

Filmoteca
de Catalunya



Popular film

44

POPULAR FILM

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

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

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

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

Año XII :: Núm. 547

18 de febrero de 1937

Núm. corriente: 40 céntimos

Núm. atrasado: 50 céntimos

CAROLE LOMBARD

Esta actriz fué una de las mejores actrices de las tablas y lo es actualmente del cinema. "Amor en ayunas", de la Universal, es una prueba fehaciente de su arte sin igual. Comedia íntima de asunto encantador, muy original y lleno de recursos humorísticos inesperados, contiene la más perfecta y divertida de las creaciones de esta actriz insuperable, que tiene en ella por oponente al apuesto actor Preston Foster.



Grupos de vanguardia

ASI siempre estuvo dedicada al cinema español nuestra editorial. Desde ella hemos procurado encauzar derroteros, señalar vicios y exaltar las pocas virtudes que en nuestro cinema se han dado... Pero en estos momentos nos encontramos faltos de tema, a pesar de que son muchos los temas que podríamos tocar en beneficio de nuestra producción.

No nos espantan las consecuencias que de nuestros juicios puedan desprenderse. Nos detiene el respeto a organismos y a personas a los cuales no queremos llevar el sentimiento de un fracaso que al ser dado al público, pudiera aumentar el peso que debe de gravitar sobre su conciencia.

Vamos, pues, a reseñar posiciones, más que a juzgarlas, para de este modo desfogarnos un poco. Nos encontramos en la misma situación que el maestro que al llegar el final de curso, después de haber hecho cuanto estuvo en sus manos para desasnar a sus alumnos, se ve obligado a firmar con un suspenso su papeleta de examen.

Únicamente pretendemos que cuando llegue el momento—que ha de llegar—de exigir cuentas, nadie pueda exigirnoslas a nosotros, que hemos hecho todo lo que hemos podido para que nuestro cinema se convirtiese en nuestras manos en algo distinto de lo que fué en manos de los que nos precedieron en la producción.

El día de mañana encontrará el que quiera en nuestra colección una serie de sugerencias encaminadas a ofrecer al mundo una producción digna de nuestro pasado artístico y de nuestro presente revolucionario. También podrá notar todo aquel que lo intentase, nuestro cansancio y nuestro silencio posterior a la fecha en que damos por terminado nuestro intento. Cansa y descorazona el machaqueo constante en el hierro frío. Que cada palo, pues, aguante su vela cuando la tempestad nos zarandee y amenace al destartado buque de nuestra cinematografía. Tumbados a la bartola o acodados sobre la borda, presenciaremos el naufragio sin cargo de conciencia alguno que nos desvele.

Ahora bien: la esperanza es tan humana, que incluso hasta nosotros llega vestida de ilusiones y de confianzas nuevas.

Varios intelectuales madrileños, reunidos en cooperativa, se han lanzado, en principio, a una obra de alto valor revolucionario, a la que seguirá una serie de grandes producciones. Por otra parte, al cobijo del Comité de Producción del S. U. de E. P., nace una agrupación de vanguardia, cuyo manifiesto me ha conmovido. ¿Será de aquí de donde nuestro cinema ha de nacer espléndido?... Firman el manifiesto una serie de intelectuales y de técnicos, cuyo paso por las artes, las letras y la industria ha dado a sus nombres una solvencia y una garantía dignas de toda nuestra consideración. Si obrasen el milagro los componentes de este grupo, nuestro agradecimiento se transformaría en toda clase de facilidades y de elogios, y nuestra campaña para exaltar su obra alcanzaría formas inusitadas.

No hace mucho tiempo, Ortega y Gasset, en uno de sus manifiestos, nos decía que lo esperaba todo de la juventud española, o de aquellos que, siendo viejos, pudiesen aunar, sintiéndolos, los anhelos de la juventud estudiosa de nuestra patria.

Los grupos de vanguardia han nacido siempre de esas «peñas» de jóvenes que, en lugar de dormir en los balcones y muelles rincones de los cafés españoles, se dedicaban a pensar, a estudiar y a sentir nobles afanes de renovación. Son los mismos que vemos en las bibliotecas, en los ateneos y en las academias, a las que acuden en busca del alimento espiritual que ha de dar forma completa a su espiritualidad.

No importa que muchos de estos grupos fracasen en su intento. En la labor inteligente por ellos desarrollada queda siempre afirmando un momento de nuestro presente, encendido en nobles renunciaciones y en ansias infinitas de mejoramiento.

Yo estoy seguro de que estos grupos de intelectuales que en Madrid y en Barcelona se preocupan de dar a nuestro cinema una vibración que no tuvo hasta ahora, lograrán arañar en nuestras conciencias y nos harán ver que todo se puede hacer cuando el cerebro inteligente manda y cuando la sensibilidad se lanza a la palestra, sin necesidad de grandes sumas de dinero.

Es indudable que para hacer películas se necesita un capital inicial; pero se le saca más partido a un puñado de pesetas, contando con una preparación inteligente, que no a muchos millones sin preparación de ninguna clase.

Por eso ha vuelto a renacer en mí la esperanza que habíase alejado de mis afanes y me siento rejuvenecido y dispuesto a dar ánimos a este grupo de jóvenes, a los que conozco de antaño y a los que, por conocer mucho y por saber de su buena fe, les deseo el éxito que ha acompañado siempre su labor intelectual y artística.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

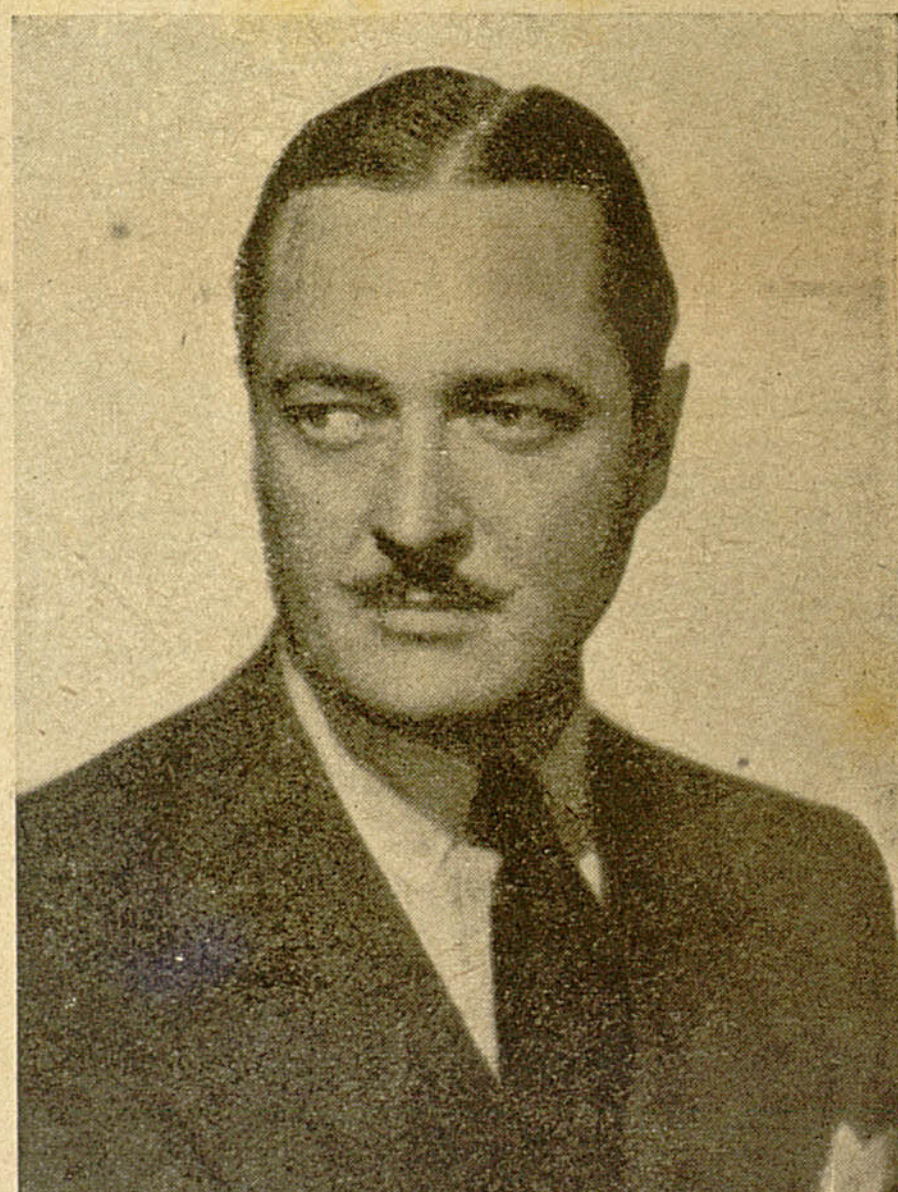
BUCK JONES

El popularísimo as de las películas de caballistas, lleva a cabo una de sus apasionantes interpretaciones en su nueva película "El vaquero huérfano", en la que asimismo interviene el pequeño actor Billy Bund. Esta película, aparte de la acción dinámica y arrebatadora que caracteriza todas las películas de Buck Jones, encierra una anécdota bellamente sentimental, que causará gran sensación al público de este film Universal.



EDMUND LOWE

El simpático actor de la Universal, que protagonizó "El rey de Broadway", que con gran éxito se estrenó al comenzar esta temporada y que ha ido pasando por tantos cines, dejando detrás de sí, el rastro de simpatía que deja en todas partes su protagonista, hombre ya maduro, pero capaz de apoderarse de los corazones de las espectadoras y de las simpatías cordiales de los hombres.



DOLORES DEL RÍO

Esta muchacha mejicana de ojos negros, que inició la conquista de Hollywood por los de nuestra raza, se presenta aquí en un paseo a través de los jardines del estudio de la Warner. Parece pensativa. ¿Recuerda acaso sus triunfos de "Wonder Bar" y de "Por unos ojos negros"? ¿O acaso su imaginación está ocupada en los que conseguirá próximamente? No lo sabemos, porque no nos dedicamos a la adivinación. Pero si esperamos los del futuro que no tardarán en llegar.



ECOS DE LOS ESTUDIOS



La Universal Pictures perdió 812.473'90 dólares en el período de treinta y nueve semanas (tres trimestres) terminado el 1 de agosto pasado.

* * * *

Mánchester (Inglaterra. — R. C. Roy ha anunciado un circuito Apollo de cinco teatros para Mánchester, equipados con televisión y todos los perfeccionamientos moder-

nos, de un coste de 400.000 libras. Cada sala será de 2.500 a 3.000 asientos.

* * * *

Las cinco Dionne aparecen en otro film de la 20th Century-Fox: «Reunión», acompañadas de nuevo por Jean Hersholt. El director es Norman Taurog.

* * * *

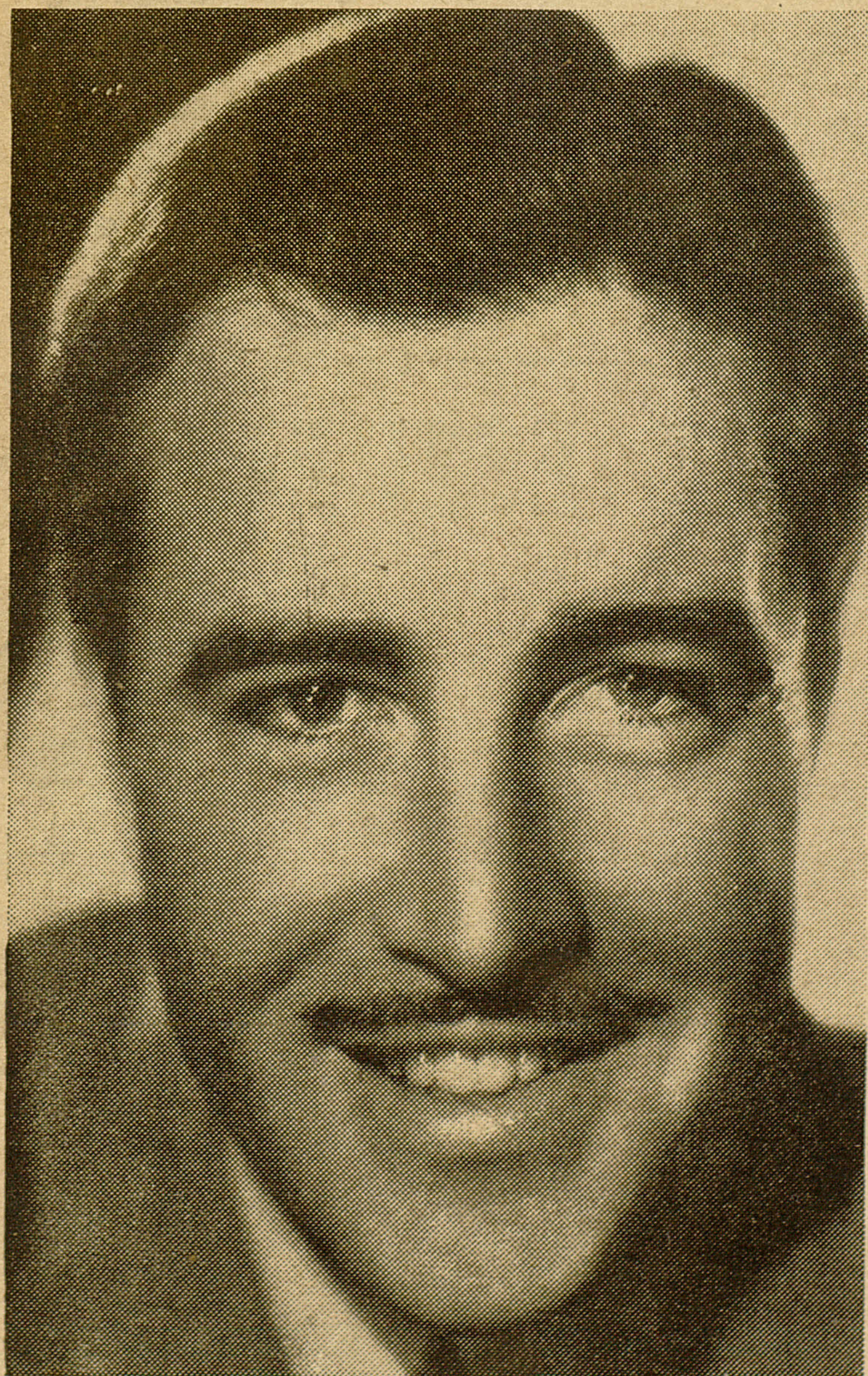
Sydney. — Eric Bedford, de la Commonwealth Pictures, ha vuelto de una larga jira por Estados Unidos, y ha anunciado que ha comprometido a Jack Holt, Hoot Gibson, «Big Boy» Guinn Williams, Tim Holt y Aussie «Snowy» Baker, para visitar Australia este año, para tomar parte en unos partidos de polo, en unas apariciones personales ante el público y tomar parte en «The Black Patrol» (La patrulla negra), película de la Commonwealth.

WARNER BAXTER



Durante un tiempo permaneció en el olvido, alejado de la pantalla por los galanes "bonitos", hoy pasados de moda. A la quietud de añao la sucede hoy una actividad constante, pues son varias las firmas que le tienen como "estrella" de sus contratos.

JOHN BOLES



Otra de las víctimas de los "niños bonitos", que vuelve a contratarse ventajosamente y que ha comenzado a trabajar para varias marcas importantes.

China hace sus propias películas

Spring Silk (Elaboración de la seda en primavera) se daba en un cinematógrafo de los suburbios, el cual, evidentemente, no era muy cómodo, pues consistía en una pequeña sala con un ínfimo espacio entre las dos paredes laterales. Delante de la puerta, una masa compacta de chinos permanecía bajo la lluvia, esperando pacientemente.

Un camino de campo bordeado de sauces a orillas de un canal. Un campesino andando a través del polvo, con un rollo de seda bajo el brazo. Este era el país de la seda, al comienzo de la estación.

Mientras los hombres del pueblo visitaban al usurero para pedirle prestado el dinero de la preciosa "semilla", las mujeres lavaban en el arroyo las redondas canastillas de mimbre en que habían de colocar los futuros gusanos de seda. Una aldea como la de cualquier otra parte, con sus habladurías, sus intrigas, sus supersticiones. La tragedia de la industria de la seda en la China de hoy, representada por una familia de campesinos.

Paso a paso, todo el proceso se iba desarrollando. Primero, los huevos eran conservados calientes contra la piel hasta estar listos para ser incubados, por fin, con un acompañamiento de ritos curiosos y mágicos.

Luego, durante semanas, los golosos gusanos eran alimentados y cuidados; cuando el stock de hojas de la útil morera se agotaba, era necesario ir a pedir nuevas cantidades de dinero al prestamista. A la larga, la cosecha estuvo lista; entonces los canastos de blancos capullos fueron enviados a través de los canales, a la ciudad.

Pero allí, el mercado había sufrido un colapso. Los capullos no podían ser vendidos. Vuelta a la aldea. Desesperación.

"Spring Silk" no era un film silencioso. La flauta y el violín chinos acompañaban a las imágenes y llenaban los huecos entre las conversaciones. De cuando en cuando se oían trozos de música occidental, aunque seleccionados con mucho acierto. A pesar de la lengua extranjera, de los frecuentes diálogos largos y de una cierta rigidez en alguna de las escenas interiores, "Spring Silk" atrajo nuestra atención hasta el final.

Se tenía la sensación de que allí estaba por fin una imagen de la China real; no de una China para turistas, lejana y exótica, sino de algo bien cerca nuestro y profundamente humano. Uno se olvidaba completamente de que las gentes que allí pasaban ante nuestra vista pertenecían a otra raza; eran hombres y mujeres iguales a nosotros, afligidos por los mismos problemas, pero con mayores desventajas y menos esperanza inmediata.

Los espectadores chinos, la mayoría humildes gentes de las cercanías, prestaban al film una concentrada y silenciosa atención. No se oía ningún aplauso, pero de cuando en cuando alguna voz gutural dejaba escapar un "¡Hao!" (¡Muy bien!).

Según me dijeron en Shanghai algunos chinos prósperos, estos films sólo entusiasmaban a una cierta clase, limitada a los intelectuales de izquierda y al "proletariado ilustrado".

En "Spring Silk" y en otras películas que había visto anteriormente en Nankin, pude obtener un conciso resumen de la breve y tormentosa historia del cinematógrafo chino. La industria nació en Shanghai, donde están hoy agrupadas las principales compañías cinematográficas y sus estudios.

Los directores chinos no contaban con operadores, ni actores ni con público comprensivo. Desde un punto de vista puramente técnico, podían estudiar la experiencia de otros países. Pero, tanto estética como técnicamente, cada fase de su arte era extraña a la China, tan extraña como los "cameramen" importados.

Era evidente que la antigua pantalla china no podía proporcionar ningún elemento para la moderna; los productores cinematográficos se vieron de este modo obligados a crear una nueva escuela de actores.

Fué así como pudo formarse un pequeño plantel de intérpretes, entre los cuales se destacaba hoy Butterfly Woo.

"Cometimos el mismo error —me decía en Shanghai uno de esos directores— que nuestros padres cuando visitaron Occidente por primera vez. En nuestro entusiasmo fuimos irreflexivos, y en nuestra prisa por llegar a igualar los modelos de producción occidental, volvimos voluntariamente la espalda a todo lo chino. Copiamos, pero no creamos. Hoy, en cambio, hemos aprendido a criticar y a adaptar."

Esta afirmación —podría agregar yo— es hoy característica de la joven China y se aplica a casi todas las fases, tanto de la vida como del arte.

En 1931, los productores chinos comenzaron a hacer una serie de films semidocumentales que mostraban las condiciones sociales y económicas de todo el país y que se basaban en novelas o relatos cortos de escritores contemporáneos. Así, "Torrencia", describía los distritos inundados del valle del Yangtze; "Amanecer en la ciudad", se refería al Shanghai industrial; "Juguetes" describía la batalla perdida por los fabricantes de juguetes de Woosih, arruinados por la competencia alemana y japonesa.

La primera invasión nipona sirvió de inspiración para "El enemigo común" y los problemas agrarios para "El grito sangriento".

Todos estos films están llenos de sinceridad y de contenido humano, aun cuando poseen algunos defectos técnicos. Sólo las estrellas de este argumento son profesionales; los otros personajes pertenecen a las gentes sencillas del pueblo, tomadas en sus costumbres diarias: artesanos, estudiantes, campesinos, soldados, refugiados...

