualmente, el cine sigue influenciado por la literatura, como lo está también, aunque menos, por la pintura y por la música. Pero ya no es esclavo de ninguna de ellas. Ya hay films, como los de King Vidor, los de Frank Capra, y los de algunos otros animadores de tendencias gemelas, que nos hacen pensar, como dijimos en otra ocasión, que el cine está en vías de encontrar sus medios de expresión definitivos, aún indefinibles, y que que llamamos cinematográficos. Claro es que a estos films, aún en minoría numérica, pueden oponerse otros cuyos valores literarios, de buena literatura, siguen siendo superiores a los cinematográficos, a pesar de ser éstos de primera calidad. En «Mazurka», de Willy Forst, tenemos un gran ejemplo, como también desde el punto de

vista pictórico puede servirnos el de «La kermesse heroica», de Jacques Feyder.

No hay porque negar, pues, que el cine viene apoyándose en la tradición de las artes. Y no hay porque negarlo, porque de ello debemos alegrarnos. Solamente así, este gran bache experimental que está salvando ahora el cine, en vez de ser un capítulo en blanco para la historia del arte, nos rendirá el balance de una obra clasificable y casi definitiva.

A lo que no hay derecho, es a que muchos se aprovechen de esta circunstancia, plenamente justificable, para llegar a la conclusión de que el cine es un arte auxiliar, sin misión creadora alguna. Bastaría, como hemos dicho antes, con los films de Vidor y Capra para comprender que esta afirmación no puede ser más falsa, desde el momento que el cine ha pasado a decirnos ya las cosas como no nos las había dicho hasta ahora arte alguno. Y aún hay un ejemplo de mayor elocuencia. Nos lo da el hecho de que, si hasta ahora ha influido la literatura de un modo decisivo en el cine, hace ya también bastantes años que el cine ha empezado a influir en la literatura. Esta es la me-

de aparecer el cine, el lector estaba acostumbrado a reconstruir mentalmente la narración. Una vez que el cine ha aparecido, el lector, que suele ser siempre espectador cinematográfico, se ha acostumbrado a contemplar visualmente lo que antes tenía que imaginar. De este choque, sin duda, es de donde ha nacido la actual preocupación por la metáfora; el afán de simbolizar con dos o tres palabras un pensamiento y el de sintetizar la más amplia y minuciosa descripción con una simple frase. ¡Con qué facilidad pueden buscarse los equivalentes de los primeros planos y de las superposiciones en la mayoría de las obras de los novelistas modernos...!

Ahora mismo, en uno de los últimos libros que ha llegado a nuestras manos, en «Viviana y Merlín», de Benjamín Jarnés, se descubre fácilmente la influencia que el cine ejerce sobre él, gran espectador y teorizador siempre certero. Su lectura, subrayada por la elocuencia plástica de las ilustraciones de Luisa Butler, nos produce la sensación de un film maravilloso: Tal vez será porque el cine tiene mucho de cuento de hadas, y porque el viejo Merlín no puede en



Literatura en el cinema y cinema en la literatura

Por RAFAEL GIL

Ilustran este artículo tres instantáneas de «La Kermesse heroica», de Jacques Feyder que Rafael Gil da como ejemplo de lo que él llama «Pintura en el cinema».

jor confirmación de que el cine tiene ya cualidades consustanciales a él, porque sería absurdo que la literatura buscara en la pantalla lo que ella misma le había dado antes. Lo lógico es que busque algo nuevo y vigorizador.

Donde más se percibe la influencia del cine en la moderna literatura, es en el estilo y en ritmo constructivo. Antes

contrar más que en él su mundo. Pero también es posible que sea porque Benjamín Jarnés se ha entregado alegremente al cine, y no tiene por qué ocultar su influencia. Es más: en un capítulo del libro, la influencia queda al descubierto, porque entra en juego el propio cine. Es en aquel momento, bello y delicioso, en que ante la espectáculo de los caballeros de la Mesa Redonda, narra Viviana, al conjuro de una linterna mágica —supermágica en aquellos tiempos—, la gran locura de nuestro Don Quijote. El cine se cansa entonces de influir, desde las sombras, en la literatura de Jarnés, y anticipándose al tiempo, salta al escenario donde Viviana, con su belleza y sus seducciones, mueve una de las farsas más estupendas que la literatura española nos ha dado en los últimos años.

(Continúa en Informaciones)

UNA PELÍCULA DE ACETILCELULOSA

Sí, de acetilcelulosa, pues la nitrocelulosa, próxima pariente de las pólvoras sin humo, se inflama con harta facilidad. Y la cosa está que arde. Era mi propósito comentar esta semana el reciente libro de Villegas-López «Arte de masas», interesante por demás y que puede dar tema no para uno, sino para dos, tres o cuatro artículos. Pero el momento no es de calma. Tenemos los nervios en tensión y es difícil detenerse a observar, pararse a reflexionar, comentar con serenidad.

