

529

**Ann
Sothern**

una de las actrices
más guapas de la
Radio Film.
(RKO-Radio)

Filmoteca
de Catalunya

Popular film

RKO
Ct.

POPULAR FILM

Gerente: **Jaime Olivet Vives**

Director técnico y Administrador: **S. Torres Benet**

Director literario: **Lope F. Martínez de Ribera**

Redactor-jefe: **Enrique Vidal**

Delegado en Madrid: **Antonio Guzmán Merino**
Narváez, 60

Redacción y Administración:

París, 134 y Villarroel, 186

Teléfonos 80150 - 80159

B A R C E L O N A

Año XI :: Núm. 528

8 de octubre de 1936

Núm. corriente: 30 céntimos

Núm. atrasado: 40 céntimos

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

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

LAS MUJERES
DEL CINEMA

Y el ideal se hizo carne

III

«¡Otra! ¡Otra! ¡Otra!», repetía, incansable, el sultán Chabriar. ¿Cuántas gacelas desfilaron por la cueva del león? Las once mil vírgenes, al lado de ellas, eran ya un escuadrón sin importancia. Chabriar iba diezmando la población femenina de su imperio y, a toda prisa, llenaba de huríes el paraíso mahometano. Abulcásin Mohamet ben Abdala ben Abdelmotalib El Coreixí, conocido familiarmente por Mahoma, le envió una carta advirtiéndole que, a ese tren, se iban a agotar las localidades en el cielo. Pero Chabriar—como es costumbre en las cartas que no convienen—se hizo el loco, pensando, en caso de reclamación, echarle la culpa al cartero, y siguió con su tema: «¡Otra! ¡Otra! ¡Otra!»

Y una noche le llegó el turno a Schahrazada. Schahrazada no quería morir. Schahrazada era un prodigio de ilustración. Sabía todas las poéticas leyendas de la India. Y cuando se encontró a solas con Chabriar, en la suntuosa cámara, y él abrió los brazos para elevarla a la dignidad imperial, Schahrazada le dijo ruborosa: «¿Quiéres que te cuente un cuento?» Chabriar, estupefacto, dió un paso atrás: «¿Un cuento?» «Sí, es muy bonito.» «¡Hum! Bueno, hija, cuéntalo, si es tu gusto. Pero que no sea de miedo, ¿sabes?» «Descuida.»

Sentáronse en un cojín ambos esposos. Con la venia de Chabriar, penetró también en la estancia Donaziada, hermana de Schahrazada, y ésta empezó su narración: «Pues, señor, érase que se era...» En fin, para no cansar: que Chabriar se pasó la noche de claro en claro, que vino el día, que no se acabó el cuento, que se dejó la terminación para otra noche y, luego, para otra y otra y otra, que Schahrazada tenía más recursos que una novela por entregas, que se fué aplazando el abrazo del sultán y la honrada labor del verdugo, que por oír a la narradora, Chabriar se olvidó de la esposa, y que, gracias al ingenio, amenidad y donosura de Schahrazada para contar historietas, se acabó en aquel país la bonita costumbre de decapitar una sultana cada día.

Pero, señores, hay que reconocerlo: si, como narradora, aquella virgen embobó al sultán, como hija de Eva, como manzana de tentación, no tenía ni aroma, ni sal, ni gancho, ni garabatto. Sabía el arte divino de la poesía, pero ignoraba el de la «currelancia o camelancia», que decimos los puristas. Si no, ¿de dónde iba Chabriar a cambiar su breve luna de miel por el cuento de Simbad, el Marino?

Y es que hay mujeres que son todo espíritu. Y el hombre... ¡Triste es confesarlo! El hombre, en cuestiones de amor, piensa como el personaje de Tirso:

«...ni jamás mi esfuerzo empleo
con almas; que yo peleo
con almas y cuerpos juntos.»

Pues bien, Schahrazada, mujer espíritu, esencia más que substancia, sublime en su arte de narradora y casi desligada de trabas carnales, hasta poder reivindicar para sí aquellos versos de Anacreonte: «Y sin carne ni sangre—casi a un dios igualando»; Schahrazada, alma luminosa, velada apenas por una grácil figura de mujer, ha venido a encarnar en Katharine Hepburn y en Elissa Landi y aun en Elisabeth Bergner, que son, a mi entender, las actrices más espirituales, más exquisitas, más femeninas... y menos féminas de la pantalla.

¿Y «Caperucita Roja»? Vestid a Janet Gaynor con una caperuza roja y zagalejo del mismo color; calzadla con zuecos y entregadle un cesto con una torta y una orcita de manteca. ¿No la véis? ¿O es que os parece más apropiada para este papel Mary Pickford? Pero ahora que caigo, mejor que la Gaynor y la Pickford haría de «Caperucita Roja» nuestra Raquel Rodrigo. De lobo, estaría pintiparado Fernando Freyre de Andrade.

«¿Véisla cómo vence armada? — Mejor vencerá desnuda», escribió Hurtado de Mendoza, refiriéndose a Venus. Con más propiedad pudo referirse a Friné, la portentosa escultura de carne, acusada de impiedad y absuelta por sus jueces, merced a la peregrina defensa de Hipérides: «¿Que mi defendida es una mujer indeseable? ¡A ver, Friné, quitate el peplo!» Friné obedeció a su abogado y, señores, ¡los jueces parpadearon de asombro! ¿Aquella una mujer indeseable? ¿Aquella era la misma Afrodita, saliendo entre espumas y nácarés del mar! Sentencia absolutoria, con todos los pronunciamientos favorables. Y aun hay quien asegura que los jueces aquel día pasearon en triunfo el cuerpo del delito.