Cuando se empezó a notar el interés que los chinos manifestaban por su cinematógrafo propio, el gobierno de Nankin decidió que ya había llegado la hora de alentar el desarrollo de esta nueva industria.

Como medio, pues, de "alentarla", creó ante todo un Comité de Censura y votó una importante serie de leyes que regimentaban la producción cinematográfica. Antes de comenzar el rodaje de una película, el productor debe someter a aprobación el escenario, el presupuesto, el plan de producción y una lista de todos los colaboradores. Si se le rehúsa el permiso, el film no puede realizarse. Si se le otorga, se obliga al productor a cumplir con toda rigidez su plan original. Cualquiera omisión o alteración puede originar un veto cuando la película ya está lista para la exhibición.

—Tales medidas están aplastando la naciente industria cinematográfica —me dijeron en Shanghai unos directores—. Hay siempre miles de pretextos para prohibir la exhibición de las películas una vez terminadas; si se refieren a algún grave aspecto de la China de hoy, es seguro que alguno de los de arriba encuentre en ellas cosas que puedan ser interpretadas como crítica del régimen. Cuando "El grito sangriento" estaba lista, la Censura la prohibió porque el villano de la película tenía un cierto parecido físico con Chian-Kai-Sek. A "Salt tide", un film sobre los pantanos de sal de Fukien, le fué amputado todo el final, y luego fué prohibido.

A medida que aumenta la presión política, aumenta también el número de temas prohibidos oficialmente (siendo el sentimiento antijaponés el primero de la lista).

IDA TREAT

ECOS DEL ALTA VOZ

De Nueva York llega la noticia de que Gladys Swarthout y el departamento extranjero de la Paramount dieron una recepción en honor de los representantes de la prensa extranjera. Primero se exhibió «Champagne Waltz», en la que Gladys y Fred MacMurray interpretan los principales papeles, y después se obsequió a los periodistas con un coctel. No hay que decir que Gladys fué admirada y agasajada por todos los presentes.

* * * *

París. — Durante los ocho primeros meses del año pasado, el gobierno francés ha sacado unos treinta y dos millones de francos como tasa por las diversiones, con una disminución de unos ocho millones sobre el mismo tiempo del año 1935.

* * * *

Los Estados Unidos suministraron el 43 por ciento de las producciones vistas en París durante el pasado mes de septiembre. Las películas francesas fueron el 41 por ciento del total, rusas tres por ciento e inglesas dos por ciento.

* * * *

Roma. — Las autoridades han modificado las regulaciones concernientes a la importación de películas yanquis. Han sido fijadas unas cuotas que regirán desde el 1.º de octubre,

pasado, hasta el próximo 30 de septiembre. El departamento de monedas y cambio del Ministerio de Finanzas ha fijado la cuota de las importaciones americanas como sigue: Las distribuidoras americanas en Italia podrán importar películas por un valor de 13.000.000 de liras (unos 2.470.000 dólares) durante el período citado; a los importadores italianos les será permitido importar películas americanas por valor de 3.000.000 de liras (570.000 dólares). Se dice que a Metro Goldwyn Mayer se le han atribuido 2.860.000 liras a Paramount, Warner Bros., 20th Century-Fox, Columbia y Artistas Asociados, 1.300.000 liras a cada uno, mientras que a la Universal le han correspondido 520.000.

* * * *

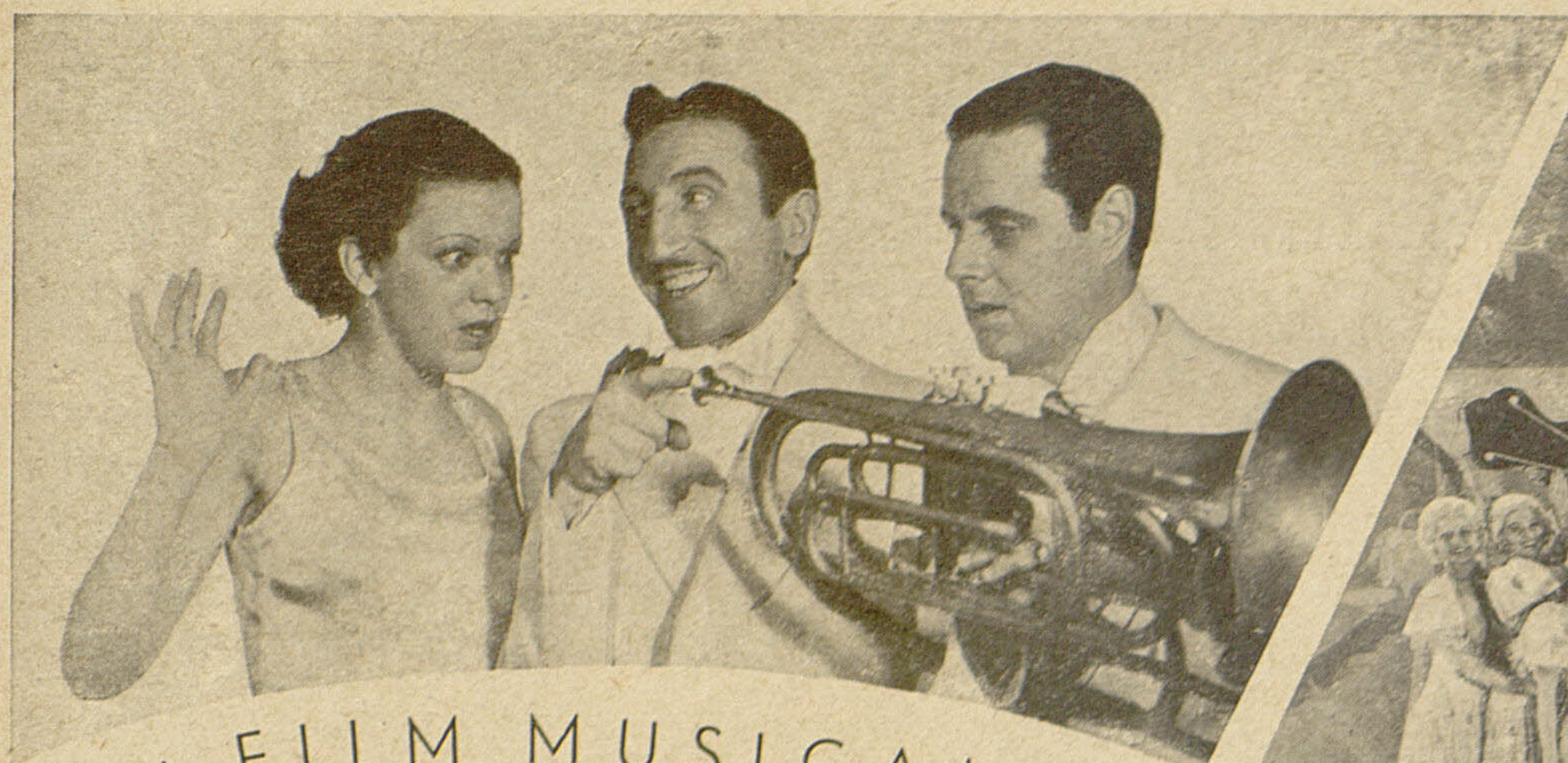
París. — Tino Rosi, Danielle Darieux e Yvonne Lebon, han sido contratados por productores americanos.

* * * *

El gobierno francés está estudiando un proyecto de ley prohibiendo los programas dobles. También se piensa en una tasa sobre las ganancias de los autores de la pantalla.

* * * *

El vestuario de otoño de Carole Lombard incluye veinticinco pares de zapatos, con guantes y bolso del mismo material y color para cada uno de ellos.



UN FILM MUSICAL DE
COLUMBIA

La literatura y la cinematografía

Las «Sugerencias» de Martínez de Ribera, me impulsan a emborronar unas cuartillas.

He combatido en todos los tonos los métodos en que se ha cimentado la cinematografía en Hollywood, no sólo por absurdos y viciosos, sino por sus tendencias teorizantes, pero «arrimando el ascua a la sardina».

De Hollywood vino la divulgación de que el cinematógrafo no es literatura, con la pretensión de equiparlo a la pintura, arte de concepción pura. Es decir, se propulsó que la cinematografía no necesitaba de literatura; y mientras esto se propalaba, las bibliotecas de los estudios recibían a diario argumentos de escritores, de aficionados y de noveles, reseñas de sucesos interesantes, cuentos, artículos novelescos, todo, en fin, cuanto pudiera servir de provecho para la producción de argumentos cinematográficos; éstos a cargo de unos señores a sueldo que hacían «literatura» con apuntes recopilados de la «literatura» ajena.

Pero la humanidad está dividida en dos sectores; y el gramófono, aunque otra cosa se crea, no es mecanismo de moderna invención. Hay hombres que piensan, que tienen «algo» en la cabeza, y otros, en cambio, si les destapan la mollera, la hallarán vacía, y en el fondo un simple aparato de reproducción fonográfica.

La cinematografía ha producido mucho de eso: hombres gramófonos, como existen millares y millares héroes de cine, que remedan, copian, imitan a los personajes de novela que se reflejan en la pantalla, porque creen que el vivir es «leyenda cinematográfica».

La literatura en cinematografía, es, precisamente, la que mueve todos los resortes. Sin embargo, se ha escrito y pro-

«CLARO DE LUNA EN EL RÍO»

DIRECTOR: VÍCTOR SCHERTZINGER

palado ininidad de veces que en cinematografía, lo de menos era la idea, sino la realización; que al autor de un argumento le pagaban de 50 a 100 dólares; y al barrendero de los estudios, 25 dólares semanales. Es decir, lo que pone en movimiento toda la mecánica cinematográfica, quedó en Hollywood a más bajo nivel que una escoba.

Ahora bien: el error está en las apreciaciones. La labor literaria del autor de libretos para cinematografía, no puede estar nunca al nivel de la escoba, sino la mentalidad de aquellos que no podían discernir entre una escoba y una obra literaria.

Es la confesión clara de las mentalidades que han existido en los estudios de Hollywood y... ¡de sus discípulos!

Pero atengámonos a los hechos, que despejarán esta incógnita.

Perojo ha hecho, entre otras, las películas «Rumbo al Cairo» (asunto sin pies ni cabeza y a imitación de otros que vinieron de América) y «La Verbena de la Paloma». ¿Qué pasó con «Rumbo al Cairo»? Como el asunto, argumento, obra o cuadro literario, es muy malito, el reflejo de esa obra o cuadro literario, no pudo ser otra cosa que lo que la obra es, aunque en la realización haya puesto Perojo sus cinco sentidos.

A otros les han criticado algunas de sus películas, diciéndose con desdén: «¡Ah! ¡Es muy malo!» Se han atenido a la obra, pero no a la realización. La censura, como director, habría de hacerse en su concepto técnico-artístico; es decir, si en la pantalla se reflejaban los escenarios con pericia, situaciones, planos, movimiento de imágenes, etc.; pero no por el guión literario o guión de literatura descriptiva de imágenes y escenarios, música, etc. Es absurdo.

«El Relicario» ofrece un gran estudio. Tiene excelentes vistas panorámicas que adornan la cinta con tonos de verdadero

Tres escenas de esta deliciosa comedia musical interpretada por Michael Bartlett, Harry Richman, Rochelle Hudson y Walter Connolly.

arte. Se hizo con «algunos» artistas bien acreditados en la escena y... ¿qué? Como el libro es muy malo, ni los adornos panorámicos, ni la colaboración de artistas de mérito (que se deslucen por completo), salvan el film. Solamente se destaca el guitarrista; pero su actuación queda al margen de la película, porque, como arte propio, personalísimo, que no admite intervenciones, en cualquier cinta hubiese lucido.

En Cinematografía, como derivación moderna del Teatro, la literatura aplicada es tan indispensable, que sin ella no habría Cine, porque la Cinematografía exige literatura y ejecución.

Y como una manifestación clara y contundente, está el hecho de que toda cinta viene siendo juzgada por el asunto que ofrece, por ser realmente lo que al público le interesa.

Que contribuyen al éxito de una cinta desde el director al último figurante, pasando por toda clase de elementos artísticos y técnicos, nadie lo puede negar. Porque, repito, la Cinematografía exige Literatura y ejecución.

Ahora, sí: Para tomar vistas de pies que se mueven o de ruedas que giran sobre sus ejes y sobre rieles, calles, pistas, caminos o carreteras, para estos y otros cuadros de semejanza envergadura cinematográfica, no hace falta literatura.

F. VERDÚN DALY

EL JARDINERO Y LAS ESTRELLAS

El día de la muerte de John Gilbert, Antonio Mendoza, dejando sus labores más temprano que de costumbre, se encaminó a la iglesia del barrio mejicano de Hollywood. Ante el altar encendió una vela y dijo una sencilla oración por el alma de su amigo. Igual cosa hizo cuando murieron Marie Dressler y Lon Chaney.

Antonio es una de las figuras más familiares en los estudios Metro-Golwyn-Mayer, y durante sus quince años de jardinero allí, probablemente ha conocido más estrellas que ningún otro ser viviente.

Los artistas han aprendido a saludarlo en español, y le dan los «buenos días» o las «buenas noches» más o menos bien pronunciados. Los altos funcionarios de la compañía a menudo consultan con él sobre el trazado de nuevos jardines o la reforma de los existentes.

Las flores son la mitad de la vida para Antonio. Por eso le gusta su trabajo de jardinero y cuida de las plantas con ternura y consideración, como si fueran sus propios hijos.

Por la mañana corta las flores más hermosas para adornar el camarín de las estrellas, como Norma Shearer, Joan Crawford, Jean Harlow, Myrna Loy, etc. A todas ellas conoce y todas son amigas suyas.

Antonio empezó de jardinero en los antiguos estudios Metro hace quince años, desempeñando el mismo puesto después de la unión de las varias compañías que forman la M. G. M. Haciendo reminiscencias de varias estrellas del pasado, Antonio decía hace poco:

«Recuerdo cuando Ramón Novarro, que es mejicano

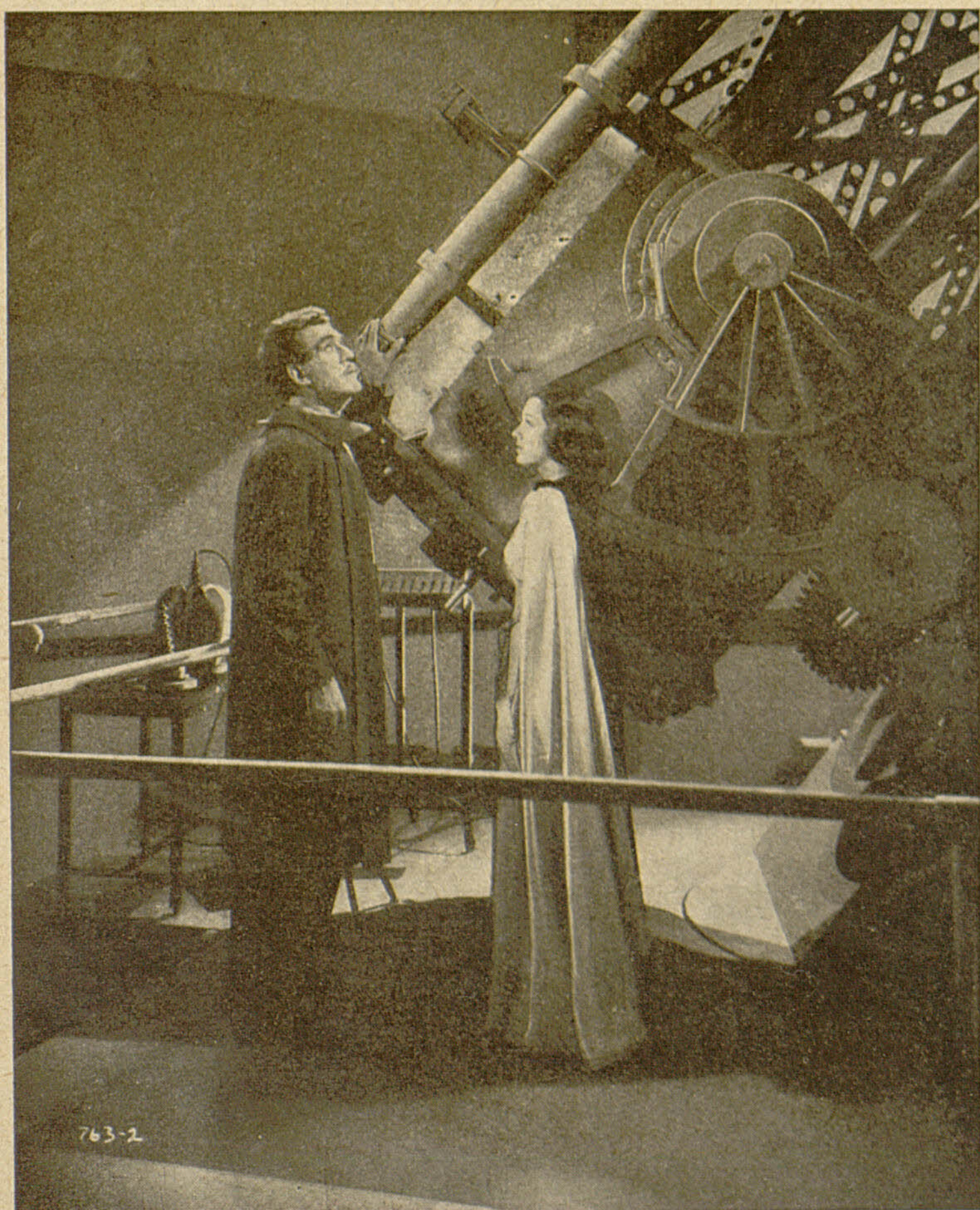
como yo, comenzó a trabajar como actor. Era muy tímido, casi como un niño. También recuerdo a Lillian Gish, que siempre me daba las gracias con mucha amabilidad, por las flores que le enviaba. Y Lon Chaney siempre se detenía para preguntarme por los niños y las flores.»

Buster Keaton solía valerse de Antonio para que le enseñara a pronunciar ciertas frases difíciles en español, que el actor necesitaba para sus comedias en este idioma. Marie Dressler no dejaba pasar Navidad sin hacer algún regalo al jardinero. Y John Gilbert era uno de sus mejores amigos.

«Las estrellas de hoy día también son muy simpáticas, agrega Antonio con entusiasmo. Clark Gable me habla cada vez que me encuentra, y Robert Montgomery tiene mucho cuidado de no dañar las plantas cuando deja su automóvil en el jardín. Jeanette MacDonald y Jean Harlow nunca olvidan darme las gracias por las flores que pongo en su camarín. Lionel Barrymore se chace conmigo y me llama Sancho Panza.

«Myrna Loy se encanta con las flores y prefiere que no las corte, porque le gusta más verlas en las plantas. Greta Garbo me saluda y sonríe cuando me ve trabajando en las eras alrededor de su camarín. Wallace Beery una vez hizo una película a colores de las flores más bonitas del jardín.»

La mayor satisfacción de Antonio es complacer a las estrellas con la flor favorita de cada una. En su invernáculo, junto al departamento de maquillaje, cultiva gardenias que, a excepción de las orquídeas, es la flor más



Una escena de «El poder invisible», film de la Universal.



MARION DAVIES, de Warner Bros

difícil de producir. Antonio se impone ese trabajo, sólo porque la gardenia es la flor predilecta de Joan Crawford.

La mayor parte de los artistas, Clark Gable, William Powell, Lionel Barrymore, Robert Montgomery, Robert Taylor, se conforman con un clavel, de preferencia blanco, para el ojal de la solapa, según dice el jardinero.

"Cuando tengo lirios, los envío a Greta Garbo, porque se me parecen mucho a ella. A Jean Harlow le gustan los guisantes de olor, y a Myrna Loy, las espadañas. Estas flores, por supuesto, sólo puedo cultivarlas en cierta época del año. Algunas se pueden cultivar en el invernáculo en cualquier tiempo; pero otras no.

"Norma Shearer no tiene predilección por ninguna flor; todas le gustan, pero me parece que prefiere las rosas blancas. A Rosalind Russell le encantan las flores de colores vivos, y Virginia Bruce se muere por los claveles rojos. A Eleanor Powell le gustan las flores de color delicado, como el guisante rosado pálido de olor."