Lo mismo pasaría con cualquier otro tema que eligiera. Saldría demagógico o vacío. Huyamos de ambos.

La actualidad revolucionaria es poco propicia a las novedades cinematográficas. En el día—sábado—en que estoy escribiendo, están aún sin abrir los salones de espectáculos al público.

De filmación, detenida la de las películas hispanas en curso, por la fuerza de las circunstancias, sólo podemos dar cuenta de una: Mateo Santos está terminando, sino está acabada ya a estas horas, su documental sobre los hechos.

Y nada más. Eso es todo lo que presenta, a la hora presente, a nuestra vista el erial cinematográfico hispano.

Como estamos en tiempos en que se pueden decir muchas cosas que antes se tuvieron forzosamente calladas, podría aprovechar la ocasión para despacharme sobre algunos asuntos que nunca he podido tratar con la libertad que yo bien quisiera. Pero, antes que yo quería, no podía. Ahora que puedo, no me da la gana. Después de todo, no podríamos todavía (y lo que ese *no todavía* significa habría que calcularlo en muchos años para convertirlo en *ya*) decir todo lo decible.

Limitaciones, siempre limitaciones. Estrellarnos contra todas las paredes. Revolvernos continuamente contra innumerables dificultades, por si no te dejan, no quieres, no tienes ganas, no te conviene, o no conviene a los otros, o no sabes. Y siempre en el mismo punto. Acosado por los obstáculos y acosando tú a los temas. No diciendo esto puesto que, al no poder decir aquello, lo interpretarían torcidamente. Siempre lo mismo.

¿Saldrá de esta conmoción el cinema español tan ansiado? El tiempo lo dirá mejor que ninguno de los hombres metidos a profetas. Porque quizá la dificultad para crear un cinema español esté, como bien decía en una ocasión Aurelio Pego, en nuestro carácter individualista. Diríamos mejor, en nuestro carácter que tiende rabiosamente a alejarse de lo que hacen los demás, a no saber unírnos (sin detrimento de nuestra propia personalidad) en una obra común. Cada cual quiere ser jefe, y se cree el as de los ases. Y lucha solo, a veces contra todos, pero siempre en divergencia con ellos.

Y la obra cinematográfica, más que ninguna otra, es obra colectiva que requiere, no solamente un reparto bueno, un buen realizador, un excelente argumento, decorados bien realizados, música de calidad, cameraman y demás técnicos expertos, sino que es preciso que los intérpretes comprendan los personajes y sus papeles, y su importancia y lugar dentro de la obra; el director debe ponerse a tono con el espíritu del asunto y saberle plasmar en imágenes (¡qué resobada está la frasecita!); los decorados y la música a tono con la acción y el mismo espíritu animador; y otro tanto se puede decir de la fotografía.

Cada cual debe realizar su parte todo lo bien que sea posible, pero de nada sirve si esa variedad no se engarza debidamente para formar el conjunto único, en el que cada cosa, cada motivo, debe tener su lugar, y todas deben guardar las proporciones para un buen ajuste, para un perfecto equilibrio entre todas sus partes.

¿Hablamos de equilibrio? Quizá no sean estos los momentos más propicios para ello. El destino de las sociedades humanas es buscarse eternamente para hallar un equilibrio que, siéndolo, les permita sin embargo seguir transformándose, cumplir las leyes de la evolución. Por regla general, si consiguen un equilibrio es estático, muerto, y no dinámico. Eso, si quieren que el equilibrio sea estable. Que la mayor parte de las veces sólo se consiguen equilibrios ficticios, de una inestabilidad tal que el menor de los bamboleos basta para derrumbar la armazón.

A la hora presente dos fuerzas, grandes ambas, buscan cada una el imponer las formas de equilibrio, estático o dinámico, que creen de su conveniencia y nos mantenemos, en espera del resultado de la lucha, en uno de sus equilibrios inestables de tal forma agotadoras que parece como si estuviéramos durante muchas horas colgados de las manos, y no supiéramos ya a qué acudir para mantenernos un poco tiempo más en esa posición.

¿Quién piensa en horas así en el cinema? El que está colgado no piensa en el modo de ir al cine, sino que se contenta con poder desprenderse de la barra sin tener que chocar con el fondo del abismo. Está muy lejos de su cabeza la más grande de las películas vistas últimamente.

Es sólo el instinto de conservación el que opera. Es todo músculo y acción (quizá pasiva). Si piensa en algo es en esa salvación que precisa, que desea, que conseguirá finalmente, pero sólo tras horas y horas de angustia.