Alrededor de los camarines, las estrellas desean tener flores que contrasten con el blanco de las paredes. Antonio siembra, por consiguiente, pensamientos, setos vivos y uno que otro girasol. Viviendo entre flores y estrellas, Antonio no puede prescindir de comparar las unas con las otras, y así se imagina que los lirios son Greta Garbo; las rosas rojas, Joan Crawford; y las lilas, Myrna Loy.

"La gente del cine es muy buena, concluye Antonio. Hace tanto tiempo que conozco a los artistas de estos estudios, que ya los quiero a todos. De vez en cuando se va alguno y lo extraño. Me imagino que las flores también lo echan de menos... si ha sido bueno con ellas."

CLEMENTE RODRIGO



JOE BROWN, de Warner Bros

SÍNTESIS DE ARGUMENTO

¿ U T O P Í A ?

Dedicado... a Laedi... como ofrenda... agradecimiento después de una colaboración de siete años.

PRÓLOGO

Sombras (I) (*) agitándose dentro (II) de una vida mediocre (III y IV).

El hombre (V). La mujer (VI). Encuentro (VII). Un matemático diría: "Primer sumando: Uno. Segundo sumando: Dos. Suma: Uno más uno, igual a dos." No afirmando nada, porque un poeta se empeñaría en " $1 + 1 = 1$ ", con desesperación del matemático y del más elemental sentido del vivir (VIII).

Eso dirían el matemático y el poeta. Nuestro protagonista (¿queréis que le llamemos Guillermo?) (IX), nuestro protagonista, digo, o sea Guillermo, le dice a ella (X):

—Te llamarás... porque tengo que darte un nombre por el cual sólo yo te conozca (XI), te llamarás Rosa, porque todas las rosas que he conocido eran amables (XII), aunque no siempre bellas. Eres un ideal, pero no el remoto con el que soñamos comoquiera, sino el que encontramos una vez en la vida (XIII).

Y empiezan a marchar juntos (XIV y XV).

A lo lejos, se dibujan (XVI), inciertas, las sombras del futuro (XVII).

Transición. (Véase la primera nota al capítulo I.)

DISCUSIÓN

I. Sombras... Para el cinema, siempre son sombras que se agitan inanimadas. La cámara no capta más que su aspecto exterior, su forma, sin la sustancia. El alma pueden recibirla del artista o del espectador. Lo llamaremos "arte" en el primer caso. Folletín, en el segundo.

II. Agitándose dentro... Los hombres están dentro de la vida, más aún, porque forman una mínima parte de ella, inaislable. Si la vida fuera una corriente uniforme en todos sus puntos, los que están colocados en su interior marcharían a la par con ella, sin sentir sacudidas. Pero la vida es multiforme y de energías y movimientos variadísimos. El hombre sufre influencias contrarias (o, por lo menos, presiones de diferente intensidad) que le agitan... como ramas... o como hojas sueltas.

III. Vida mediocre... Es mediocre lo que se vive en cualquier estado de cosas (particular o general) adinámico y sin transiciones. No importa de dónde se venga: no se va a parte alguna, y la mediocridad (consecuencia del contentarse con lo que se tiene) se impone siempre.

IV. Cuando las sombras empiezan su movimiento en la pantalla, al comenzar el film, dudamos de ella, no las creemos humanas, hasta que unas cuantas escenas nos meten en ambiente. No faltan nunca esas escenas, encargadas de ponernos en antecedentes. Faltaba que, por una vez, las sombras conservaran durante cien metros sus características de incógnitas.

V. Si yo debiera describir a un hombre, protagonista de una novela o de una película, no es difícil que le prestase buena parte de mi espíritu. Al fin y al cabo, sólo soy un principiante y no he acumulado suficiente número de experiencias para poder afirmar un tipo independiente. Si, en su aspecto físico, el amigo Guillermo se parece extraordinariamente a un joven-viejo que encontré hace un año en la esquina de Aribau y Gran Vía, no me olvidaría de darle parte de mis pensamientos y de mis intenciones. Creo que, aun para un escritor experimentado, es muy difícil componer tal tipo independiente. O yo, o mi réplica, pero nunca otro, cuyas leyes le sean propias en todo. De todas formas, hemos de darle profesión: o bien un obrero especializado, con inteligencia y humor para haberse convertido en lo que se llama autodidacta, o bien de profesión intelectual, pero de poca monta.

VI. A los veinticinco años, el tipo de mujer que deseáramos pintar es siempre el de la que más nos guste entre todas las que conocemos, aunque no llegue nuestra facultad de elección hasta la mujer propia, si la tenemos (¡ojo, "propia" es usado por requerirlo así el lenguaje corriente). Trataré de describir a Rosa, aunque tampoco estoy muy seguro de no corregirme pasado mañana: Ni alta ni baja. Las mujeres altas nos parecen un insulto y un desafío a los que gozamos de una estatura no inferior a ciento setenta y cinco centímetros. A las muchachas bajitas les daríamos el cariño que se da a un bebé; casi, casi, nuestro amor se limitaría a desear llevarlas en brazos, para pasarles a la otra acera de la calle. Rosa no es delgada, porque eso sería injuria para el amor que tan pacíficamente (y con aspecto de normal) empieza. Tampoco es la muchacha que amenaza con hacer la competencia a un panzudo tonel en cuanto transcurran dos años de vida marital. Morena o rubia, me es igual. Pero que no use tintes para el cabello. En último extremo, si los usa, no deben apreciarse esos manchones que lo señalan a prime-

(*) Naturalmente, tengo que discutirlo todo. O yo no me llamaría Alberto. Un aviso: el que encuentre que en este argumento hay más cosas forzadas, más "pose", hasta más ingenio (si me lo concedéis) que no inspiración, que no humanidad... ese tiene toda la razón. Mi única disculpa es que no he pretendido hacer nada sensato.

ra vista. Lo mismo digo respecto a los rizos o su falta. Ojos más grandes que pequeños, más regulares que grandes. De color azul (luz) o castaño (normal), nunca negros (pozo) o gris (acero). Si bajamos a las narices me entra una duda terrible: ¿cortas o largas? ¿romas o afiladas? Y sólo saldré de esta duda dando características negativas: Largas y afiladas, o chatas. En ambos casos, con formas vulgares. En ningún caso, ni de forma particular, ni de tamaño regular. La boca no es pasional, pero algo espera ella de la pasión. Todas las demás características físicas quedan a voluntad del intérprete. En cuanto a las morales e intelectuales, saldrán cuando sean conveniente o volveremos sobre el asunto.

VII. Encuentro vulgar. Sin darse apenas cuenta de que exista trascendencia alguna en aquel momento. Por instantes la atracción se refuerza y se acelera, sin hacerse pasional. Hasta llegar. El encuentro no puede ser en un jardín, ni en el campo, ni en la playa, ni en lo alto de una montaña, ni en una situación comprometida o heroica; puede suceder en el tren o el tranvía, en una oficina, en un teatro o en una tienda. Con naturalidad. No se buscan, pero se encuentran, por una presentación, por la convivencia de unas horas, por un incidente nimio (no buscado) que los una momentáneamente en el mismo interés.

VIII. El parrafito que da origen a esta nota es el anticinema, en cuanto es lo opuesto a lo que cabe en la película. Pero sólo en las palabras, no el espíritu. He querido remarcar la diferencia para añadir ahora que me inclino a la primera solución. La segunda es peligrosa y no servirá a la pareja para deslizarse a lo largo (y bajo) de grandes acontecimientos. En cuanto se acabe el fulgor de la primera llama los hechos darían cuenta de aquella pasión.

IX. Después de todo, no importa qué nombre le demos. No estoy muy seguro de que me guste el nombre que le he dado. Pero no tengo la culpa de los actos de sus papás.

X. Algo le ha de decir. Y a la mujer le gustará en ese momento ser rebautizada. Aunque más adelante se desligue de "esa tontería". Después, se reirá. Hasta es posible que, a lo último, se lo eche en cara. Esto sería el principio de la catástrofe. Pero, en general, sólo es de temer el accidente, si ha adoptado la posición del poeta.

XI. En toda vida varonil hay una mujer (o varias). Llega ella a él, o es el hombre quien la busca. Pero existe siempre, aun cuando no siempre se llame novia, esposa, amiga, compañera, ni siquiera enemiga. A esa mujer la daremos un nombre para nosotros solos, porque nuestras relaciones con ella son diferentes a las que sostenemos con las demás mujeres, como nosotros para ella somos diferentes que los demás hombres.

XII. Refiriéndome ahora exclusivamente a los nombres femeninos, repetiré lo que decía hace algún tiempo a una amiga: sólo me gustan los nombres de flores y algunos otros pocos. Los primeros, por lo que sugieren; los segundos, también, cuando dan idea de ciertas cuandaes, aunque no siempre las palabras correspondientes tengan significado especial.

XIII. Una vez en la vida... Lo esencial de ella es que nos dé algo diferente que las demás, y que a los otros. No importa demasiado qué, porque no todas las relaciones se establecerán sobre bases idénticas. El caso es establecer una relación diferente de lo usual (lo usual en cada uno) para cumplir un fin determinado. Tiene razón quien decía (Adler, si no recuerdo mal) que el amor es "una tarea de dos" (con tal de que demos a "tarea" el sentido vulgar de la palabra "amor"). Por eso, si el encuentro se verifica mil veces en cada vida, sólo una vez la secundaria se desarrolla hasta el final.

XIV. Vuelve otra vez el tema del caminante. La marcha sin descanso, ni parada. Para eso hay que llevar el equipaje consigo, la casa, el lecho y la silla, tanto como la pluma o la máquina fotográfica. El movimiento es antes que la meta, diría el reformista Bernstein. Por eso, he soñado yo siempre, para el día en que me sea posible hacerlo, con una casa instalada en un auto amplio, con un remolque, si es preciso, para llevar libros y papeles y trastos.

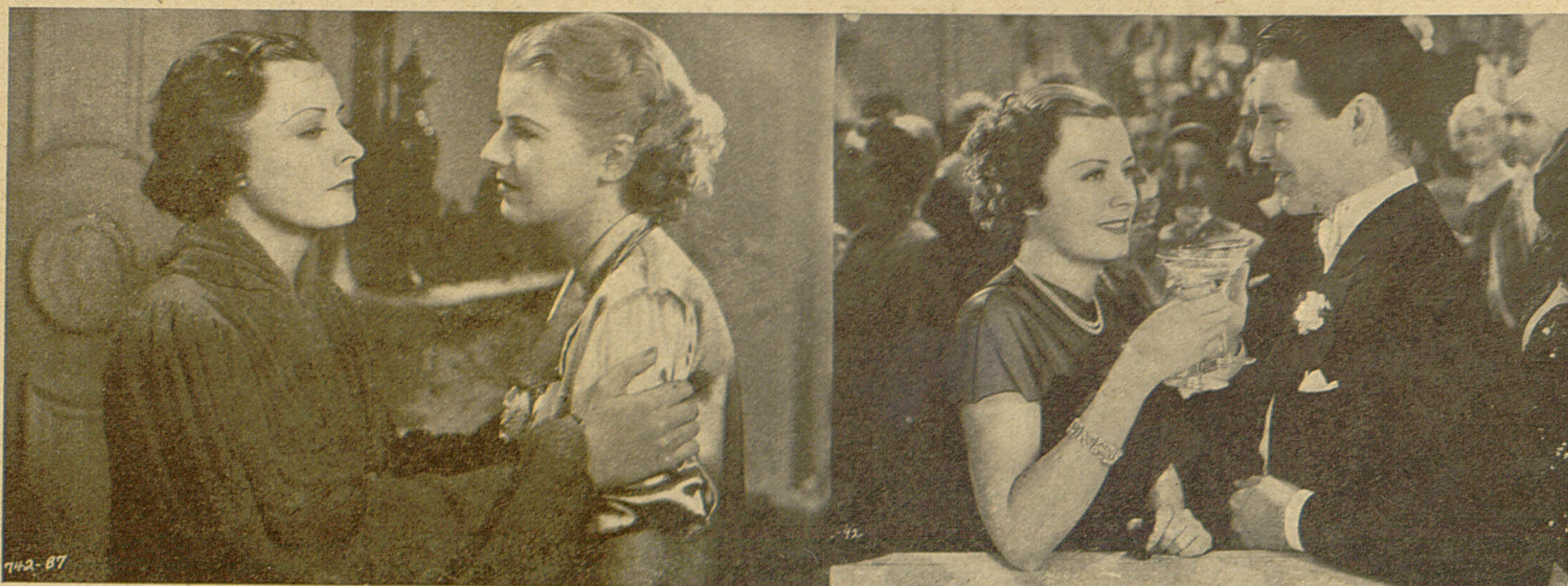
XV. Juntos... Volveríamos a la nota anterior y a la VIII. Nada de fusiones: sólo juntos, aunque sea entrelazados. Sólo implica apoyo y descanso durante la marcha.

XVI. El dibujo, en el cinema, es siempre físico. Aunque se limite a sugerir, con unas líneas o unas sombras, el conjunto total.

XVII. Sin desentrañarle (el futuro). Sombras que hablan de sus posibilidades dramáticas o rientes. Nunca, nunca, lo que será o dejará de ser. Es claro que aquí abandonamos la primitiva posición del prólogo, para lanzarnos por los capítulos de la obra donde (quizá desgraciadamente) los protagonistas, sin dejar de actuar, dejarán de estar en un primer plano, para caer, en plano general, bajo el peso de los acontecimientos.

ALBERTO MAR

“SUBLIME OBSESIÓN”



Dos escenas de esta deliciosa comedia de costumbres, de la Universal, en la que Irene Dunne realiza una de sus grandes interpretaciones

TEMAS TÉCNICOS

EL MONTAJE DEL FILM

El espectador ha aprendido no solamente a distinguir un buen film de otro malo, sino a darse cuenta de la técnica, de la realización y de la interpretación que atrae particularmente su atención.

Sin embargo, la mayor parte del público ignora todavía la “cocina del film”, los diversos elementos a los cuales debe poder ver desarrollarse delante de sus ojos un film perfectamente regular.

Quiero hablar aquí del

MONTAJE DEL FILM

Un realizador, aun antes de abordar la toma de vistas, compone su película en secuencias o en escenas separadas. Conoce los episodios indispensables a la acción, y crea escenas de transición que aseguran la ligazón lógica.

Monta su film en su escenario y su guión, *porque el guión es la línea general del montaje.*

A pesar de este minucioso trabajo de preparación, una película cuyo metraje total, una vez terminado, varía entre 2.200 y 2.600 metros, necesita la utilización de diez a veinte mil metros de película, como término medio. Hasta se conocen, en el cinema, ciertas películas de 2.500 metros para las cuales fueron utilizados 50.000 y 100.000 metros de cinta.

Las razones que provocan estos derroches son muy numerosas: la presencia sobre el film-imagen o el film-sonido de personas, objetos o ruidos extraños a la escena, iluminación o maquillaje defectuosos, averías de aparatos, errores de texto, etc.... Se podría llenar libros sobre las causas que impiden el trabajo normal en el estudio, y que obligan a rodar una escena cinco, diez, quince veces seguidas.

En seguida se hace sacar copias de los trozos que parecen satisfactorios, y después de haberlos recibido del laboratorio, el director y sus colaboradores eligen para cada escena la parte mejor tomada. Por último, una vez terminada la toma de vistas y elegidas las escenas *se comienza el montaje del film o, por mejor decir, una nueva “mise en scène” en el montaje.*

¿QUE ES EL MONTAJE?

El montaje no es una simple mezcla mecánica, o un sencillo ensamblamiento de las escenas rodadas, *sino una composición artística.*

Un film artístico es una obra compuesta con el sentimiento y la comprensión de las medidas y de las proporciones. El montaje *es una especie de sintaxis de la película:* es el problema de estilización.

Una cinta bien montada es una precisión en y de la acción. Cada escena, cada detalle, cada pausa en una película debe encontrarse *en la línea general del film en la acción directa de él.*

Los alargamientos y las pausas excesivas de las imágenes perjudican a la acción y al ritmo de la película.

- 1.º ¿Puede aprenderse a montar una película?
- 2.º ¿Existe la escuela del montaje?

Se puede aprender los elementos del montaje como se aprenden los colores, los dibujitos, pero para componer un cuadro hermoso, donde cada detalle “habla”, hace falta gusto, instinto e intuición.

LA MEDIDA, EL RITMO

Un poco de color por aquí, por allá, una, dos imágenes en una escena, tres, cuatro; en otra, un vocablo, una palabra, un gesto, una pausa que acortar o que alargar, para todo eso es preciso saber de la medida de las cosas, sentir el ritmo.

Para eso no existe escuela. No se puede decir por qué hace falta cortar o añadir algunas imágenes al efectuar el montaje de una película.

El montaje de escenas separadas crea el episodio, el montaje de los episodios crea el film.

El armazón del tema tiene como base el montaje de planos determinados agrupados en episodios, cuya sucesión asegura la buena exposición del asunto.

Paralelamente a la acción dramática propiamente tal, la sucesión de episodios diametralmente opuestos tanto por el ritmo que los anima como por el ambiente que crean, llegan a provocar la tensión y el interés del espectador.

Fué David Griffith quien trajo al cinema la innovación de este sistema de montaje por contrastes; lo utilizó en particular en su film *Intolerancia* con ocasión de las escenas de persecuciones, de sitios y de salvamentos de los héroes.

Igualmente, en *Las dos huérfanas*, cuando la hija de la guillotina se apresta a realizar una labor, crea en los espectadores una febril tensión oponiendo la lentitud de los preparativos de ejecución, al tiempo rápido con que se aproximan los que deben salvar al condenado.

El primer cuidado del que monta una película es de no fatigar físicamente al espectador.

Es difícil para un realizador crear un film artístico, sin conocer las leyes psicológicas y fisiológicas de la naturaleza humana.

El espectador quiere ver un film con calma, sin tener que gastar energías o suministrar un esfuerzo. Cuando se ve constreñido a forzar su atención para comprender el diálogo o alguna escena hecha incomprensible por la realización o el montaje, se encoleriza, y... ¡cuánta razón tiene!

LOS CAMBIOS DE PLANOS

El cambio de planos, el paso del plano general al plano medio, al primer plano, no puede efectuarse según la inspiración como durante el montaje de los films mudos. Actualmente, el montador debe dirigir la atención del espectador no sólo en el cambio de planos visuales, sino también en el *montaje del sonido*, y eso obliga a observar escrupulosamente una línea de trabajo.

Los ojos y el oído del espectador aceptan con gusto la sucesión rápida e inesperada de las imágenes y de los sonidos, a condición de que ella se efectúe conforme a las reglas estéticas y lógicas.

En el cinema, como en cada arte, es preciso atribuir menos importancia a los efectos técnicos que al *efecto psicológico.*

El realizador debe saber cuál es el plano que le será necesario para producir ese efecto: da a cada escena un ritmo determinado por el estilo del film, y no da el mismo ritmo a los films psicológicos y a los films cómicos.

Por el contrario, un montaje largo y lento (empleado preferentemente en las películas de orden psicológico) acentúa la acción, revela la intensidad del efecto dramático y, por consiguiente, conmueve más profundamente.

La fisiología del film no debe existir para el espectador. Mirando la pantalla, el espectador debe abandonarse a la impresión psicológica que sufre y eso lo mismo para una escena que para los “trucos”.

El montaje, como la realización, la fotografía, el decorado, debe estar en el ambiente, en la acción de la historia, sin atraer particularmente la atención del espectador.

LA PERCEPCIÓN VISUAL

En ciertas escenas cuyo diálogo toma una importancia capital para el desarrollo de la acción y atrae la atención del espectador, toda escena, todos los detalles, todo movimiento, acto o sonido que no estén en la acción directa del film distraerán la atención del espectador que se sentirá molesto.

El lugar y el tiempo están basados, en el montaje, sobre los datos empíricos de la psicología de la percepción visual del espectador. Es así como imágenes rodadas en diferentes sitios pueden sucederse en el montaje, sin chocar al ojo del espectador.

La cuestión del montaje del film está estrechamente ligada a la de la proyección. La base física de la percepción visual cinematográfica es *el movimiento de las imágenes.*

El movimiento sobre la pantalla es una ilusión, o más exactamente, un efecto óptico, porque las imágenes separadas (fotos de dimensiones normales de 18 por 23) están sin movimiento interior. Es la sucesión rápida de las imágenes la que crea la idea de un movimiento ininterrumpido.

Gracias al cinema, se ha llegado a evaluar la rapidez psicológica de la percepción visual de un pequeño imagen-cuadro en una duración de 1/24 de segundo.