La literatura, como el cinema de la hora presente, debería ser exclusivamente una literatura, un cinema, de acción y de angustia. Todo inquietud. Nervios, muchos nervios, y ningún pensamiento. Nadie puede sobreponerse a las circunstancias, alcanzar la serenidad (mejor, conservarla), en estos momentos de agitación. Se está en la lucha, y todos los pensamientos son para evitar caer. No existe ni el arte, ni la ciencia, ni la humanidad, ni la filosofía, ni nada. Todo ha caído. Y, al resucitar, llevará la huella de estas horas.

Horas de fuego en la sangre que dejarán también su huella en el celuloide, aunque no lleguen a hacerle entrar en combustión. ¿Recordáis aquellas documentales africanas, en

Exhumando recortes de mi archivo

Ocorre que cuando el diablo no tiene qué hacer, con el rabo mata moscas... Y esta no es solamente regla para los muchachuelos que matan sus ocios rompiendo botellas vacías, patinando por los vertederos de escombros, cazando ranas en charcas verdosas o atando a los perros latas viejas al rabo para que huyan corriendo con gran escándalo de la vecindad, sino también para los adultos y aun para los que ya empieza a teñírseles de plata el cabello. ¿En qué se entretiene un escritor, un intelectual, cuando no tiene nada qué hacer? Decía un día Ortega y Gasset en una conferencia de un ciclo que pronunció en la Universidad de Madrid, que cuando un perro no salta o corre o sigue a su amo, se duerme; no admite el ensimismamiento. Y agregaba que a las personas no cultivadas, es decir, demasiado entregadas al trabajo manual, les sucedía lo mismo. Ese es su mundo—el trabajo—y no conocen otro. El escritor, por lo tanto, cuando no tiene qué hacer, cuando está ocioso, «no mata moscas con el rabo». Lee, escribe u ordena sus papeles... Únicamente cuando no tiene inspiración, cuando le falta facilidad para expresar lo que quiere, cuando una preocupación de segundo plano en su pensamiento desvía a otra que es la que él quiere fijar su atención; únicamente entonces es cuando deja de trabajar sin dejar de trabajar y «mata moscas». Entonces, sus diabluras consisten en estrujar cuartillas entre sus manos, en dibujar garabatos, en darse un paseo por la cocina para probar la comida... y en abrir libros nerviosamente o en exhumar papelotes viejos. En casa de un escritor cinematográfico abundan mucho los papelotes viejos, los montones de fotografías atrayentes, las carpetas repletas de recortes de periódicos y los pequeños archivos de fichas y apuntes cuidadosamente ordenados. Las primeras frases trazadas sobre el tema por el que el escritor se estaba devanando los sesos han desaparecido de la mesa de trabajo, y las cuartillas de nuevo ofrecen su limpio rostro de papel. Ahora hay otra idea: ha surgido de entre un fárrago de papel amarillento. Unos subrayados en lápiz rojo, unas acotaciones al margen... ¡Ya está!...

Ese que no tenía nada que hacer, o mejor dicho, ese que tenía mucho qué hacer pero que no sabía hacer nada, soy yo. Por eso, si «matar moscas con el rabo» se puede llamar a lo que hoy me propongo hacer, ahí van, lectores, mis diabluras. Voy a criticar a los críticos y no por mí, que no había pensado en ello, sino por esos malditos recortes subrayados en otros tiempos con lápiz rojo, que han saltado de las carpetas a mis manos. Veamos a ver qué quiere de nos otros el primer recorte. Se trata de una crítica de la película de José Busch «Diez días millonaria». Está publicada en «A B C» el 27 de marzo de 1935 y su autor es Antonio Barbero, el inteligente y sincero periodista madrileño. Veo subrayados los siguientes renglones: «Hemos dicho en varias ocasiones que la producción nacional no alcanzará la calidad de valor cotizante, mientras no contemos con escenaristas. Es inútil el esfuerzo de los realizadores—el realizador es lo único logrado que posee nuestro cinema—si lo que han de llevar a la pantalla llega a sus manos con todos los resabios teatrales que la pantalla se obstina en no ocultar.» Leo ahora esta nota marginal escrita en letra muy menuda: «Me parece poco sólida la afirmación esa de que "el realizador es lo único logrado que tenemos en nuestro cinema". Realizadores es lo que menos tenemos; salvo leves excepciones, no existen. Y si es así, mal podemos tener escenaristas, ya que lo uno es consecuencia de lo otro. No hay comparación ni entre uno de los peores realizadores yanquis con el mejor de los nuestros.» La nota es brevísima.