Según las experiencias de J. Sokoloff, el mínimo absoluto de percepción psicológica será de dos imágenes, conteniendo grandes planos de 1/12 de segundo.

Se puede, pues, concluir que un solo cuadro (imagen) pasado sobre la pantalla a la velocidad normal, no basta para provocar la excitación de la retina. Para hacer perceptibles dos imágenes de una película, es necesario, por consiguiente, ponerse a un gran trabajo de montaje.

LA UNIDAD PSICOLÓGICA DE LA PERCEPCIÓN VISUAL

La unidad psicológica de percepción es un montaje de 13 imágenes, o sea un cuarto de metro, que pasa por la pantalla en 1/2 de segundo.

Esas 13 imágenes se ven sin ningún esfuerzo por parte del espectador, pero los trozos compuestos de 6 a 10 imágenes no son percibidos visualmente más que en los momentos de gran tensión dramática. Raramente se utiliza esta dimensión en el montaje; excepción hecha de los detalles de primeros planos o de planos de cabezas.

Creo interesante presentar a los lectores algunos datos sobre la velocidad de la proyección normal de películas basados sobre las 53 imágenes por metro.

Una imagen pasa por la pantalla en 1/24 de segundo.
24 imágenes sobre la pantalla en 1 segundo.

1 m.	53 imágenes	2 seg. y 1/2
10 m.	530 imágenes	21 seg. y 3/4
27 m.	1.431 imágenes	1 minuto
50 m.	2.650 imágenes	1 min. 48 seg.
100 m.	5.300 imágenes	3 min. 36 seg.
500 m.	26.600 imágenes	17 min. 27 seg.
2.000 m.	106.000 imágenes	70 min. 10 seg.

Si se considera que una película de longitud normal tiene de 2.200 a 2.500 metros compuestos de varios centenares de trozos de pocas imágenes de varios metros cada uno, según el tiempo y el ritmo del film, se comprende el considerable trabajo constituido por el montaje de un film, una vez han sido terminadas las tomas de vistas.

Un buen montaje puede salvar una película defectuosa, un mal montaje puede destruir una película perfectamente ejecutada.

LEONIDE MOGUY

ROBERT TAYLOR



PUDOVCHIN

ACTOR Y CRÍTICO

Se han publicado hace algunos meses, en Leningrado, las lecciones pronunciadas por V. I. Pudovchin en la clase de actores de la Escuela de Cinematografía de Moscú (V. I. Pudovchin. *Actor y film* G. A. I. S.). Como ya son conocidos los ensayos precedentes del mismo realizador (V. I. P. *Film y Fonofilm*), tiene indudablemente un vivo interés este nuevo libro, que completa, integra y también corrige, en cierto sentido, cuanto el autor había escrito sobre el tema. Y ya que no se sabe si la nueva obra, podrá ver pronto la luz en idioma más asequible a los lectores latinos, vale la pena exponerla con cierta extensión para aquellos que no pueden leerla en su forma original.

Ciertamente, es Pudovchin uno de los escritores más indicados para tratar de las materias de su competencia. En efecto, además de ser el autor de algunos films memorables y de valor indiscutido, es el teórico que ha orientado, en estos últimos años, las ideas sobre cinematografía, en toda Europa; y la extraordinaria fuerza persuasiva y pedagógica de su personalidad compleja y ordenada ha sido, sin duda alguna, uno de los elementos formativos más estimulantes de la conciencia cinematográfica de los mejores. Pudovchin ha sido, por otra parte, antes de ser director artístico, artista cinematográfico, bien es verdad que por poco tiempo, y, si bien este último escrito suyo dice simpáticamente, que aquella primera actividad suya no puede servir a nadie de modelo, vale la pena, si embargo, recordar un poco las noticias que ha dado anteriormente de sus interpretaciones, para comprender mejor su posición actual frente al problema. Posición que a primera vista, puede parecer contradictoria con las viejas tesis afirmadas por el mismo. Pudovchin, pero que en realidad no hace más que afirmar y superar aquellas primitivas concepciones que habían determinado su actividad de actor y de director artístico.

Espero que nadie considerará fruto de una impertinente curiosidad, las indicaciones preliminares sobre la actividad de actor de Pudovchin a las que da fácil ocasión, además del capítulo *Experiencias personales*, del nuevo volumen, otro escrito hace ya algún tiempo por el realizador León Culiesciof, que fué el primero que inició al entonces ingeniero Pudovchin en el arte del film.

Culiesciof, como es sabido, fué uno de los primeros en aplicar la práctica del *montaje americano*, como se decía entonces en Rusia, en el film, anterior a la revolución, "El plano del ingeniero Prait", y se dedicó más tarde, a experimentos celeberrimos, cuyo concepto expondremos más abajo. Durante la guerra civil estaba en el frente y tomaba documentales juntamente con el operador Tessié, el futuro gran operador de S. M. Eisenstein; teorizaba sobre el montaje e intentaba, poco a poco, convencer a Tessié, al principio indeciso, de que los planos de montaje y el montaje pueden y deben existir también en las creaciones de film tomadas de la realidad.

Al volver del frente, se inscribió en la Escuela de Cinematografía, que estaba dirigida más o menos directamente por V. R. Gardin, después de haber sido compañero de alguno de los mejores elementos que seguían los cursos (entre ellos la futura gran actriz Ceculaeva), tuvo inesperadamente el placer de que se le reconocieran sus méritos, reconocimiento que se concretó en el encargo de dar enseñanza en una clase de la misma escuela.

Culiesciof, entonces, entendiendo bastante bien su cometido, se trasladó inmediatamente con sus alumnos al frente polaco y se dedicó con ellos a la doble y dignísima tarea de tomar documentales y de rodar un film narrativo sobre el fondo de la guerra civil.

Vueltos a Moscú, maestro y discípulos, se dedicaron a escenificar con cuidado meticuloso una serie de pequeños espectáculos experimentales; los dos primeros fueron: "Calle San José, 147" y "La media veneciana" (1921). En el segundo de ellos tomaron parte importante Cistiaco, un contable de cuarenta años que frecuentaba la escuela y debía llegar a ser uno de los más importantes intérpretes de los films Pudovchin, y Pudovchin que entonces ya había tomado parte como actor en pequeños papeles de films de Gardin y de Perestiani. "La media veneciana", era una sátira de los celos, y cuya trama parece se deriva de un cuento de Avercenco, al menos por el detalle de que el desgraciado marido inocente saca la media del bolsillo provocando una escena histérica por parte de la mujer celosa. El carácter del trabajo era grotesco y la acción era verdaderamente acrobática. Pudovchin tenía un papel de *gagá* y la media veneciana le servía snobísticamente de corbata.

Aquellos primeros ensayos, como los sucesivos "Yablok'ko" y "El anillo", tenían un carácter y un estilo, podemos decir, de *vanguardia* y de sátira, tal como le quería la moda de aquellos años (ya había habido una producción cinematográfica de vanguardia en Francia y también parcialmente en Italia por obra de A. G. Bragaglia; y en Italia ya había habido en 1913, el marinettiano *Manifiesto del*

Cinema futurista, con paletadas grotescas: Homero, el corazón de Carducci soñolento que se infla como un globo y vuela sobre el mar Tirreno y la Hostería del rojo Scamandro). Bien se comprende, que estaban muy lejanos del poderoso realismo que más tarde debía dominar en el film ruso. La primera aparición de una entonación realista en el grupo de Culiesciof se encuentra en el escenario posterior de "Oro", que reproduce, refundiéndola en gran parte, la trama de un cuento de Jack London: *Un trozo de carne*. En la última escena todos los protagonistas se mataban unos a otros. Pudovchin que era uno de los actores, era herido con un cuchillo y caía al suelo de una manera impresionante.

Sucesivamente Pudovchin actuó en el film de Culiesciof "El rayo de la muerte", y en otro, en cuya dirección también colaboró él, "Las aventuras de Mister West".

Vale la pena acercarse a alguna de las experiencias hechas en aquellos años para profundizar el concepto de montaje, y de ellas resultará bien claro el surgir de un particular modo de entender el actor cinematográfico. Ya en 1920 Culiesciof había teorizado sobre la *geografía ideal* del film, recordando una serie de trozos de película de procedencia diversa, de tal modo que el espectador tuviese la impresión de que constituyen una clara acción, unitaria, preludiando así concepción más completa, debida a Pudovchin, de la *idealidad del tiempo y del espacio cinematográfico*. En seguida vino el experimento, famoso, de Pudovchin y Culiesciof, del que resultó que un mismo primer plano de un actor famoso, colocado en tres diversos trozos de película (reconociendo un cadáver, un plato de sopa y una muchacha jugando con un niño) estaba colocado perfectamente, y parecía como si en cada caso asumiese una expresión particular e idónea con la visión sucesiva.

Estos experimentos debían llevar fatalmente a aquella teorización del film que Pudovchin ha estado elaborando paso a paso en la serie de sus ensayos. Por lo que se refiere al actor, empezó por negar la posibilidad de obtener mediante el truco la personalización de un *tipo*, y estableció por tanto la obligación de encontrar el tipo en cuanto tal. Se trataba en substancia de "buscar, por todas partes, la persona que en realidad tenga los requisitos físicos que se deseen en el personaje concebido". Puesto que la acción depende del montaje, ¿qué es lo que exige, entonces, Pudovchin del actor? Que "sepa repetir varias veces los mismos movimientos y por tanto que sepa obtener ciertos movimientos, ciertos gestos, ciertas expresiones y aprender, tanto como a obtenerlos, a recordarlos con precisión".

Estas eran las ideas en las que se inspiraba la acción de los primeros experimentos de Culiesciof y Pudovchin. Hoy, empero, juzga Pudovchin con cierta severidad aquellos primeros estudios: "El contenido efectivo de la acción del actor se manifestaba allí (en Culiesciof) en la expresión exterior, tratada sencillamente como un hecho mecánico, una vez elegido el actor y detallados por el realizador los movimientos. El montaje de la acción venía a ser una sencilla agregación de trozos unidos entre sí como composición temporal de planos esquemáticos. Incluso los movimientos de *primer plano* que parece deberían exigir por parte del actor un gran trabajo interno, las más de las veces se limitaban al aprendizaje de la descomposición de los movimientos. Había la costumbre, durante la filmación, de dar el director la orden de sacar hacia adelante la barbilla, o de cerrar los ojos, o de levantar o inclinar la cabeza".

En 1926 Pudovchin, siempre sobre la línea de los experimentos precedentes, realizó "El jugador de ajedrez", en el que fué introducida la figura del protagonista, el campeón Capablanca, por sola la virtud del montaje. Y en el mismo año dirige "La madre", donde interpretó un pequeño papel: el del policía que hace una pesquisa en casa de Pablo. También dicho papel estaba en estrecha conexión con el montaje, y la soñolenta y disgustada figura del agente fué presentada en primer plano cuando, según la acción "debía aparecer en él una débil luz de interés como de perro que olfatea un rastro".

En 1928 Pudovchin produce su celeberrimo "Tempestad sobre Asia" (El descendiente de Gerghis Kahn), en el que hizo actuar a actores no sólo no profesionales sino mongoles. Y todavía, recordando hoy su interpretación del papel de Pedía en el film "El cadáver viviente", realizado en 1929, no puede menos de criticar el abandono en que se dejaba a los actores. Dicho film, en el que Pudovchin interpreta junto a María Jacobini el papel más importante, es sin duda uno de las mejores producciones de aquellos años.

Durante la filmación del "Cadáver viviente", Pudovchin no pudo, como había hecho antes con Culiesciof, colaborar con el director en toda la creación de la obra, ni participar en los planos de montaje y por tanto dar a su interpretación una función capaz de sumarse coherentemente al todo, a no ser por el recuerdo de la obra literaria

MARGARET LINDSAY



de donde se había tomado el film; y fué como actor abandonado a sí mismo.

Y todavía la necesidad de un estado de ánimo interior en el que ponerse y que determinase su aspecto exterior, era sentido por el actor Pudovchin (que aquel mismo año escribía "Tipos y no actores"). Recuerda, en efecto, "la escena en la que yo estoy con el revólver junto a la estufa y paseo alrededor con el aspecto medio loco de un hombre que está al borde del suicidio. Para realizar eficazmente aquel trozo, salí del campo de acción de la cámara escondiéndome dentro de la estufa y, apuntando el revólver al corazón, no hice más que repetir ininterrumpidamente la frase de Kirilof, en los "Obsesos" dostoievskianos: ¡A mí! ¡A mí! Agotado casi hasta desmayarme salí después del ángulo...". Dice también que trató fácilmente de provocar en sí sentimientos de dulzura y de circunspección hacia una actriz que hacía el papel de la hermana. Sentir que debía alejarse para siempre de ella, que debía dejarla sola en aquella casa vacía, que, mientras habría querido ayudarla y socorrerla se veía obligado a abandonarla, le fué facilísimo y sencillísimo porque aquella jovencita le agradaba como mujer de la vida real, y porque la situación era en parte análoga a la real y correspondía en todo a la realidad de su carácter.

Evidentemente las necesidades interiores del actor, según estos recuerdos, eran dictadas por la práctica, antes que fuesen, como hoy, conscientes a su espíritu. Tanto es verdad, que como hemos recordado más arriba, todavía en 1929, Pudovchin sigue sosteniendo en su "Tipos y actores" el concepto de una cinematografía hecha por no profesionales. Y daba ejemplos, sobre la base de su experiencia de realizador, tomados de su "Tempestad sobre Asia".

Substancialmente se puede decir, para concluir, que Pudovchin ha admitido siempre la posibilidad de que los actores sientan y vivan su parte, considerando, empero, este caso ideal, como excepcionalísimo. Y en sus primeros escritos sobre el tema: "Un actor aunque esté dotado de un verdadero talento, que se deje inspirar por una escena, no logrará nunca dar a su labor tales dimensiones para que resulte un fragmento de la longitud y del contenido necesario al montaje. Este caso se verificará cuando el actor tenga conciencia plena y absoluta del proceso creativo del film así como debe tenerla el director artístico". En su nuevo libro, no considerando *exclusiva* la teoría del trabajo con actores no profesionales, Pudovchin sostiene que el actor debe tener conciencia del montaje y de todo el proceso constructivo del film si ha de colaborar estrechamente con el director artístico.

HUMBERTO BARBARO



por A. DESMORILLON



EN EL CINE



LA HISTORIA



plano. La suntuosidad es el primer principio de un film histórico. La misma publicidad de estos films está hecha a base de sumas fantásticas, empujadas para la figuración, la reconstitución del color local y la construcción de los decorados. Hace mucho tiempo que ha salido del reino del cartón y de la ilusión aproximada. Una obra de arte como «La Kermesse Histórica», que se encuentra entre los films más bellos y de mejor gusto, se ha servido de materiales de construcción de cemento, ladrillo y metal. Los estudios de Hollywood poseen una magnífica colección de imágenes de trajes de todos los países y de todos los tiempos.

Todo esto permite vestir a la heroína de un modo indiscutiblemente histórico. Pero es muy raro que las actrices de cinematógrafo lleguen a inspirarse del alma misma de aquellas que deben resucitar. Por un lado está el problema psicológico. Por ejemplo, cuando Elizabeth Bergner, una artista muy bien dotada, pero poseída de un carácter mórbido y cierta neurosis teatral, representó a Catalina de Rusia, una mujer de temperamento exuberante, de fuerte voluntad y sin escrúpulos, su papel, lleno de matices y de finuras, la pone a mil leguas de su pretendido original. Igual, pero en otro sentido, se produce la deformación de Catalina II, encarnada por una vampiresa, Marlene Dietrich. El paso, los gestos, la actitud de estas artistas de diferentes temperamentos poseen algo común: el espíritu esencialmente moderno de ambas, contrario a toda evocación histórica.

Una artista con una personalidad muy fuerte como es Greta Garbo, ha llegado a imponer su sello a la heroína que encarnó: la reina Cristina de Suecia. Se conoce su vida aventurera, su espíritu independiente, la dirección un poco fantástica de los asuntos de Estado, a los cuales ella prefería las artes y las letras, y sobre todo sus amores libres, ensangrentados por la muerte de su caballero mayor y amante Monaldeschi, en Fontainebleau. Todo esto la había conducido a una vida vagabunda a través de las cortes de Europa.

Se hicieron para la película de Greta Garbo las investigaciones más minuciosas. Pero, representando a la reina sin afeitado y sin cambiar su aire masculino, Greta la masculiniza a su antojo. Bajo este aspecto la figura de la reina de Suecia ha entrado para siempre en la imaginación del gran público, que por otro lado, no estaba muy bien informado sobre sus hechos y gestos.

La confección de los trajes es uno de los capítulos más costosos en la fabricación de films históricos. Los estudios previos son muy profundos.

Earle Suick, especialista en dibujos de Hollywood, ha pasado muchos años estudiando los más ínfimos detalles de los vestidos, desde las reinas de Francia hasta las cortes de Guillermo II o de Nicolás II. Los vestidos están hechos con tejidos muy costosos, especialmente confeccionados.

Ángulo superior derecho:
Greta Garbo, la genial protagonista de "Cristina de Suecia", una de sus mejores interpretaciones.

En el centro:
Lewis Stone y Emil Jannings, en "El patriota".

Dolores del Río, en "Madame Dubarry".

Tres escenas de "Capricho imperial", cine drama histórico de Stenberg, protagonizado por Marlene Dietrich.

Ángulo derecho:
Dos escenas de "Nell Gwyn", de la que fue intérprete Ann Neagle.

En la parte inferior:
Una escena de "El signo de la cruz", la obra más acertada de Cecil B. de Mille, con Frederick March y Elisa Lendi.

Se necesita un joven parecido a Jacobo VI, rey de Escocia. Característica particular: boca de los Estuardos (es decir, en forma de corazón, con el labio inferior muy grueso). Dirigirse a los Estudios R. K. O.

Tal es el texto del anuncio aparecido en Hollywood en la época en que se rodaba el film «María Estuardo», cuyo papel principal estaba encarnado por Katherine Hepburn, cuando se buscaba un hijo para la desgraciada reina de Escocia. Esta búsqueda de parecidos históricos, es muy de actualidad, pues Charles Laughton, que desempeñó el papel de Enrique VIII, acaba de llegar a París para representarlo en la «Casa de Molière», donde podrá constatarse que el actor no se parece, tanto como creíamos, al rey inglés.

Hubo una época en el cinematógrafo en que los empresarios buscaban, costase lo que costase, actores que tuvieran algún parecido con los personajes históricos que debían encarnar.

La caracterización física y psicológica

Pero actualmente, el parecido del actor con su héroe, no es indispensable. El arte del afeitado, de los postizos, de la transformación del rostro, con la ayuda de artificios químicos se ha perfeccionado tanto, que cualquier fisonomía se deja modelar a voluntad. Se hace una diferencia entre los sexos. Para los hombres se emplean los medios más complicados de afeitado; de este modo, Charles Laughton, Diéudonné y Barrymore se transforman rápidamente en Enrique VIII, Napoleón y Rasputín, con una exactitud tal, que pueden desafiar todos los retratos. Los caracterizadores, como Jack Dawn, estudian meses enteros las

fotografías, los grabados, los documentos históricos y ponen un tiempo infinito para establecer cualquier detalle del «maquillaje».

Tan importante como los detalles de la identificación exterior, es la identificación psicológica del actor con su personaje. Pero sólo es dado a un gran artista entrar literalmente «en la piel» de su héroe. Laughton refiere que mucho antes de rodar «La vida privada de Enrique VIII» se había dedicado al estudio de la historia del vestido, de las costumbres, de los gestos de la época en que vivió ese Barba Azul coronado; analizaba los grabados y los cuadros de los artistas contemporáneos. Pero no se limitó a los documentos visuales; había leído, además, documentos, crónicas, actos históricos que había firmado su personaje, con el propósito de penetrar en su vida íntima, en su manera de pensar. Aquí también fue ayudado poderosamente por la intuición, que es la fuerza preponderante que constituye la esencia misma del talento del actor. Pues, a pesar de todo lo que puede sacarse de los documentos, es necesaria todavía una comprensión psicológica inmensa, para hacer revivir una figura como la de Enrique VIII, esposo de seis mujeres, dos de las cuales perecieron en el cadalso. Ahora bien, Laughton supo hacer de él un hombre viviente, jovial, sonriente a sus horas, sacando placer de todo lo que la vida y los manjares pueden ofrecer de agradable, volviéndolo casi simpático, en vez de hacer un monstruo, según dan fe sus actos históricos.