A continuación llama mi atención un artículo de Alfredo Cabello («Luz», 9 de marzo de 1933), que dice: «En resumen; América se apaga cada vez más de prisa. Inevitablemente, la crisis financiera de Norteamérica había de dar un rudo golpe a la industria cinematográfica, ya en situación bastante precaria. Las consecuencias no se han hecho esperar mucho, a pesar de la formidable concentración vertical de la organización cinematográfica yanqui.» Me parece que fué el año pasado cuando releendo yo este artículo escribí esta acotación: «No era fácil adivinar en 1933 la suerte que había de correr dos años más tarde el cine americano, pero para un muchacho como Cabello, aficionado a la política y a la economía, debió de serlo. El cinema yanqui no podía hundirse, puesto que un capitalismo tan vigoroso como el yanqui no puede naufragar sin más motivos que la reducción de mercados y la desvalorización de la moneda. El cinema yanqui, aunque tenga sus lapsos, sigue creciendo y será siempre el más importante del mundo.»

Y ahora «un día» del magnífico «Calendario de la Pantalla» que publicaba Carlos Fernández de Cuenca («Ya», 28 de noviembre de 1935). Tiene como título «Un film marxista» y dice el párrafo subrayado: «¿Qué era «La edad de oro»? Pues sencillamente, el amasijo más torpe y abominable de blasfemias, de lujurias, de pornografía, de sucios aten-

las que la película se hallaba envuelta, por así decirlo, en un velo blanquecino, que había producido el calor al actuar sobre el bromuro sensible? Pues así serán las películas que queden de estos días. En el horno de la lucha, cuando los ánimos están a la ebullición, la película sufrirá también las consecuencias, sin que le sirvan para nada sus protestas de inocencia. Nadie es ahora inocente, sino todos culpables. Aunque sólo sea por omisión.

Y esa es la razón porque debe emplearse ahora una película de acetilcelulosa que, si es algo menos transparente, evitará el riesgo de que, ardiendo, pierda en unos minutos el trabajo de muchos días.

ALBERTO MAR

tados a los principios de la Patria, la Familia y la Religión. La anterior película de Luis Buñuel, titulada «Un perro andaluz» contenía más pudorosamente apuntados propósitos de inspiración marxista... Yo escribí al leer esta nota: «No es marxista «La edad de oro» ni ninguno de los films de Buñuel, a pesar de que cuando rodó «Las Hurdes» ya había abandonado el surrealismo para ponerse de acuerdo con las doctrinas de Marx. La prueba de ello es que Salvador Dalí, su colaborador de los primeros tiempos, es hoy fascista, de la misma forma que Bretón y Paul Eluard continuaban en el movimiento superrealista y Aragón ha pasado, como Buñuel, al campo del comunismo. A mi entender, el marxismo discrepa absolutamente del surrealismo y mal puede apoyar moral o materialmente a un film como «La edad de oro.»

El admirable libro de Rafael Gil, confundido entre un mar de recortes, viene a mis manos. Paso hojas a tontas y a locas y únicamente en la página 28, señal evidente de que con el resto del libro estoy de acuerdo, resaltan tres renglones subrayados y acotados: «Vuelve el sentido heroico de la aventura en «La patrulla perdida» y en «Tres lanceros bengalíes», con los hombres que, sin el acoso de sus pasiones, viven en el desierto tragedias magníficas de honor y patriotismo.» «No es posible que Rafael Gil aprecie que «Tres lanceros bengalíes» es un film digno de honor y patriotismo. Gil es un muchacho rebelde y humano—tengo hermosos artículos suyos que lo afirman—y no es posible que se incline a justificar el pillaje del imperialismo inglés en la India (acción «civilizadora» con ametralladoras y dinamita), como tampoco lo haría con el de Italia en Abisinia. Rafael Gil escribe sin prejuicios ideológicos y esto hace que un error suyo sea siempre una errata de buena fe.»

Al dejar de hojear nerviosamente el libro de Rafael Gil, observo que de una de las carpetas ha surgido un artículo cuidadosamente recortado. Está publicado en el número 410 (21 de junio de 1934) de «POPULAR FILM», se titula «La paradoja de los literatos» y lo firma el querido amigo Antonio Guzmán Merino. El artículo ronda por mi mesa inquieto, se oculta entre otros papeles... pero una bocanada violenta de aire los vuela a todos y me veo precisado a agacharme al suelo para recogerlos. El artículo de Guzmán, prisionero entre mis manos, me mira incitante. Yo quiero rehuirle porque plantea un viejo pleito en el cual ya hice armas en cierta ocasión. Por fin, el subrayado hecho con mi lápiz rojo me atrae de tal forma, que no puedo por menos que leer las siguientes palabras: «Por culpa nuestra, si Homero y Shakespeare y Cervantes, redivivos, formaran un triunvirato de poesía inmortal y se fueran a Hollywood de «escenaristas», seguiríamos atribuyendo más importancia a un «cameraman» que a los argumentos que ellos fraguaron, porque «el cinema es imagen y no literatura», como si la imagen, para ser elocuente y noble y artística, no necesitara llevar dentro lo que sólo el genio de un poeta puede darle.» Ante una disquisición tan sugestiva como ésta, nunca he dejado de hacer yo un comentario espontáneo en el momento de leer el artículo: «De acuerdo en toda la línea, pues nuestra divergencia se cifra en un juego de palabras. Guzmán quiere decir que el realizador, pura mecánica, necesita basarse en la obra de un poeta genial; que su frialdad cerebral no es suficiente para engendrar una emoción poética. Yo digo, que al realizador no le hace falta la ayuda del genio o del poeta o del «escenarista» cervantino y shakespeariano, si reúne—que debe reunirlos—por sí solo las dos virtudes: la virtud de realizador y la virtud de poeta. ¿Por qué pensar que el cinema ha de valerle siempre de la literatura para ganar categoría de arte? Hay sólo una razón, en virtud de la cual el cinema se ve todavía obligado a apelar a la poesía literaria: que la poesía literaria (verso o prosa) tiene una tradición artística muy grande, y que la poesía cinematográfica (imágenes) es nueva, sin genios, sin personalidades, sin apenas obras propias. Esto es todo.»

¡Hombre! Aquí nos viene en este instante un bien pensado y mejor conseguido artículo de Lope F. Martínez de Ribera: «Materia imaginativa». (POPULAR FILM, 25 de octubre de 1934.) Dice el párrafo acotado: «Pretender seguir por los mismos caminos martirizados por el arrastre de tanta necedad, pensando sólo en una burguesía propicia a no torturarse el pensamiento y a que sus digestiones no tropiecen con la bofetada de una emoción, sólo conseguirán aniquilar las potencias inmensas de las posibilidades del «imaginismo cinematográfico», hacia el que se debe ir por todos los caminos, pues constituye la entraña psicológica peculiar e imprescindible del cine.» Poco más o menos, yo pensaba entonces a este respecto, según propia escritura: «Están bien los cuentos de imaginación, las bellas fantasías poéticas, las fábulas de la emoción finamente trazadas por las grandes posibilidades plásticas del cinema; está bien todo esto para neutralizar, y llegar a extinguir, el mal gusto, la chabacanería del séptimo arte, pero no hay que elevarse demasiado a la gloria, no hay que ir siempre a El Dorado y olvidarse de los burdeles mugrientos y apestosos, de las cloacas, de la miseria y el hambre. El cinema debe de ser, antes que nada, realidad. Después, imaginación, entendiendo que la imaginación puede campea con tanta libertad por un sitio que por otro.»

A renglón seguido es Manuel Villegas-López el que nos habla desde las páginas cinematográficas de «Luz» («Tres fechas de amor», 21 de mayo de 1932). En su artículo dice que en el cinema hay tres fechas en las que el amor no juega el mismo papel. En la primera se le rehuye, en la segunda se le exalta y en la tercera se le olvida. Después, agrega: «¿Ahora? Ahora el eterno recomenzar. Se ha ido; pero—tema fundamentalmente humano—ha de volver. Volverá el



Los negros en el cinema

amor puro, el amor fatal, el olvido del amor. Yo veré sobre sus ciclos, cada vez más cortos, cada vez más rápidos. Para él—para rehuirle, para exaltarle, para olvidarle—se buscarán nuevos temas. Y hará así el cinema futuro, como ha hecho el cinema actual, como ha hecho todo arte en su eterno retornar.» «Es decir—digo yo—, que merced al amor el cinema va a ser siempre un círculo vicioso, ¿no es eso? Que hemos de volver donde ya fuimos y andar por donde ya anduvimos, ¿no es así? El amor en el cinema tiene algo de mito, que nosotros estamos fomentando, y mucho de negocio (el amor es la emoción más simple y los productores la prefieren porque la incultura del público la proclama); creo que ya va siendo hora de que deshagamos ese mito. En Rusia, ya que Villegas atribuye a sus films el olvido al amor, se apela a este sentimiento cuando es necesario. En nuestros países, el amor es el plato de todos los días, de la necesidad y de la innecesidad. Esta verdad actual, no quiere decir que en el futuro ocurra igual, que retornemos a donde ya estuvimos.»