Las caracterizaciones femeninas

No sucede lo mismo con las estrellas femeninas. Evidentemente, la reconstitución del decorado desempeña siempre un papel de primer

Coliseum: «La patria te llama»

UNA nueva película rusa. Y con ésta van tres. Hasta hoy nos ha ocurrido a los españoles con el cinema ruso algo semejante a lo que nos ocurre cuando tropezamos con un libro bueno de un autor mediocre. Nos sorprende el hallazgo, releemos su obra y al ver que «sonó la flauta por casualidad», no sabemos a qué achacar nuestra decepción, si a nuestra incompreensión o al milagro.

Se nos llenaba la boca con «El acorazado Potenkin», «El camino de la vida», «El expres azul», «Tempestad sobre Asia», «Tchapaief», etc., etc. No todas estas películas eran obras perfectas. Adolecían algunas de dinamismo, otras de contenido, y hasta encontrábamos en ellas defectos técnicos de alguna importancia. Quizá el mayor valor de estos films residía en la interpretación.

Con esta serie de películas seleccionadas, habíamos aureolado al cinema ruso de una serie de valores imponderables, que le hacían a nuestros ojos y a nuestros conceptos como algo insuperable, digno de ser seguido con la máxima atención y de ser copiado por todos los que quisieran llegar a un cinema perfecto.

Era sin duda un error de visión. De seguir viendo películas como las que ahora se nos presentan, el cinema ruso habrá sufrido en nuestro concepto un batacazo del que no podremos prescindir en lo sucesivo, cuando tratemos de compararle con cualquiera de las escuelas definidas en la sensibilidad de los pueblos de Europa y América.

Si hacemos comparaciones a base de estas tres películas

que hemos visto ahora en nuestras salas—«Los marineros del Kronstadt», «Las tres amigas» y «La patria te llama»—, tendremos, a la fuerza, que caer en la conclusión de que cualquiera de las películas buenas americanas es, técnica y artísticamente considerada, mucho mejor que cualquiera de las películas rusas que conocemos.

Por ejemplo: En «El pan nuestro de cada día», de King Vidor, nos encontramos no solamente con mejor cinema, sino con un cinema de mayor contenido social y de mayor emoción humana. Con la obra de Pabst nos sucede otro tanto. Cualquiera de sus obras es superior a cualquiera de las películas rusas que conocemos. Esto socialmente consideradas. Si vamos a pensar en la perfección técnica y artística de las películas inglesas, alemanas, francesas y americanas, la comparación se hace imposible. «La vida privada de Enrique VIII», «La verbena heroica», «Juana de Arco», «Rebelión a bordo», no tienen, ni pueden tener semejantes en el cinema ruso. Llegamos, pues, a una consideración final. El cinema ruso no es ni mucho menos lo que nosotros creíamos, y a excepción de alguna de sus películas, no puede resistir la comparación con cualquiera de los cinemas de Europa y América. Pero nos hemos separado de nuestro intento primero, que se reducía a comentar el estreno de «La patria te llama». Volvemos a él.

Este film, constituido por una serie de escenas sin emoción alguna, unidas por unos trozos de documental, es el peor de cuantos hemos visto hasta hoy. Solamente le salva la interpretación, que en algunos momentos es admirable.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

NOTAS AL VUELO

La técnica

Por asimilación o similitud, voy a referir casos que servirán, por lo menos, para diferenciar la técnica de la concepción.

Tuve que escribir en cierta ocasión una carta circular de propaganda en francés. En el cuerpo del escrito figuraba varias veces la voz francesa *avec* (con). Pues bien, la técnica tipográfica me «inmundo la plana», y puso *avez* (del verbo *avoir*).

En otra ocasión, en un artículo tratando, precisamente, de Cinematografía, escribí *chola*, voz sinónima de *cabeza*. El técnico tipógrafo consideró y me corrigió, porque le «sonaba mal» la palabreja, y me puso *cola*. Se le figuró que estaría mejor dicho así.

Ahora de que «cola» a «cabeza», existe una miajilla de diferencia. Es decir, todo lo contrario.

«La hija de Juan Simón»

Hace no muchos años, un sector de «opinión», en la que se adivinaba un oculto efecto de propaganda, se proclamó contra la película de tipo español, que se calificaba de «españolada».

Contra ese desastroso calificativo y contra los detractores que así hacían el juego a intereses ajenos, me alcé defendiendo la película de tipo español; y en más de una ocasión cité las bellezas que ofrecían las típicas tierras andaluzas para escenarios portentosos.

Y surgieron cintas en las que apareció el decadentismo del asunto, desastrosa vulgaridad literaria de concepción, ausencia absoluta de psicología, el tópico insustituible del torero, la mantilla y la peineta, las procesiones sevillanas y el inevitable «cuadro flamenco», todo ello a base de un dramón de sentimentalismo ridículo y torpemente amalgamado.

¿Y para eso me alcé yo contra la españolada?

«La hija de Juan Simón» pertenece a ese género de producciones. El asunto se desarrolla sin toreros; pero sin faltar «er siminterio», en donde el padre cava la fosa para la hija que cree muerta. Ofrece el asunto la circunstancia de que es ya la quinta, sexta o séptima película española, en que el niño abandonado se exhibe, con la pretensión de emocionar al espectador. Si estudiamos los tipos, se podrá observar que carecen de psicología: son simples maniqués anodinos con la misión de aparecer fotografiados en el celuloide.

Angelillo defiende la película, pero como «cantaor fla-

menco». Como cantante y actor dramático, no creo que logre éxitos. Papeles como el de limpiabotas en «El negro que tenía el alma blanca», en el cual se destacó, le iban bien; papeles de truhán, de tipo alegre. De actor serio... ¡Hum!

En cuanto a la ejecución, la he hallado muy pobre. Como director debutante, según ha podido colegir, voy a permitirme indicar mi opinión, aunque valga muy poco.

Cinematografía es «fotografía del movimiento» y no «exposición de fotografías», que como tal pueden tomarse las de algunos cuadros de la película, que contrastan con otros, en primeros planos, francamente «matables».

El Cinematógrafo no es fotografía, es «escenario», y,

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

SALES LITÍNICAS DALMAU

por tanto, a éste, a los efectos de éste, y no de fotografía, se ha de subordinar la cámara.

Lo contrario, es sostener uno de los absurdos «inventados» por los que carecen del sentido de la lógica y del arte de «fotografía aplicada».

No faltan conjuntos pasaderos; pero hay otros de gran pobreza de inspiración y ausencia total de realismo.

Para carnaval serían admisibles, como en la muestra:

—¿Ande t'han mandao, postinero, montao en la jaca, con esa niña a la grupa, vestía pa barraca e retratista e feria?

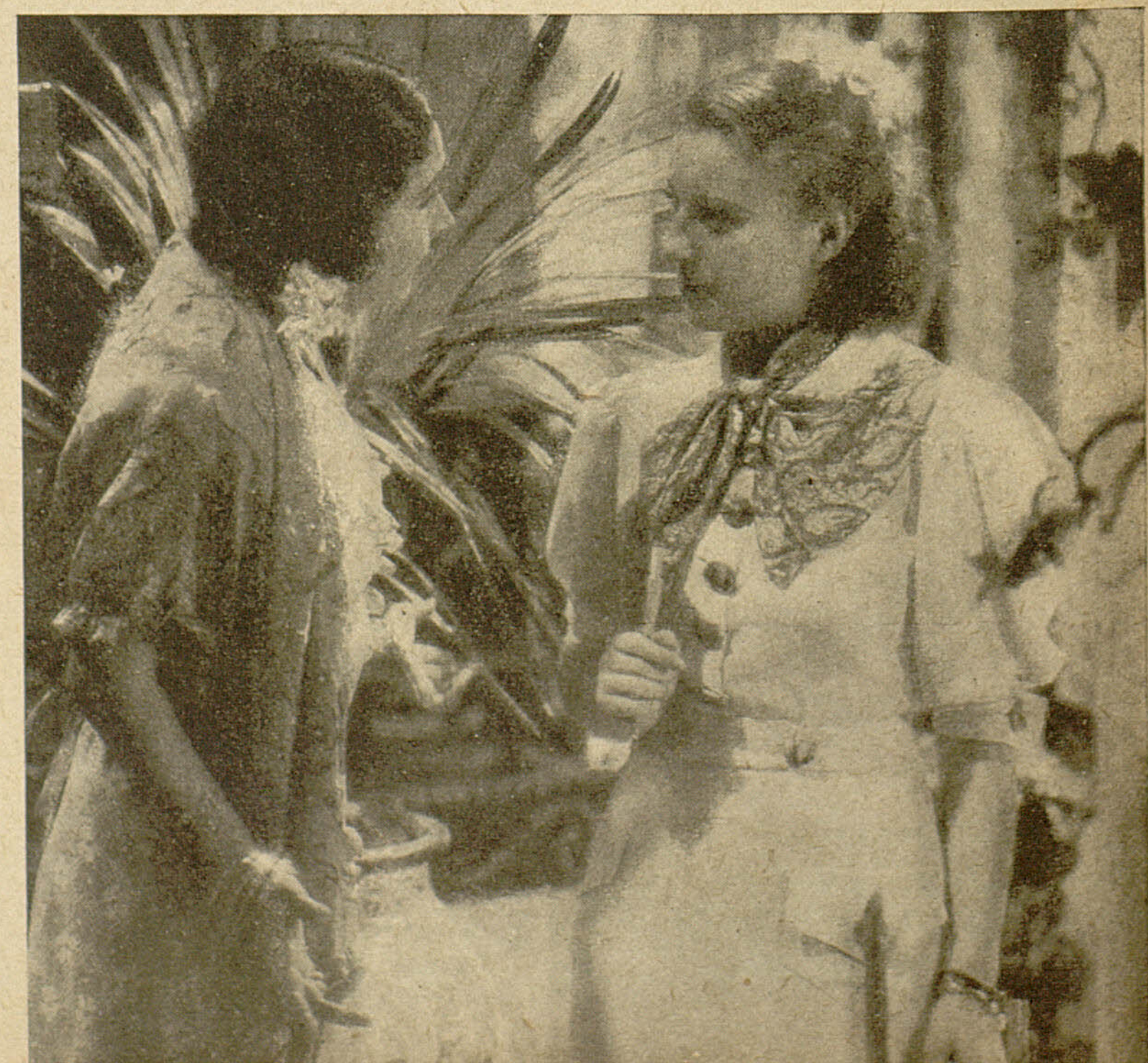
—¿A recorré l'olivare? ¿Y, tú, ere d'ayí, so pasmao, pa tragate l'asaituna con to er güeso?

—¡Eso... pa Jóliver, niño!

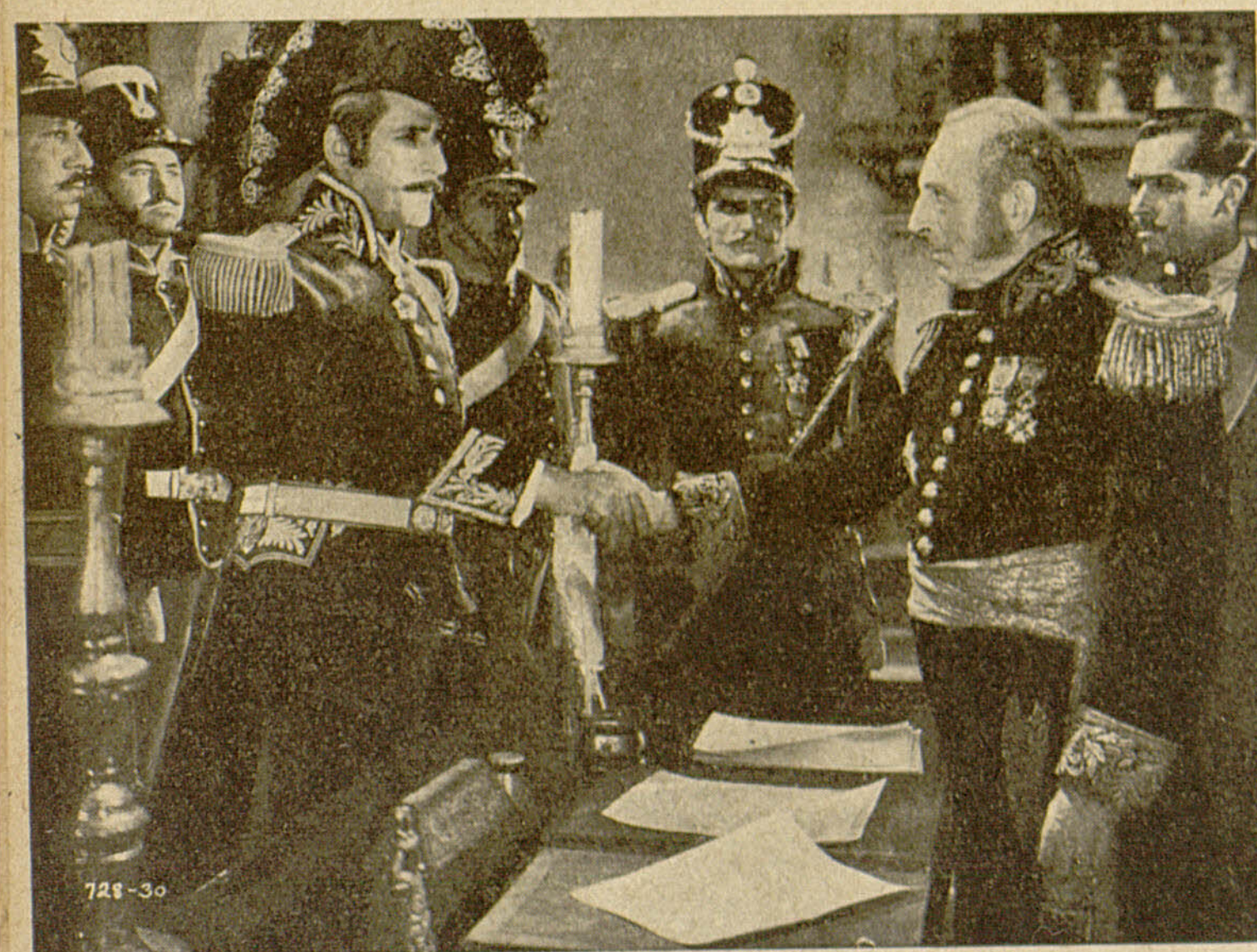
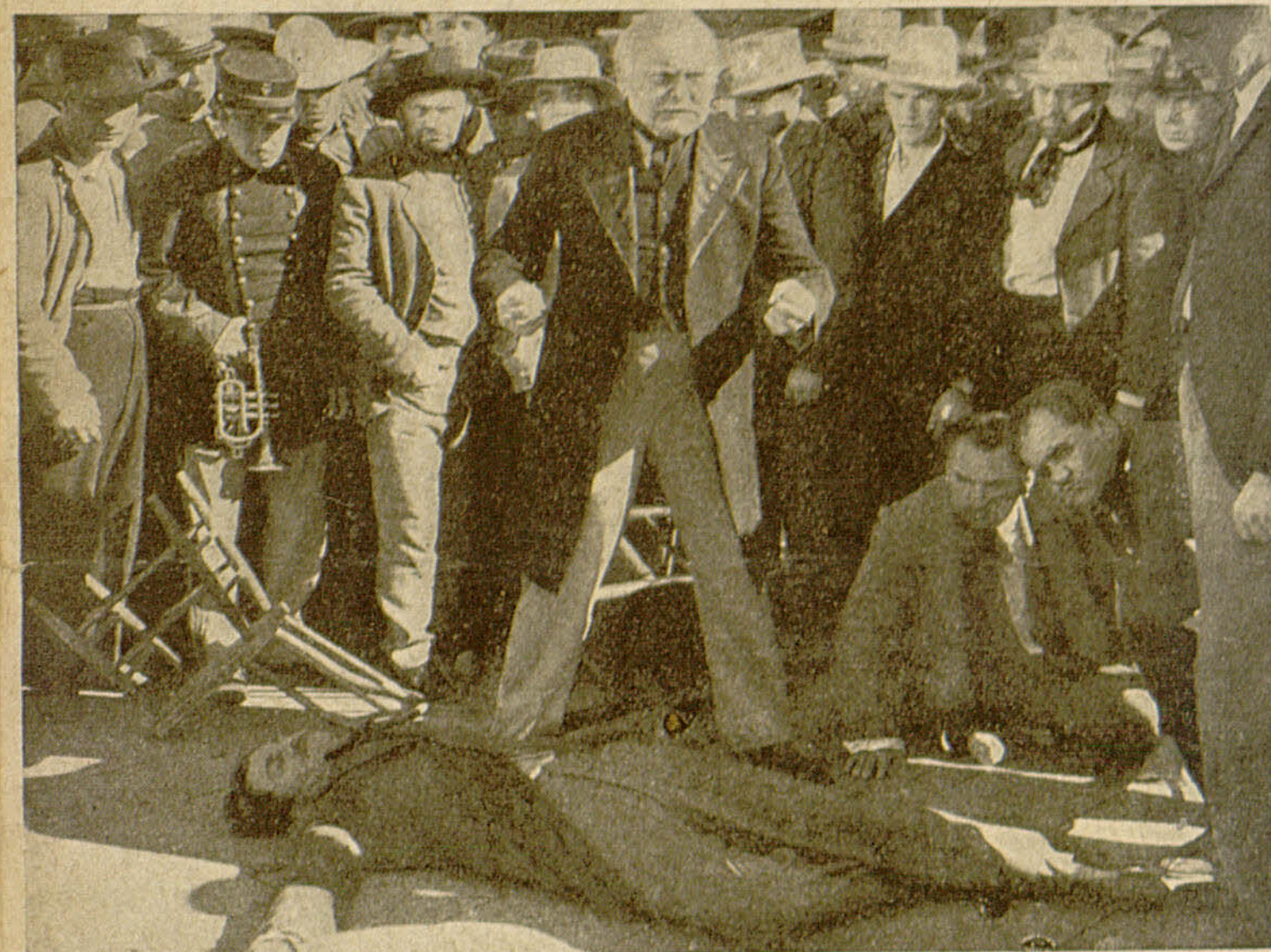
F. VERDUN DALY

CIFESA

Una escena de «El Genio Alegre», el último film producido por esta editora valenciana.



Binnie Barnes y Edward Arnold, en «Oro en el Pacífico», film que veremos en breve.



Dos escenas más de «Oro en el Pacífico», superproducción de la Universal.

UN MANIFIESTO

En otro lugar de este número va un manifiesto de «El grupo cinemático» que tiene algunos detalles que merecen destacarse.

No son pocos los grupos que han tratado de formarse, en favor de un cinema mejor. Al tratar de constituirse cada uno de ellos, ha lanzado su correspondiente manifiesto, dando a conocer sus intenciones, manifestando sus deseos, haciendo promesas sin cuento. La historia de siempre, que viene resumida en «hay que mejorar el cinema».

Pocas veces, entre todos ellos, y a pesar de que, en muchos casos, no han sabido reducirse a un solo manifiesto inicial, sino que se han creído obligados a hacerle seguir un escuadrón de proclamas, avisos, ruegos..., pocas

veces, repito, entre todo el fárrago de palabrería, limitada a repetir los consabidos lugares comunes, se ha podido destacar un plan concreto de realizaciones.

En el manifiesto de «El grupo cinemático» está bien claro el programa. Hasta llega a dar una lista de temas a estudiar, para cumplir los fines que se propone. Ese es su mejor acierto, que los distingue de tantos otros (cinematográficos o no) que se lanzan todos los días. Consignas claras y precisas, avaladas por las firmas de una serie de jóvenes, que han destacado en unas u otras actividades cinematográficas.

Sólo falta ahora la segunda parte, la realización. Pero, ¿podemos dudar de que será un hecho, en plazo breve?