Alberto Mar: «Un folleto sobre el cinema llamado social» («POPULAR FILM», 22 de agosto de 1935). El formidable comentarista de libros del cinema, que ya es fama en él esta especialidad, dice: «Hace tiempo deseaba manifestarme contra el cinema social; o, para hablar con más precisión, contra ese nombre, pues mi disconformidad es por el nombre y no por la cosa. Si el cinema es un arte, siempre rendirá un servicio social, por extraño que pueda parecer, aun en los casos del más absoluto desinterés de los problemas humanos, pues, en el peor de los casos, su influjo se limitará a hacernos respirar aires más puros y a evitarnos una excesiva preocupación por los problemas humanos. Por lo tanto, no cabe dividirlo en cinema social, artístico, documental, etc.» «Estoy disconforme—afirmé yo inmediatamente después de leer el artículo—con la teoría de Alberto Mar. Ciertamente es el cinema, de cualquier género que se trate, cumple una función social positiva y negativa. El film documental o artístico de alta escuela, positiviza, educa, enseña. El film pornográfico, banal..., embrutece, niega todo lo que el otro afirma. Al fin y al cabo, los dos cumplen una misión social, puesto que la Sociedad está dividida en gustos. Desde este punto de vista estoy de acuerdo con Alberto Mar. Pero de aquí a lo otro, dista mucho. El cinema social es y debe ser social; posee una particularidad propia. Está dedicado a la lucha social, a la educación social, a la cultura social y a un nuevo sistema de interés y discernimiento social. Ahora, en lo que yo no estoy conforme es en que se haga un empleo exclusivo del vocablo "social". Aquí sí que puede haber confusión. Según cada doctrina, esa palabra debe ir seguida de otra palabra que termine de definirla. Así: cinema social-cristiano, cinema social-comunista, cinema social-fascista... ¿Qué duda cabe de que «Camisas negras» es un film tan social como «El acorazado Potemkin»? Mas esto no quiere decir que sea revolucionario, ni que sus doctrinas se dirijan a las mismas masas.»

En fin, la tarea de criticar a críticos cinematográficos, que a mí me pueden criticar con más autoridad cuarenta veces por día, se prolonga. Los recortes de periódicos y revistas marcados por mi lápiz un tanto arbitrario, siguen amontonados en mi mesa. ¿Qué hacer? Decididamente: cerrar todas las carpetas y atarlas con cuerda gruesa para no caer otra vez en el mismo capricho. Antes, demos salida al último recorte, que lleva esperando turno más de una hora. Veamos. Se titula «La vanguardia en el cinema» («POPULAR FILM» 17 de enero de 1935, número 439) y lo firma un joven que se retiró del cinema para mejor atender a su carrera universitaria, pero que algún día volverá a agarrar la pluma con el juicio más maduro. Se llama Aniceto F. Armayor y dice en los renglones subrayados: «Paralelamente a la vanguardia de Francia y Alemania, germina una diferente—no en su esencia pero sí en su enfoque—en Rusia. Los realizadores soviéticos tienen su polo, su orientación, su norte, y de esta manera unen a ensayos de expresión nueva, tesis culturales. Dziga Vertoff en «Alcohol, trabajo y salud», Raissman en «La tierra tiene sed», Joris Ivens en «Konsomol», Trauberg en «Sola», Youtkevitch en «Contraplán», etc.» Mis notas acotadas al margen del artículo de Armayor, agregan: «En Rusia, salvo rarísimos casos, nunca ha existido la vanguardia tal y como se entendió en Francia. La vanguardia significaba "estudio de la forma cinematográfica reducida a las más nimias representaciones". En Rusia, el estudio de la forma, de la expresión, siempre fué ligado a la profundidad del tema, a su envergadura humana y social. Esta palabra de "vanguardia", que indudablemente tiene una significación propia en la historia del cinema, no alude en nada a los realizadores soviéticos.»

Y aquí es cuando la máquina de escribir deja de teclear y la pongo la cubierta para no dejarme arrastrar por las insinuaciones de los recortes que quedan por exhumar. Si al lector le agrada esta crítica de juicios que he hecho, tal vez el día menos pensado vuelva a abrir las carpetas de mi archivo para recomenzar esta tarea cómoda; si no le agrada, le aconsejo que no es menester ponga a buen recaudo su tranquilidad. No le molestaré. Ya está bien por una vez mi iniciativa de criticar a críticos, a causa de no saber qué hacer por tener mucho qué hacer.

A. DEL AMO ALGARA

INFORMACIONES

En la Olimpiada de Berlín se ensayará una nueva cámara cinematográfica

La habilidad de los cronometristas humanos, tema en debate desde hace mucho tiempo en las esferas deportivas, será puesta a dura prueba en los próximos juegos olímpicos de verano.

Una cámara cinematográfica inventada recientemente, que puede tomar cien fotografías por segundo, decidirá no sólo el ganador y los puestos siguientes en los finales ajustados, sino que también podrá dar el tiempo exacto en que se ha recorrido la distancia de la carrera. Los funcionarios consideran que probablemente algunas de las revelaciones que haga la máquina serán interesantes.

La suficiencia americana es de todos conocida, su afán de enaltecer todo lo americano, aunque no sea americano; en Norteamérica no puede decirse que todo sea genuino del país, porque no hay nada, por ser una nación que tuvo una gran inmigración y que va siempre a la caza de valores ajenos, igual que importa petróleo de todo rincón de Europa donde lo encuentra y lo hace americano por la fuerza de los dólares y hace de la neutralidad o la beligerancia un país; en las cuestiones europeas, una cuestión petrolera.

Cuando los yanquis desarrollan la escena de un film en un país imaginario, pero europeo, llega allí un americano y arregla todos los desarreglos; si no hay dinero, él lo lleva; enamora perdidamente a la duquesa arruinada, que manda en el país. El americano derrocha optimismo y agilidad; importa de su país las costumbres, igual que podría importar automóviles, y América triunfa en aquel pequeño pueblo por la personalidad de un súbdito suyo; porque el departamento de argumentos de una casa productora lo ha querido, porque ésta lo ha aprobado y filmado, porque las distribuidoras le han distribuido y los empresarios han intentado pasar la píldora al público.

En «El Diluvio», aquella película que se quiso presentar como alarde de tecnicismo, todo se derrumba, todo cae ante la fuerza invencible de la Naturaleza, a la que nadie puede oponerse, menos la estatua símbolo de Norteamérica, el monumento a la libertad. La libertad de un pueblo cuyos presidios son famosos y cuyos procesos no son menos famosos, que se mantiene erguida, despreciando a la Naturaleza como símbolo de un poder con afán de manifestarse.

América ha hecho mucho por el cine, ha realizado una técnica perfecta, muchas de sus películas, un crecido tanto por ciento, si perfectas en técnica, son en valores morales y psicológicos, inferiores a las españolas. Que supremacía sobre los demás cines del mundo tiene esa producción del país del dolor, esos films «made in U. S. A.», fabricados en serie y para un público estandard, ¿es que esos films vamos a conceptuarlos mejores que a muchos de nuestros films?

Pola Negri, Von Stroheim, Murnau, Lubitsch, Emil Jannings, Dupont, Camila Horn, Von Sternberg, Eric von Stroheim, Charlot, Greta Garbo, Marlene Dietrich, estos son nombres de directores y artistas, cogidos al azar y que nos demuestran que todos los grandes valores técnicos y artísticos que más fama han dado al cinema americano, son europeos y que éstos con su traslado a América no han salido beneficia-

Kay Francis

(Conclusión)

un estanque en que se crían ranas que en las noches húmedas dejan oír sus ronquidos tenebrosos.

Kay es experta en el manejo de su pequeño yacht denominado «El tropical», y lo mismo guía su automóvil Cadillac que el Ford en que hace sus viajes al estudio.

Kay se ha hecho inolvidable en cada una de las películas que ha interpretado, pero vamos a enumerar algunas de las que sus fanáticos prefieren: «La triguera peligrosa», «Voluntuosidad», «Frágil como el cristal», «La herencia», «Mandalay», «Pasiones gigantes», «Wonder Bar», «El dilema de una mujer», «Espionaje o Agente británico», «Su primer beso», y su última comedia encantadora, titulada en inglés «The goose and the gander».

Estos son breves detalles de la vida de la interesante estrella Kay Francis, acerca de quien se dice que tan pronto termine esta obra contraerá nuevas nupcias, esta vez con un joven sin dinero, pero que la ha amado desde hace mucho tiempo y que ha sido el romántico escritor que a diario le ha enviado a las doce de la noche una orquídea para que ella sepa que su último pensamiento ha sido para ella... ¡Pobres mujeres del cine..., imposibilitadas de dedicar los mejores días de su juventud al amor...! Luego, olvidadas del público y sin compañeros, viviendo solamente en el recuerdo de los días que fueron, pero hoy... en la hora que pasa, Kay vive su glorioso momento entre el halago y el ensueño, brindando sonrisas e inspirando amor.

C. ROLAND

«Herencia de muerte»

(Conclusión)

«Conforme lo entendimos nosotros, el color representa ahora en la cinematografía algo muy semejante a lo que hace algunos años representó el sonido: una novedad, mejor dicho, una conquista definitiva, que pone en manos del que lleva a la pantalla tal o cual tema nuevos medios de realizarlo. Pero, ahora como siempre, lo esencial en una película es el valor dramático de su argumento y la manera cómo se halle desarrollado e interpretado.

«No habiendo nada que desear en cuanto a esto en «Herencia de muerte», pues si el argumento y el guión cinematográfico son excelentes, el reparto no puede ser mejor, tratamos Wanger y yo de que la circunstancia de ser la película en color, ante que distraer la atención del espectador apartándolo de la acción dramática, contribuyera al mejor logro de ésta. De que lo hayamos conseguido dan testimonio, muy halagador ciertamente, las opiniones de la crítica y el aplauso del público.»

Llegan hasta aquí las palabras de Henry Hathaway, el

dos, sino que muchos que eran valores destacados en el cinema, han quedado anulados.