A. MAR



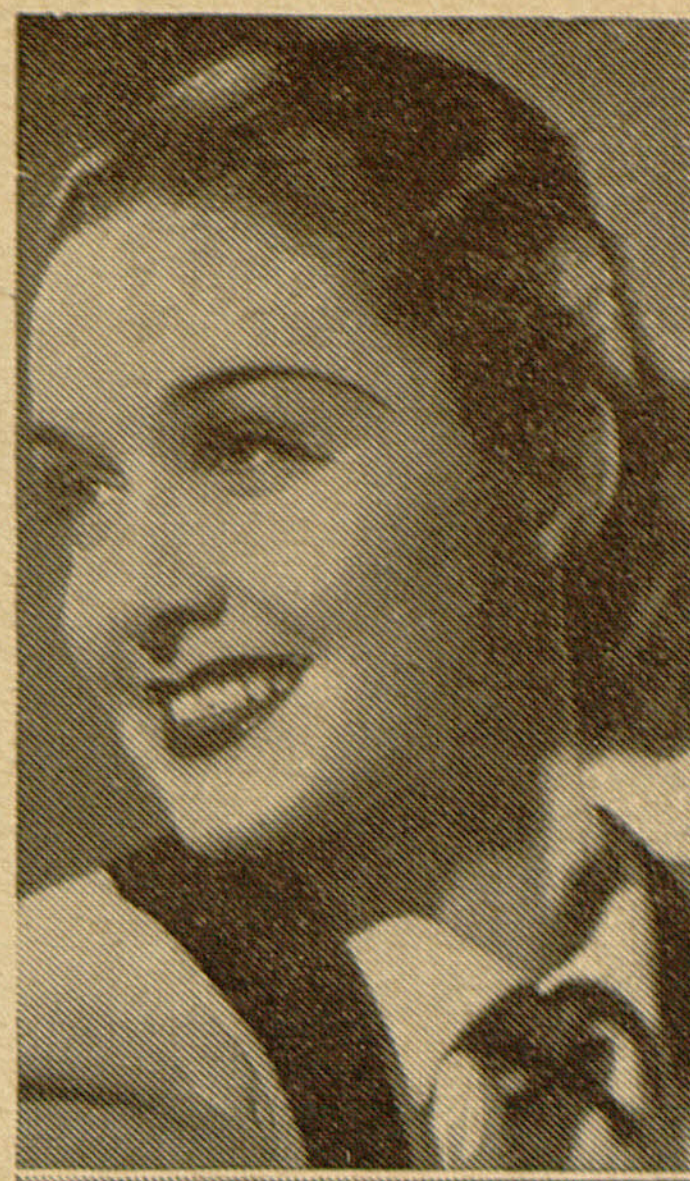
W
A
L
T
E
R

A
B
E
L



G
A
I
L

P
A
T
R
I
K



M
A
R
G
O
T

G
R
A
H
A
M
E

LOS PROTAGONISTAS DE **"EL ASESINO INVISIBLE"**

"FRONTERA" (Película soviética)

Frontera, obra de Doubson, que nos ha enviado últimamente la U. R. S. S., nos parece una de las más características de la tendencia general actual del cinematógrafo soviético.

La acción transcurre en una pequeña aldea polaca, a cuatro kilómetros de la frontera soviética, ciudad habitada por una población judía, en casi su totalidad. Explotada por el gran hombre de negocios del lugar, Novik, esta población conserva aún su antigua mentalidad de resignación, de idealismo desesperado, apegado al ideal sionista y de desconfianza hacia los "gois" (no judíos).

UN INCIDENTE

Pero un incidente viene a traer el desorden en la localidad, cuyos habitantes presienten ya los ecos que les llegan del otro lado de la frontera, del mundo socialista. El hijo del viejo y soñador zapatero Tuvim, perseguido por realizar propaganda comunista, escapa a los gendarmes y todos tratan de ocultarlo. La hermana del joven, Ania, va a ver a Novik y le pide, "como un sionista a otro sionista", los 100 zlotys necesarios para eso. Ingenuamente le relata el asunto. Por otro lado, su prometido, el tímido violinista Arié, empleado como tenedor de libros en casa del magnate, va a buscar algunos obreros "gois" de la fábrica y les pide ayuda. Los obreros colectan la suma.

Pero Novik ha denunciado al joven Boris y éste es arrestado, lo mismo que Tuvim y Ania que lo habían albergado momentáneamente. Los sueños de "solidaridad sionista" reciben un primer choque. Pero los obreros de la fábrica han aprovechado la cuestión para entrar en contacto, por intermedio de Arié, con el mundo del proletariado y del pequeño artesanado judíos, que la ignorancia y el oscurantismo les cerraban hasta entonces. Se presenta una ocasión para liberar a Boris y sus allegados: para contrarrestar la agitación que reina entre la población, Novik y el rabino organizan una ceremonia prescrita por las tradiciones para "alejar los malos espíritus".

EN EL CEMENTERIO

Se trata de casar en la noche, en el cementerio, a dos viejos pobres. El anciano zapatero será el marido, se le ha prometido la libertad de sus hijos (que piensan arrestar de nuevo una vez el matrimonio realizado). Trabajadores "gois" y judíos se unen para liberar a los detenidos durante la ceremonia. En el tumulto que se produce, Ania muere y Tuvim, que ha olvidado su idealismo, rompe demasiado tarde el cráneo al policía asesino. Le hacen pasar

la frontera. La lucha ha comenzado; la solidaridad entre "gois" y judíos está hecha, pues comprenden que la igualdad de razas sólo puede establecerse en la liberación social. El dulce músico Arié, que ha acompañado a Tuvim hasta un koljoze soviético, oye allí una vieja canción judía que él ha conocido triste y que los hombres de la U. R. S. S. cantan en una forma nueva. Al regresar a su aldea, participa en la lucha; él, que no se interesaba antes más que por su música y por su novia, trata de encontrar las nuevas notas del canto y con estas notas de triunfo termina la película.

INTERPRETACION PROFUNDAMENTE HUMANA

La calidad de la construcción de *Frontera*, su ritmo rápido, es realizado por una interpretación profundamente humana (quisiéramos citar todos los artistas) y por la atmósfera que ha sabido crear el operador V. Rapoport. El film abunda en pasajes notables: las escenas de la sinagoga, muy lejos del exotismo o del misticismo que hemos visto en los films occidentales referentes a la vida judía, el encuentro de los artesanos judíos y obreros "gois", el ensayo del tumulto esperado por esos artesanos, que "no han aprendido jamás a luchar", una conversación durante una plegaria, donde los gestos y las entonaciones dan a las palabras sagradas un sentido bien terrestre; todo el casamiento en el cementerio y los episodios que lo siguen, tratados con gran sobriedad, y también los últimos cuadros. Doubson ha probado el valor de sus concepciones cinematográficas por la elección de los elementos esenciales humorísticos o dolorosos y por la concentración de la acción, no olvidando jamás el ideal del realismo socialista en provecho de un pintoresquismo fácil o situaciones esquemáticas, aunque la multiplicidad de caracteres representados en su esencia no le hayan permitido profundizar en el tema.

MUSICA NOTABLE

Hay que agregar que la música, debida al compositor Pulver, se adapta notablemente al desarrollo de las imágenes y a su carácter y que, en ese aspecto, el éxito no es menos grande, pues la unidad del film no está nunca comprometida, como ocurre tan a menudo con la música adaptada.

En resumen, es una bella obra, digna de verse.

París. A. ZART

El interés público no fué despertado por los mejoramientos graduales que se verificaban en la mecánica de la proyección, hasta que un grupo de sabios se reunió el 28 de febrero de 1896 a presenciar un programa de películas en el Instituto Real de Londres. Naturalmente, con ese parnasiano círculo de aprobación, el cine no tardó en llegar a ser un nuevo espectáculo. Y fué así como en aquella noche temprana de primavera, los hombres empezaron a luchar con esa industria entonces tan irritante para los ojos. Los hechos se sucedieron rápidamente después de esto. Durante todo el verano y otoño de 1896, una danza de imágenes de diez minutos pasó por las salas de «vaudeville» de América. Desde su oficina en París, los Lumière enviaron fotógrafos a los lugares más lejanos y exóticos. Aquel noviembre, uno de los palacios de entretenimientos más conocidos de Nueva York, Hammersteyn Music Hall, dió un espectáculo de tan discutida novedad, por una nueva compañía cinematográfica.

Actualmente, la cinematografía, como campo de empresa privada y de ganancia particular, ha cumplido cuarenta años.

En las primeras dos décadas de su existencia, creció en estatura; en los últimos veinte años, ha crecido en sabiduría. Hoy día, el cine es una gallina de los huevos de oro colocada en los más altos peldaños de la escalera de la industria, un pájaro fabuloso en una edad fabulosa para las industrias.

Lo que se pagó en Hollywood el año antepasado fueron cien millones de dólares, y al Gobierno de los Estados Unidos se pagaron impuestos por también valor de cien millones de dólares.

Más significativa, quizá, que la posición del cine, como negocio o como arte, es su rápido poder como agente de contacto con la población. En 1935, en los E.E. UU. sacaron entradas ochenta millones de espectadores cada semana del año para presenciar exhibiciones de películas.

Esta cifra es superior en un 15 % al promedio semanal del año 1934; el año «record» es todavía el año 1930, en el cual ciento diez millones de personas presenciaron semanalmente exhibiciones de películas. Diez años antes, en 1926, el promedio de asistencia a los cines, por semana, era de cincuenta millones. La asistencia media semanal, en todo el mundo, el año antepasado, era de doscientos veinte millones. De manera que, en cuarenta años, un experimento de rayos de luz en la técnica de darle movimiento a los objetos, ha cambiado los hábitos, en una gran proporción, de la población civilizada del mundo.

El progreso real del cine empezó solamente hace veinte años. El año 1916, Griffith estaba ansioso de producir una «obra maestra». Tomó centenares de actores, construyó grandes «sets» y fotografió la cinta más larga, más original y más audaz de aquellos tiempos: «Intolerancia». Proyectada hoy día, fué reproducida, hace unos meses, en dos series, en el Museo y Archivo de Películas y Arte Moderno. «Intolerancia» aparece como una extensa y confusa revolución de ideas, abrumadora para la vista, con títulos banales, absurdos, que fatigan la mente. Todavía la película ocupa una posición de gran importancia en la historia del cine. Ella influenció a los productores de Europa, inclusive Eisenstein y Pudovkin. Introdujo por primera vez muchos elementos nuevos en la técnica, como instantáneas, pasajes deslumbradores, y aunque no fué un éxito comercial, «Intolerancia» llevó, no solamente un fundamento técnico, sino una inspiración a los directores y productores que vinieron más tarde. Han pasado veinte años, y cada estación produce nuevos «films», más o menos del mismo molde, con más o menos errores y méritos. Puede decirse que la industria del celuloide es ahora uno de los mejores negocios que el hombre realiza en el mundo.

LINCOLN BARNETT

IRENE DUNNE



Hace cuarenta años que empezó el incremento del cine

La industria de las películas celebra el cuadragésimo aniversario de su introducción en el comercio.

Por primera vez, en abril de 1896, una asamblea, no científica, pagó dinero para observar las imágenes proyectadas por medio de una máquina Armat sobre un lienzo blanco en Koster and Bial's.

Durante varios años antes de esta fecha, las películas no

eran sino un juguete en manos de hombres de ciencia y de experimentadores, una curiosidad mecánica, que no podía producir dinero a nadie.

Tomás A. Edison y George Eastman, aparecieron absorbidos en abstracciones particulares sobre lo mismo. Edison inventó un aparato llamado «kinescopio», y, en París, Luis y Augusto Lumière fabricaron un cinematógrafo.

LAS BODAS DE PLATA DE ADOLPH ZUKOR

Las bodas de plata de Adolph Zukor con el cine, conmemoran el vigésimoquinto aniversario de la fundación de la Paramount por el ilustre cinematografista, y darán ocasión a una serie de festejos durante el curso del año 1937.

Todas las actividades de la compañía durante el año 1937 estarán dedicadas a honrar al señor Zukor y a su espléndida labor en pro de una industria que en un cuarto de siglo ha progresado rápidamente hasta convertirse en el pasatiempo universal.

Las festividades se inauguraron el día 7 de enero de 1937, cumpleaños del señor Zukor, con un banquete monstruo, al cual asistieron todas las notabilidades de la industria y muchas de las personas que han colaborado con él en el progreso de la Paramount.

"Champagne Waltz" fué la película seleccionada para celebrar este acontecimiento, y su estreno se efectuó simultáneamente en las principales ciudades del mundo, coincidiendo con un almuerzo que se celebró en uno de los gigantescos escenarios del estudio de la Paramount y que fué dedicado a la Prensa.

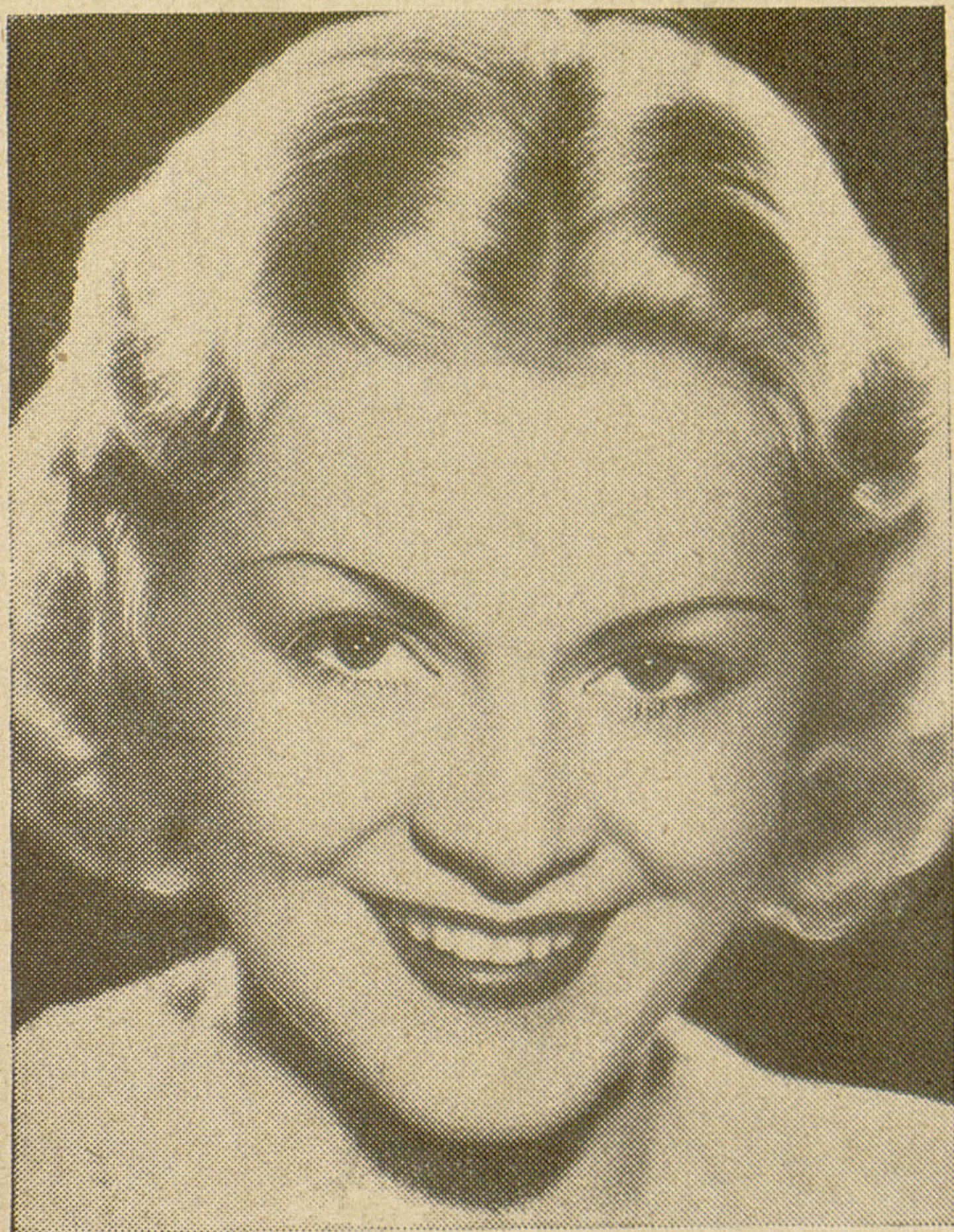
Durante este almuerzo, el señor Zukor dió la señal que inició la primera proyección de dicho film en todos los teatros de los Estados Unidos y del Canadá, y en los de los países del extranjero cuyos horarios coincidían aproximadamente con los de dichas poblaciones.

La celebración de este acontecimiento en el extranjero corrió a cargo de 103 oficinas repartidas en 51 países, quedando así asegurado el contacto con todas las ciudades y pueblos donde se exhiben películas.

Inició las ceremonias de las festividades la exhibición de la primera película de largo metraje que se exhibió en los Estados Unidos. Esta película fué la que marcó el derrotero que la industria había de seguir en la producción de narrativas completas, después de haber permanecido varios años en el estancamiento de las películas de uno y dos rollos.

Esta película se llamaba "Queen Elizabeth" (La reina Isabel) y la protagonista era Sara Bernhardt, la ilustre actriz francesa, que vino a los Estados Unidos contratada por el señor Zukor. Se estrenó en Nueva York el 12 de julio de 1912. La divina Sara, cuya efigie aparecía en los primeros carteles editados por la Famous Players Film Company, dijo que aquella película, que en la actualidad casi nadie recuerda, sería el vehículo que la conduciría a la inmortalidad.

En varias ciudades del mundo el estreno de "Champagne Waltz" dió ocasión a varias recepciones en honor del señor Zukor.



Clair Trevor, una de las bellezas más luminosas de Hollywood, al servicio de 20th Century - Fox.

DE NUESTRO FICHERO

Kay Francis

Kay Francis, era una muchacha desconocida antes de su contrato con Warner Bros. Desde entonces, su vida ha cambiado totalmente. Comenzó con el papel principal de "La trigueña peligrosa", en la cual no solamente, demostró una exquisita sensibilidad, sino que vistió con un lujo admirable. Luego, vino su obra cumbre, su drama inolvidable, "La última cita", a la que siguió "Fragil como el cristal". Después de estas películas, Kay Francis, se vio estrecha consagrada, pero Warner Bros., no descansaron hasta elevarla a la cumbre de la fama, en la que hoy está, y la presentaron sucesivamente en "Pasiones gigantes", "El dilema de una mujer", "La herencia" (House on 56th Street) y en "Wonder Bar", donde su papel fué corto, pero impresionante por constituir uno de esos momentos de inolvidable belleza, por el talento con que ella supo interpretar su papel. Recientemente la vimos genial y adorable en "Su primer beso", luego en "La favorita" y recientemente en "Amores trágicos", que es otro drama realmente inspirador, y en el cual aparece con una aureola de amor maternal que es la expresión genuina de lo que toda mujer lleva en el fondo del alma. La fotografía que ofrecemos a nuestros lectores nos la muestra tal como la vimos en "Su primer beso", una de sus interpretaciones más felices.