Pero la suficiencia americana, donde más se ha ensañado, ha sido con los negros. ¿Quién no ha visto esos negros asustadizos, con camisa a cuadros, sombrero viejo hundido hasta la cabeza y pantalones con tirantes? Juegan a los dados y llevan una pata de conejo como amuleto; negros que son idiotas, negros que son cobardes, llegando a tener miedo de su propio nombre o de cualquier sábana puesta a secar que se mueve. Todo es poco para ridiculizar al negro.

No tiene justificación el ensañamiento de una raza con la otra. ¿Qué eso del negro que tiene el alma blanca. La conciencia, el humanismo, la bondad, la dignidad, no es patrimonio de razas ni de colores. Recordemos la última guerra y la que se prepara, es una conciencia humana, proyectada por blancos para que se maten blancos entre sí, sin conocerse, ni haberse ofendido mutuamente. ¿Qué concepto del alma blanca tiene el blanco que se presta al linchamiento de un negro?

El negro importado del Africa, en tiempos de la colonización, se le continúa tratando como a un esclavo y no se aprovecha ocasión para ridiculizarle. Y cuando eso se hace, se imita su música y sus danzas, imponiéndolas en todo el mundo, cuando se dice que el negro tiene tendencia a la imitación, se ve imitado y despreciado a la vez. Acusarles de esa falta de personalidad cuando la juventud blanca, además de lo dicho, copia el pelo, el rostro, la forma del ondulado, el bigote, los ademanes de los astros de la pantalla, igual que se imitan las perlas; porque estamos en un mundo de imitaciones y no de realidades.

Se le acusa también al negro de excesivo sensualismo en sus danzas; no hace muchos días contemplé el espectáculo vergonzoso y ridículo de un público blanco, completamente enardecido, que vociferaba, chillaba y se descomponía, ante una danza negra llena de ritmo y carente de toda intención morbosa.

El artista negro está condenado a desempeñar un triste papel en el cinema, ya que por unos dólares se presta a ridiculizar su propio pueblo.

El público de cinema debe mirar con un poco de humanidad a esos negros que hacen reír cuando corren, cuando tienen miedo, y que siempre les vemos desempeñando papeles de mozos de tren y cocineros.

GINÉS ALONSO

director de «Tres lanceros bengalíes» y otros grandes éxitos, antes de serlo de «Herencia de muerte».

Me falta espacio para desarrollar otras cuestiones impuestas por el color, tales como la que se refiere al maquillaje, que ha debido transformarse en forma más realista al deber aparecer con sus colores en la pantalla.

V. GÓMEZ DE ENTERRÍA

«Es el amor»

(Conclusión)

Jessie Matthews, vestida de pies a cabeza con un ceñido traje de plata, que reluce bajo el resplandor de millón y medio de bujías. Es la escena final de «Es el amor», y Jessie Matthews ha bailado un número treinta veces, en tres días, para conseguir un acoplamiento perfecto con las muchachas y los muchachos del conjunto. Nos acercamos a ella en un momento de descanso. Queremos hacerle una pregunta; queremos saber algo de «París en primavera», la película que va a filmar ahora bajo la dirección de su esposo, con Robert Young y un reparto de primer orden.

—¿Qué va a hacer cuando termine «Es el amor»?—interrogamos.

Y la respuesta surge rápida, contundente, de labios de la incomparable Jessie.

—¡Dormir! Sí, dormir una semana entera. Y, ¡ay del que me despierte!

En los estudios de la Gaumont-British se ruedan actualmente:

«Oriente y Occidente». Director: Herbert Mason. Cameraman: Bernard Knowles. Reparto: George Arliss, Lucie Mannheim, Romney Brant, Ronald Ward, Norma Varden, Geoffrey Tearle, Eliot Makeham, Stella Moya.

«La gran barrera». Director: Milton Rosmer. Fotógrafo: Glen Mac Williams. Reparto: Richard Arlen, Bárbara Greene, Barry Mackay, Lilly Palmer, Roy Emerton, Findlay Currie.

«The nothing tramp», sin título español todavía. Director: Albert de Courville. Fotógrafo: Mutz Greebaum. Reparto: Constance Cummings, Hugh Sinclair, Noah Beery, David Burns, Butler Hixson, Edward Ryan, Conway Palmer, Maurice Freeman, James Arnold, Edmund Dalby, Brian Herbert.

Literatura en el cinema y cinema en la literatura

(Conclusión)

Efectivamente: hay literatura en el cine... pero también hay cine en la literatura. Lo que demuestra que nos encontramos frente al punto de coincidencia de dos artes. En su cruce. El uno ya está acostumbrado a ir y venir, siguiendo los signos de su destino. Y el otro, que aún no ha llegado, marcha de prisa y con optimismo, porque sabe que sus horizontes son alegres y amplios.

Madrid, 1936.

JOHN CARRADINE
de la 20th Century-Fox

FilmoTeca
de Catalunya

04591
1891
5/10