ROLLOS DE CELULOIDE

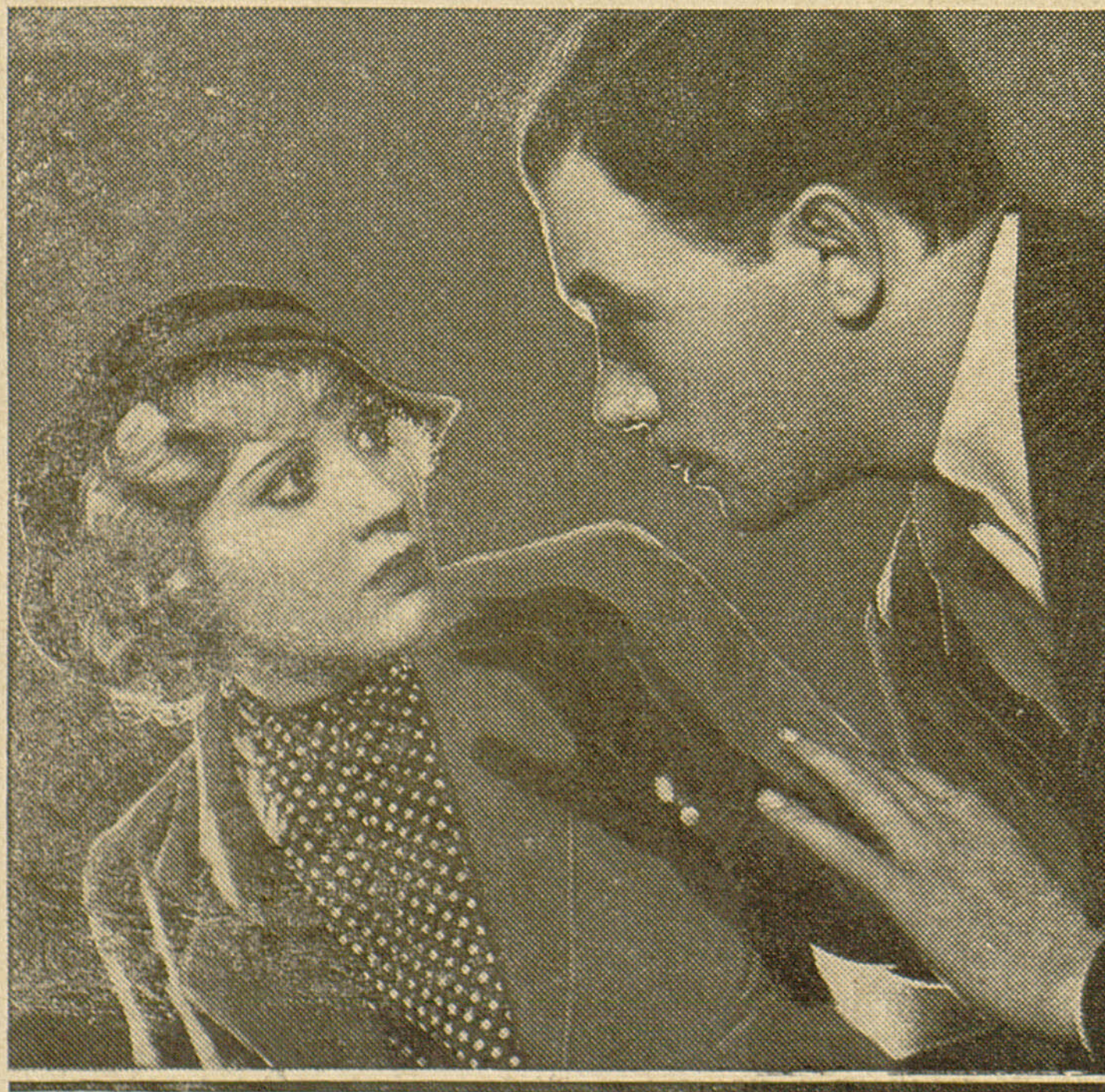
RETRATOS MUSICALES

Los retratos musicales serán el próximo adelanto de la cinematografía.

Así lo afirma George Antheil, uno de los innovadores más celebrados en el campo de la música y de la literatura.

Recién llegado a Hollywood con objeto de ponerle música a "El llanero", producción de Cecil B. de Mille con Gary Cooper y Jean Arthur de estrellas, Antheil describe el día, no muy lejano, en que las estrellas, no sólo exigirán buenos fotógrafos en sus películas, sino también compositores que sepan retratar su personalidad musicalmente.

"A cada estrella le cuadra una música distinta, declara el famoso compositor. Claudette Colbert, por ejemplo, Debussy. Jean Harlow tiene todo el sabor musical de una canción popular americana. Jean Arthur, a quien trataré de representar musicalmente en "El llanero" (The Plainsman), debe de ser retratada con tonos vigorosos adecuados al carácter firme y voluntarioso de "Calamity Jane" (Juana Calamidades), el personaje que representa en dicho film."



Walter Abel y Margot Grahame, en una emocionante escena de "El asesino invisible".

Antheil es autor de la ópera "John Brown's Body" que se representará en el Metropolitano de Nueva York durante la temporada actual. Además, colabora en varias revistas populares con artículos sobre diversos temas relacionados con la música y su influencia en la civilización moderna.

"En lo que se refiere al cine, dice Antheil, los compositores deben esforzarse en encontrar temas apropiados al argumento de una película y al carácter de los actores que figuran en su reparto. Además, estoy convencido de que las estrellas, del mismo modo que en la actualidad insisten en ser fotografiadas por su "cameraman" favorito, exigirán que su compositor preferido escriba el acompañamiento musical de sus producciones."

EL INTERCAMBIO DE REGALOS

Por lo que se refiere a los regalos, las Navidades en Hollywood duran todo el año.

Carole Lombard, estrella del film "Swing High, Swing Low" (La danza de la vida), se pasa la vida haciendo regalos a sus amistades. Pero de vez en cuando se truecan los papeles y son los amigos los que inundan a Carole con sus presentes. Por ejemplo, Clark Gable le mandó recientemente un Ford que, a juzgar por su aspecto tenía por lo menos 20 años. Carole, en venganza, le amenazó con regalarle una bomba de incendios de segunda mano. Afortunadamente para Clark, no llevó a efecto su amenaza.

Durante el rodaje de "Amapola" (Poppy), W. C. Fields regaló al productor, Paúl Jones, una camisa de seda. Pero acto seguido urdió un complot para robársela y ponérsela él mismo.

George Raft sorprendió a Gary Cooper regalándole una percha labrada a mano para su elegante camarín.

Bob Burns, acordándose de los favores que Lew Ayres le había hecho en épocas menos afortunadas y sabiendo que era muy aficionado a la astronomía, le regaló un telescopio.

Charles Ruggles regaló un perro a Adolphe Menjou, pero el animal, que no participaba del entusiasmo de Charlie, mordió a su nuevo dueño.

Harold Lloyd, agradeciendo los esfuerzos de Larry Grabbe para enseñar a nadar a sus hijos, regaló al actor una magnífica canoa.

Johnny Downs obsequió a Eleanore Whitney con una pulsera llena de medallitas grabadas con varias escenas de una película.

Fred MacMurray mandó hacer una gigantesca ampliación de un retrato de Jack Oakie que regaló a su compañero de varios films. Oakie lo ha colocado en su camarín. personifica las melodías modernistas de un Ravel o un

EL CINEMA

EN LA VIDA INTELECTUAL Y SOCIAL

El cine, que al principio tenía un lugar bien modesto, es cada vez más preponderante y está llamado a tener en el porvenir un papel considerable en la vida intelectual y social.

En el plano educativo, el cine ocupa en nuestros días un lugar cada vez mayor, como lo atestigua su empleo frecuente en las escuelas y en las universidades. Esto confirma nuestra opinión de que el cine es uno de los mejores medios de enseñanza que existen actualmente.

La marcha del espíritu humano, principalmente en las ciencias experimentales, es pasar de lo concreto a lo abstracto. La elaboración de las leyes científicas deriva de una larga y minuciosa observación de los hechos, es decir, de los fenómenos percibidos por nuestros sentidos. Son estos últimos, en efecto, los que permiten sacar las relaciones de causa a efecto y establecer así las relaciones de las que derivan las leyes.

Gracias a estas observaciones hechas con paciencia y perseverancia se han realizado los principales descubrimientos. Se podría aquí criticar el método adoptado por ciertas

escuelas que enseñan a los niños las leyes de las diversas ciencias sin haberlos previamente iniciado en la marcha de los trabajos que han conducido a su descubrimiento. La experiencia muestra y confirma que los mejores resultados son obtenidos por la observación personal y directa de las cosas de la naturaleza, y solamente cuando el niño ha observado bien los objetos de que se le habla, puede hacerse una idea exacta de las leyes que le enseñan. Se concibe, por tanto, que dirigirse, no a la memoria, sino a la inteligencia, debe ser el primer cuidado del maestro. Sabido es que un objeto percibido por los sentidos impresiona mucho más el espíritu que una simple descripción sobre el mismo. Difícilmente se olvida lo que se ha visto, mientras que se olvida muy pronto lo que se ha aprendido vagamente por la lectura. Debido a esto, la mayor parte de los autores de libros para niños, ilustran sus obras con grabados sencillos y claros que ayudan a los jóvenes a comprender mejor los textos. En estas condiciones, el cine, que hace ver a los niños la cosa por sí misma en lugar de una descripción más o menos abstracta dada por

el profesor, es ciertamente el medio que facilita más la enseñanza del programa. En varias Universidades de Europa se ha recurrido ya al cine, pero desgraciadamente su empleo no se ha generalizado todavía como convendría. Vivamente deseamos que esta cuestión no tarde en llamar la atención de los directores responsables de todas las instituciones y que se den cuenta de las maravillosas posibilidades del cine. Sería, pues, útil cuando no necesario, que en las clases primarias, sobre todo, el film, reemplazara a los grabados inanimados de los libros y sustituya la palabra muchas veces molesta del profesor con la visión misma de la vida.

De este lado el cine está llamado a tener en el porvenir un desarrollo que no es de desdeñar.

¿CUAL ES EL PAPEL DEL CINEMATOGRAFO EN LA VIDA INTELECTUAL EN GENERAL?

Esta cuestión abraza todas las ramas de la ciencia y de la industria sin distinción. El cine debe introducirse en ellas y aportarles su valioso concurso.

Por ejemplo, en las conferencias o congresos organizados para resolver los problemas científicos o estudiar las cosas geográficas, el cinematógrafo tiene un lugar muy indicado, y fácil es comprender sus posibles servicios.

Como en las grandes bibliotecas nacionales llegará un día en que habrá bibliotecas cinematográficas, públicas o privadas, y entonces se buscará en los catálogos el género de film que se necesite y se hará proyectar en las salas acondicionadas para ello. De esta manera se tendrá, sin desplazarse, todo lo que se desee ver y estudiar, cosa que sin el cine sería imposible. Así, estarán al alcance de todo el mundo todas las ciencias y todas las cuestiones. Este es un proyecto que merece tomarse en consideración y estimo superfluo señalar sus beneficios.

Gracias al hablado, la influencia que se ejercerá en el porvenir por el cine, tanto en la vida intelectual como en la vida social, será todavía más importante.

¿CUAL ES SU LUGAR EN LO MORAL Y EN LO ECONOMICO?

Por poco sanamente que se dirija su influencia, el cinematógrafo está llamado por este lado a colmar una inmensa laguna.

El cine podrá ser uno de los principales agentes de propaganda en lo moral. Por otro lado, las más grandes dificultades económicas, sobre todo las actuales, tienen en realidad causas psicológicas. La crisis económica actual no tiene, como podría suponerse, solamente causas económicas. Proviene, sobre todo, de una congelación de los créditos, debida a la mala fe que reina en el mundo. La quiebra, la bancarrota, que antes de la guerra las consideraban los comerciantes como el mayor deshonor, son hoy para muchos de ellos un nuevo y fácil medio de enriquecerse. Los hombres no tienen ya confianza los unos en los otros. Cada día estallan escándalos financieros y se comprende que en estas condiciones el mundo sea tan desconfiado y no confíe su dinero a los que pueden hacerlo fructificar honestamente. El miedo hace a las gentes pesimistas, egoístas, malas. ¿No hay manera de restablecer el orden comprometido? ¿No hay un medio de reanimar la sociedad agonizante, de suavizar las costumbres, de conciliar los pueblos a despecho de las calumnias de los unos y de las ruindades de los otros? ¿No hay un medio de quitar la maldad de los hombres o de atenuar sus efectos sustituyéndola con una tregua de bondad y de indulgencia? El cinematógrafo, por su poderosa penetración en las masas populares parece ser el método más eficaz de adoptar. Levantar la moral del mundo, rehabilitar la palabra "honestidad", que no hace sino cambiar cada vez más de significado, es la gran labor de los Estados contemporáneos.

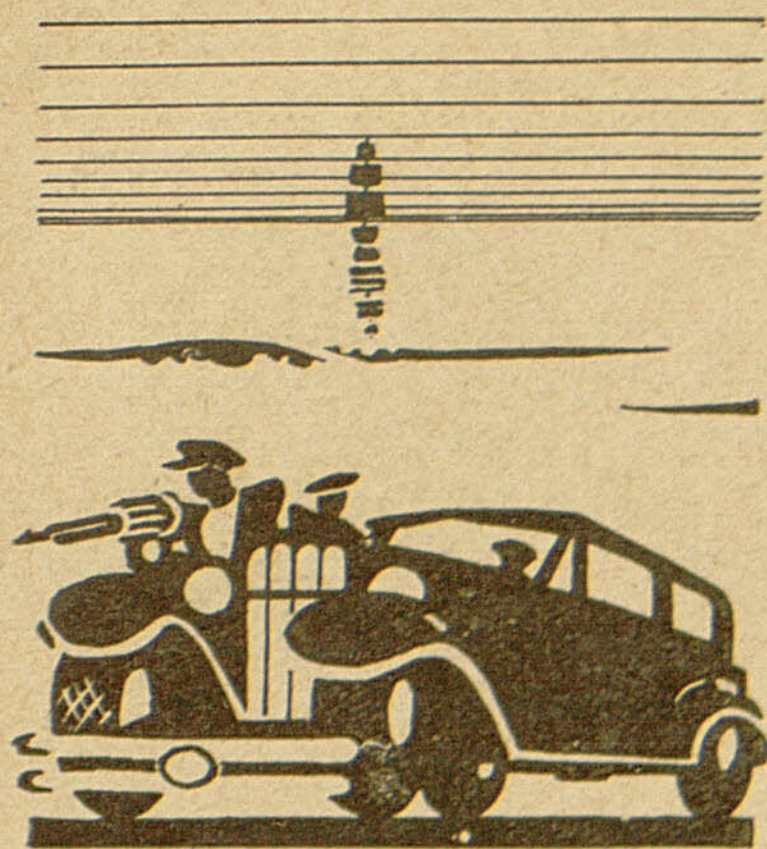
Hay que hacer comprender a los pueblos que ha pasado la hora de las locas especulaciones, que ha llegado el momento de consagrarse en cuerpo y alma al trabajo laborioso y honesto, base especial de la paz y de la prosperidad. Una sociedad no puede vivir sin ideal. No puede vivir sin principios morales, hay que reeducar a la juventud, ¿y qué mejor medio para esto que la cinematografía bien concebida y bien vigilada? El cine, decía el cardenal Verdier, tiene una potencia formidable. Inculca en el hombre los sentimientos más profundos que sirven para elevar la humanidad y darle el amor del ideal. En este aspecto no parece que los directores de escena se hayan tomado el trabajo de buscar seriamente el camino que conduce a este noble fin.

La moral puede derivar del film, y creo que ciertos films de tesis podrían hacer renacer el optimismo en el espíritu humano; esto sería un estimulante que animaría al espectador a marchar por el camino recto. Repetimos que el cine debe y puede ser empleado en hacer el bien a la humanidad. Es una misión de gran importancia que consiste en extender en todo el mundo ideas sanas desprovistas de todas las influencias viciadas, gracias a las cuales sería posible llevar a nuestros contemporáneos hacia un ideal de honestidad, de trabajo y de virtud.

(De la "Revista Internacional del Cinema Educativo".)

SHIRLEY TEMPLE de la 20th Century - Fox





HISTORIA DE "EL PREGONERO"

LA MISTERIOSA DESAPARICIÓN DE ANITA PAGE

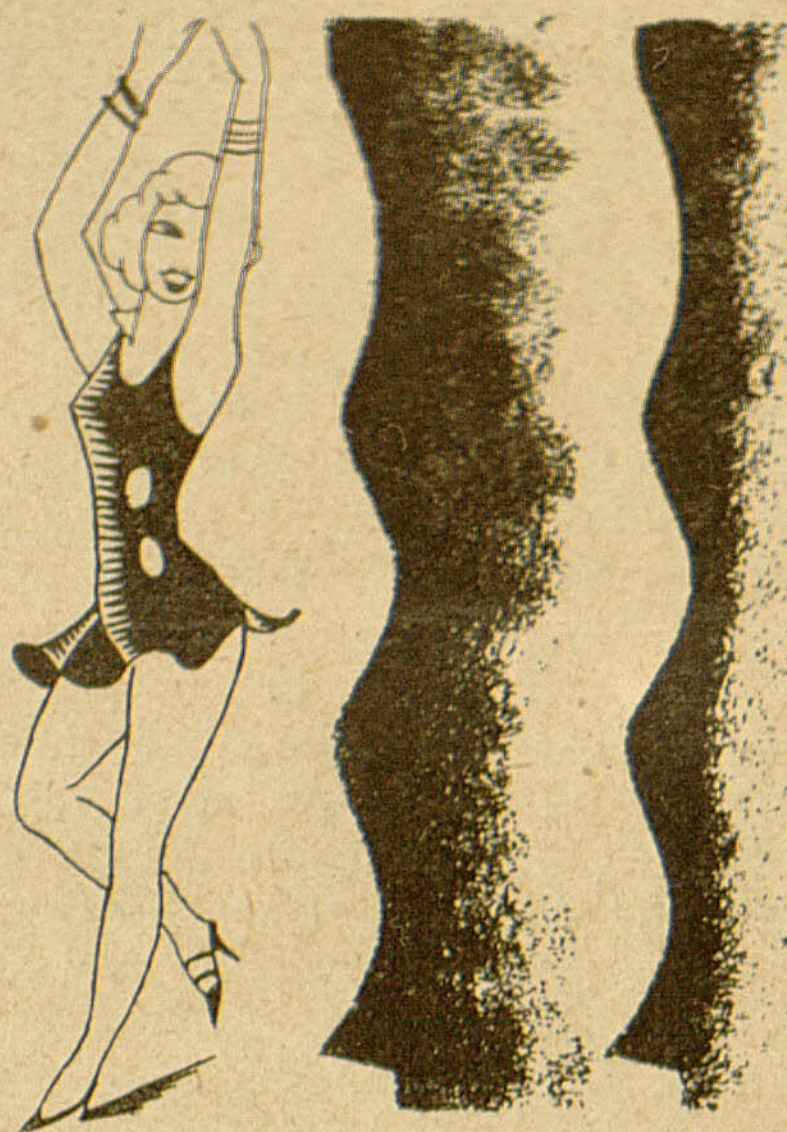
¿Quién no recuerda a la rubia aquella? Se necesitaría tener menos memoria que un polemista para haber olvidado a la simpática muchacha que bulló tanto a principios del cine sonoro.

Era una muchacha alta, en "Broadway Melody", donde tenía que trabajar al lado de personas minúsculas, mientras que se reducía notablemente en "Icaros" al ser coprotagonista de Ramón Navarro, pues a pesar de suponer siempre que éste era un muchacho bajito, resultaba que sacaba unos cuantos dedos a la muchacha.

Eso nos llevaría de la mano (sin que nada tenga que ver con los citados dedos) a hacer profundas y curiosísimas reflexiones sobre aquello de "todo es según el color del cristal con que se mira". Que si por aquí, que si por allá, que ¡hay que ver qué cosas ocurren en este mundo! Las estupideces acostumbradas en casos semejantes.

Y ya que hablamos de casos..., vamos con el caso de la rubia del cuento, es decir, de nuestro cuento.

Bien sabéis que la desaparición de Anita de las pantallas fué repentina. La víspera la vimos trabajar en ochenta y cuatro películas; al día siguiente no logramos encontrar ni los rabos.

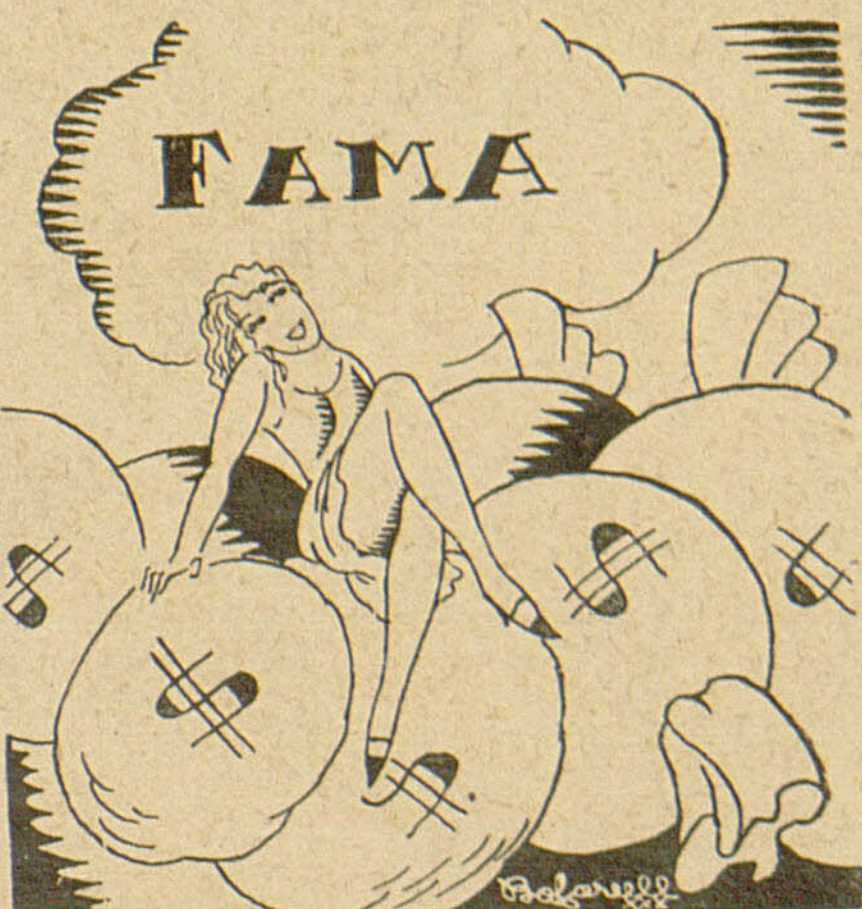


Todo el público cinematográfico, todos los espectadores encariñados con la simpática rubia, todos los admiradores de su silueta juvenil, se preguntaron: ¿Qué habrá pasado?

La verdad es que nadie se lo preguntó. Es más, nadie lo advirtió, hasta aquel día en que uno se dice: "Pero si ahora que me doy cuenta, hace tiempo que ha dejado de trabajar aquella rubia... ¿Cómo se llamaba? ¡Ah, ya!... Anita... Anita Page." Todo con el mismo aire con que mamá dice, al probar la sopa: "Me he olvidado de echar la sal." Con la diferencia de que se nota más y se lamenta mucho más la falta de sal.

Como escritor sincero, debo reconocer que nadie la lloró, que su desaparición misteriosa pasó desapercibida. Ya lo dijo Espronceda: "Una girl de menos... ¿qué importa al cine?"

Pero no quisiera que Anita Pomares se enfadase por esta poca atención del público, y tengo que decir lo con-



trario. Así todos satisfechos. Esto tampoco lo he inventado yo. Es muy viejo. Creo que era en el "Rig-Veda" donde se decía: "Amaos los unos y los otros, y mentíos a troche y moche para conservar la llama de vuestro amor."

Pero, bueno, dejémonos de divagaciones sin fuste, y vayamos al grano, como decía Bacon, que, a pesar de ser el marido de la vaca, prefería el grano más que el forraje.

¿Por qué desapareció Anita Pomares (a) "Page" tan



repentinamente? No llegaremos a afirmar que fué por ser muy mala actriz. Malísimas las hay, que triunfan y son consideradas como luminarias de treinta y cinco mil bujías. Huyamos de la verdad, que suele escocer más de lo conveniente.

Ya sé el reparo del lector: "Este tío se va a inventar un cuento, y pretenderá luego que nos lo traguemos."

No, queridos míos, no voy a inventar nada; voy a investigar en las tinieblas del pasado para sacar a luz la verdad de los hechos históricos. Lo que sí solicito es que me dejéis sacar lo que yo quiera. No he de ser menos que los historiadores y aficionados que primero sientan el hecho ocurrido y luego buscan su confirmación, por medio de los documentos que lo prueben, y por el retorcimiento de los argumentos contrarios.

Después de todo, ¿para qué vamos a perder el tiempo? Puedo ahorrarme la investigación y tendré andadas las tres cuartas partes del camino. Pero (que conste en actas) la verdad y sólo la verdad será lo que se desprenda de mis labios. Que vuelva a constar.

Hay que precaverse contra torcidas interpretaciones de quien todo lo ve al revés, y pueda pensar que me dedico



a falsear voluntariamente la verdad, que debe ser sagrada para todos, sobre todo para los que nos dedicamos al noble arte de la escritura, y tenemos por misión llevar la cultura y las luces del espíritu a las inteligencias de los hambrientos de saber de todos los rincones del Orbe.

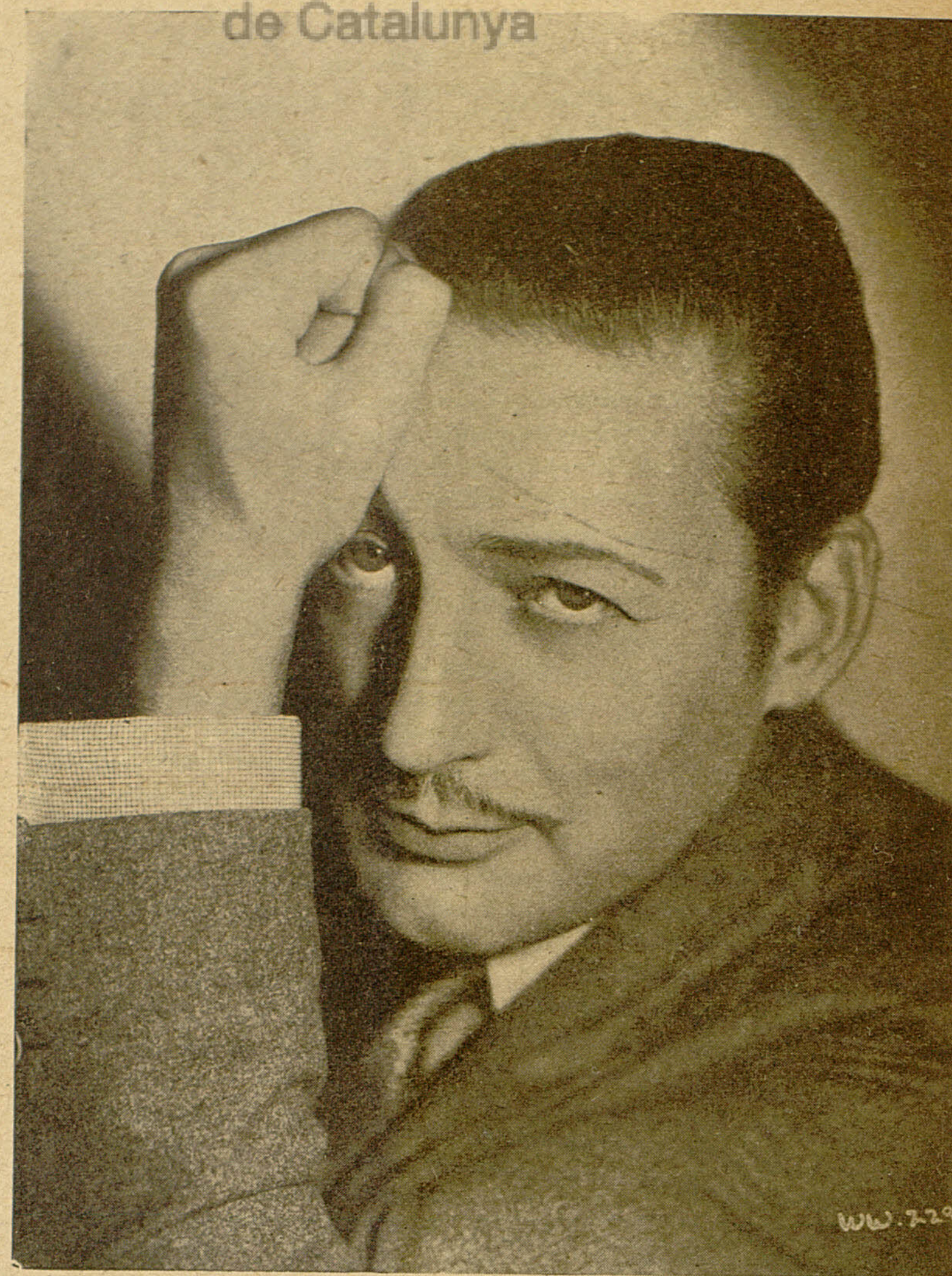
(¡Caramba! ¡Qué bien me ha salido el parrafito!)

Con estas explicaciones previas, ya podemos ponernos a dar cuenta de la gran aventura que trajo consigo la desaparición de Anita Page de las filas de actores del cinema.

Pues veréis..., un día..., allá por... no recuerdo la fecha... salía Anita de... no recuerdo qué casa... después de... ¿qué había estado haciendo?... para ir a..., ¿adónde iría la... la muchacha?... Bueno, es el caso que se encontró a no sé quién, y éste la propuso ir a dar un paseo en auto (bueno, quizá fuera en autobús o en canoa, pero no tiene importancia este detalle). Cuando ya llevaban caminado no sé cuánto tiempo, llegaron a... a un pueblo, o a una casa aislada, y les salió al paso..., perdón, un momento: me llama el director.

—¿Qué dice? ¡Ah!, que me vaya a ver... ¡Está bien! Voy volando.

EMILIO MURGA LOWERS



WARREN WILLIAM

ESTAFETA

S. Urquía. — Barcelona. — Allá van repartos a granel. Me faltan los otros, en este momento. "Siempre en mi corazón"; director: Archie Mayo; reparto: Bárbara Stanwyck (Mary), Otto Kruger (Hugo), Ralph Bellamy (Jeff), Ruth Donnelly (Lizzie), Laura Hope (Archer), Frank Albertson (Sam). "La herencia", dirigida por Robert Florey; reparto: Kay Francis (Peggy), Ricardo Cortez (Blaine), Gene Raymond (Monte VanTyle), John Halliday (Fiske), Margaret Lindsay (Eleanor), Sheila Terry (Dolly). ¿No tiene usted el de "El negro que tenía el alma blanca"? Director: Benito Rerojo. Reparto: Marino Barreto (Peter Wald), Antoñita Colomé (Emma Cortadell), "Angelillo" (Nonell), Pepe Calle (Don Mucio), José M.ª Linares Rivas (Marqués de Encibia), Victorino Garmendia (Rolowich), "Castrito" (Regisseur). Y, por último, "Paso a la juventud", dirigida por Carmine Gallone, tiene el reparto que figura a continuación: Jan Kiepura (Mari o Delmonti), Marta Eggerth (Carla Schmidt), Paul Kemp (director Rosé), Paul Hörbiger (director Arvelle), Theo Lingen en (Cop, su secretario), Hilde von Stolz (Vera Valetti), Anton Imkamp (Linsemann), Kurt Mühlhardt (Wolfgang Peters), Trude Hesterberg (directora de un salón de modas), Hilde Hildebrand (Margot), Fritz Soot (El tenor), y Sigrid Eschborn (La soprano).

"Futuro técnico". — No puedo explicar aquí el fundamento y mecanismo de todos los trucos del cinema, pues tendría que llenar tres páginas de la revista, y no sé si mis conocimientos técnicos llegarían a darle una explicación tan completa como usted desea. Le recomiendo cualquier obra de divulgación técnica, preferentemente la que está publicando Popular Film, que tiene muchas ventajas sobre sus similares.

"T. T. T.". — Barcelona. Películas de William S. Van Dyke: "Sombras blancas en los mares del Sur", "El pagano de Tahiti", "Trader Horn", "Eskimo", "Cuando el diablo asoma", "Tarzán de los monos", "Manos culpables", "¡Oh, Marietta!", "La cena de los acusados", "El refugio", "El boxeador y la dama", "El enemigo público número uno" y ninguna más, que yo recuerde ahora.

Marina Carreras. — Cassá de la Selva. El verdadero nombre de Jan Kiepura es... Jan Kiepura. No sé de ninguna otra película que haya hecho en América, aparte de "Esta noche es nuestra". Sí, las cartas para la estafeta deben dirigirse a la redacción de Popular Film.

B. Romero y L. Terrón. — División Durruti (Osera). La dirección de Claudette Colbert es Paramount Studios, Hollywood, California (Estados Unidos). La de Catalina Bárcena, Avenida del Valle, 44, Madrid. La de Lilian Harvey es imposible de saber ahora, pero se puede escribir a la UFA, Neubabelsberg, Berlín (Alemania), donde ha trabajado recientemente. No teman molestar. Lo que no podemos hacer como hemos dicho más de una vez es constatar particularmente.

WILLIAM FIRST

HA FALLECIDO JUDITH ALLEN

Nueva York, 10. — En las inundaciones que se han registrado en California, ha hallado la muerte la artista de la pantalla Judith Allen — Cosmos.

N. de la R. — Judith Allen había nacido en Nueva York, el 28 de febrero de 1907. Es decir, que iba a cumplir sus treinta años, estando en la plenitud de su vida. De los teatros de Broadway, donde pronto había conseguido la



fama, pasó a los estudios de Hollywood, contratada por la Paramount. Había trabajado en "La juventud manda", "Cocktail musical", "La horda maldita" y "Ojos cariñosos". Estaba divorciada de Gus Sonnenberg, campeón de lucha libre. Con ella pierde el cinema, sino una de sus mejores figuras, una actriz simpática y agradable, quizá un poco apagada, que si no había logrado el más completo de los triunfos en el film, era debido a una procedencia teatral, que no le había dejado, todavía, adaptarse a las exigencias de la cámara y del micrófono.

INFORMACIONES

En Méjico, se han producido, durante el pasado año, más de 100 películas. El coste de una película larga es de 50.000 pesos por término medio.

Chic Sale ha estado enfermo, pero no de gravedad.

Más de 200 actores y 1.500 extras, trabajan corrientemente en los estudios de la Warner Bros-First National - Cosmopolitan de Burbank.

Estocolmo. — La Compañía Sueca de la Industria del film (Svensk Filmindustri) de Estocolmo, la mayor productora del país, ha declarado un beneficio neto de 881.000 coronas, para el año fiscal terminado hace tres meses, contra 695.000 en el año anterior. Ha acordado distribuir un dividendo de un 9 por ciento a las acciones A, contra un 7'5 el año pasado; y un 11 por ciento a las B, que no recibieron nada en el anterior. Durante el año, la compañía, produjo seis largas películas y 70 asuntos cortos. Su activo asciende a 10.500.000 coronas.

Paris. — Varios intereses de espectáculos han protestado, ante el gobierno, contra la adopción de la semana de 40 horas.

Hollywood. — Falleció Laird Doyle, escenarista de la Warner, en un accidente de aviación.

Ha quedado constituida en Barcelona (Diputación, 260, pral.) el S. U. E. P. Films, oficina dependiente del Comité de Producción Cinematográfica del Sindicato Unico de Espectáculos Públicos, la cual se encargará de distribuir los reportajes de guerra y las películas de base que produce el referido Comité.

La música clásica atrae a muchas personas en Hollywood. Entre las celebridades que asistieron a un concierto de la Filarmónica, con la notable soprano escandinava Kristen Flagstad de solista, estaban Gladys Swarthout, Marsha Hunt, George Raft, Virginia Peine (la novia de Raft), George Burns y Gracie Allen.

La diminuta Charlene Wyatt, define a un director como al «hombre que siempre dice que si no lo hacemos bien hoy tendremos que volver mañana». Charlene obtuvo un gran éxito en «La indeseable» (Valiant Is the Word for Carrie).

Nuevos contratos: de Elizabeth Allan, Cora Witherspoon y Elen Dosia, con M-G-M.

Cine sonoro en un «restaurant»: El Paramount Court Restaurant, de Londres, anexo al Paramount Theater, instalará un equipo reproductor de sonido y proyectará especiales films nuevos para sus clientes.

Leeds (Inglaterra). — Cada vez utiliza más la policía el cinema para sus fines. La policía local de Chesterfield está usando la cámara para el estudio de los problemas del tráfico. En Hull se ha hecho una película del trabajo del alguacil. Han sido realizados films de gran utilidad, no sólo en la detección del crimen, sino también en la educación del personal policiaco. El Departamento de Educación de Leeds, está utilizando películas en las escuelas de la ciudad, con vistas a la propaganda sanitaria.

Habana. — Una industria cinematográfica cubana, para ser financiada por la venta de sellos de correo y por un sorteo especial de la Lotería Nacional, es propuesta en un proyecto de ley presentado recientemente al Senado cubano. Se establecería el Patronato de la Cinematografía Nacional y una Academia de Cinematografía, prestándose ayuda financiera a los individuos o compañías organizadas para producir películas.

Durante los seis primeros meses de 1936, Estados Unidos ha exportado a Canadá películas por valor de 412.000 dólares, con un aumento de 183.000 sobre el mismo período del año anterior, según cifras del Departamento del Estado.

Falleció, a la edad de treinta y siete años, June Elizabeth Millard — June Caprice de la época del cine mudo — a principios de noviembre pasado. Miss Millard apareció por primera vez en películas para William Fox en 1916.

Dublín. — Desmond Hurst y Lord Killanin, que formaron recientemente una compañía para producir películas en Irlanda, están construyendo sus estudios en un hangar de Gormanstown que compraron al gobierno irlandés.

Johannesburg. — El gobierno de la Unión está patrocinando la que será la más ambiciosa película hecha nunca en Sudáfrica: un relato fílmico de la historia del país. Se espera terminarla para 1938. Empezará cuando el rey Juan de Portugal envió sus capitanes a buscar una ruta marítima a la India, y terminará en la unión de 1910.

Londres. — Los accionistas de A. B. P. C., han recibido una circular de esa organización haciendo constar que los beneficios netos para el primer semestre de 1936 acusan un aumento de 150.000 libras sobre el mismo período de 1935, y se adelanta que el aumento será mantenido para la segunda mitad del año.

Buenos Aires. — De 161 películas proyectadas en Argentina durante los primeros seis meses de 1936, el 70 por 100 es proveniente de Estados Unidos, 21 películas fueron alemanas, 9 francesas, 6 españolas y otras tantas argentinas. Méjico estuvo representada por dos films.

MANIFIESTO

A LOS AMANTES DEL CINEMA Y A LOS CINEASTAS EN GENERAL

Cada vez es más urgente la necesidad de crear un cinema auténtico, que sirva a la Humanidad, y que se desarrolle dentro de las normas del arte puro. Se ha dicho y se ha escrito tanto, que no queremos volver a divagar entre conceptos demasiado discentidos, que han llegado a convertirse en tópicos. Es necesario acometer de una manera firme y decidida, la CREACION de un cinema racialmente ibérico, cuyo lema será el siguiente: *EL CINEMA POR SI, PARA ESPAÑA Y LA HUMANIDAD*. Hay que crearlo todo; empezando por los Estudios y acabando por los comparsas. Pero hay que hacerlo de verdad. Es necesario crear *NUESTRO CINEMA*. Nosotros, que poseemos el brioso empuje de nuestra juventud, de una juventud que nació con el cinema y después del cinema; que lo siente y lo conoce; una JUVENTUD PREPARADA E INTELIGENTE, rebelde a todas las rebeldías, empleando el lenguaje claro de nuestra época, hacemos una llamada a todos los fervorosos del buen cinema, PROFESIONALES Y "AMATEURS", escritores, periodistas, músicos, dibujantes, pintores, arquitectos, actores, hombres de laboratorio, etc., para que colaboren en nuestra obra.

Nosotros queremos hacer y haremos el cinema que necesitamos: *PELICULAS DE PROPAGANDA PARA CAPACITACION ESPIRITUAL DE LAS MASAS. PELICULAS SOCIALES, PELICULAS DOCUMENTALES, PELICULAS EDUCATIVAS, PELICULAS HUMORISTICAS*.

Para llegar a dicho fin, desarrollaremos una labor de

preparación que consistirá en el estudio de diversos temas; tales como: Conocimiento de los elementos técnicos y de los medios artísticos a nuestra disposición. Organización de cursillos teórico-prácticos para analizar las diferencias y puntos de contacto, entre Cinema y Teatro. Relación entre Música y Fotografía. Utilización del sonido como elemento de valorización artística. Efectos fotográficos especiales y trucaje. Estudios sobre el guión cinematográfico. Estudio del montaje, ritmo y continuidad.

Realizaremos, además, una labor de orientación pública, patrocinando los films que merezcan destacarse; de revalorización de películas olvidadas; de vanguardia; presentando films no asequibles al gran público; de cultura cinematográfica y explicando su alcance o contenido.

Advertimos que esta cooperación que solicitamos, no significa coacción alguna para la actuación individual, ya que *LA ABSOLUTA INDEPENDENCIA ES NUESTRA CONSIGNA*.

¡Intelectuales, artistas, técnicos, "amateurs", fervorosos todos del cinema! *EL GRUPO CINEMATICO* (al servicio del cinema) os espera.

Por el Comité organizador.

Les (dibujante), Carrasco de la Rubia (periodista), A. Porchet (cameraman), García Verchés (cameraman), Burgos (escenógrafo), Ramón Turón (abogado), Francisco Carmona (dibujante), Pablo (cameraman), Ferraut (técnico), Francisco González (periodista).

Enviad las adhesiones a Caspe, 33, 2.º.



IMÁGENES

MAE CLARKE
CARY GRANT
SYLVIA SIDNEY
KETTI GALIAN