¡Ah, Simone Simón! ¡Ah, Josephine Baker! ¡Ah, Jean Harlow! También vosotras saldréis siempre absueltas, aunque, como a Friné, os acusen de impiedad, de impiedad cinematográfica, en la que habéis incurrido más de una vez. Vuestras esculturas de trigo, de ébano, de oro, Simone, Josephine, Jean, os absuelven de todo pecado.

(Concluirá)

ANTONIO GUZMÁN MERINO

Alexander Korda construye el Hollywood inglés

El 20 de agosto de 1935, un Labrador y un perro de guarda caminaban por un prado cercano a la estación ferroviaria de Denham, sacando a las ovejas de lo que era uno de los mejores pastos del condado de Buckingham. Tres días más tarde, un par de hombres con grandes mostachos, que cabalgaban en una motocicleta que corría por el desigual camino que cruzaba el prado, echaron una ojeada al fresco riachuelo que por él serpenteaba, lanzaron al suelo un ovillo de cordel y empezaron a señalar con él el terreno.

Fue el comienzo del Hollywood inglés, que costará un millón de dólares, construido por la editora de Alexander Korda, London Film Productions, con dinero suministrado por la opulenta Prudential Assurance Company, dice la «News Review» en su sección de cine.

Entre siete parcelas de terreno, fué elegida la más conveniente. Los planos hechos por Jack Oakey, el más importante constructor de estudios en Hollywood y edificador de los de Warner Bros.-First National, fueron juzgados como

los mejores entre los presentados por siete concursantes.

Durante los seis meses del duro invierno, los constructores edificaron los talleres de carpintería, los escenarios, la central eléctrica, fundición y manufacturas.

Las vigas de acero desnudas fueron recubiertas con material aislante a los efectos del sonido, en 28 de los 165 acres de terreno disponible.

El 17 de marzo de 1936, una emocionada telefonista de Denham llamaba a la mansión de Alexander Korda en Regent's Park anunciándole el incendio con voz chillona. Volviendo a mirar las llamas que se elevaban del Estudio n.º 6, se acordó de la prensa y telefonó a John Myers, director de Publicidad.

El incendio amenazaba devorarlo todo. Quizá le gustaría venir a inspeccionar las ruinas, publicar un gran reportaje del siniestro. Otras llamadas telefónicas provocaron una gran afluencia de carruajes a Denham, a la cabeza de los cuales iba, muy destacado, el Rolls-Royce de obscuro color de Alexander Korda.

Un montón de hierros retorcidos y una sección interceptada de la carretera, que evita a los visitantes el peligro de los cascotes que puedan caer, señala todavía la destrucción del Estudio n.º 6. El derribo comenzó antes de que los hierros se hubiesen enfriado, pero los estudios no esperarán a inaugurarse hasta que aquél haya terminado. Van a empezar en seguida el rodaje de «Rembrandt» producción London Films.

Con un cigarro sujeto suavemente entre sus dedos suaves y delicados y un amplio sombrero negro encasquetado hasta las orejas, Alexander Korda, durante esta semana y otras diez más, estará dirigiendo personalmente a Charles Laughton. Es la primera vez que han vuelto a trabajar juntos el esbelto director y el coloso astro de la pantalla desde que se hicieron mutuamente famosos en «La Vida Privada de Enrique VIII».

El film del barba azul inglés ha pasado a los archivos, pero no sin haber antes cambiado la historia de la cinematografía inglesa. Hizo la fama de Merly Oberon, la de Binnie Barnes, la de Robert Donat, la de Charles Laughton, la de Alexander Korda y la de London Film Productions. Situó a los films ingleses en la pantalla mundial.

Los tiempos han cambiado desde «La vida privada». Korda ha hecho «Catalina de Rusia», «Bosambo», «Don Juan», «La Pimpinela Escarlata», «El Fantasma va al Oeste» y «La Vida Futura». Se ha enojado con los obstáculos que ofrecía el tener que trabajar en estudios ajenos y ha decidido edificar Denham, los únicos estudios del mundo construidos para el sonido, con tejados aislados hasta contra zumbido de los aviones.

En los verdes terrenos de Denham, bordeados por el Colne, riachuelo poblado de truchas, Korda tiene muestras de la mayor parte de escenarios naturales que pueden hallarse en el Reino Unido. Ha utilizado algunas de ellas en «La Vida Futura» y «El Fantasma va al Oeste». Con mayor extensión aún los utiliza en «El hombre que hacía milagros».

Los hechos y estadísticas de los nuevos estudios, la pre-publicidad, los anuncios y la «explotación», son obtenidos de las oficinas de publicidad, desde las cuales un pasaje cubierto conduce a los escenarios.

John Myers editará «The Denham Roundabout», magazine mensual, publicación cinematográfica de nuevo estilo.

En el cuarto n.º 8 del primer piso de la casa de estilo georgiano empleada actualmente para oficinas de la Dirección, se halla Korda, el pálido húngaro, que observa así, a través de sus gafas de concha, como su sueño se convierte en realidad. Elstree es pequeño y más lo es aún Shepherd's Bush, construido en tiempos del cine mudo. El Denham de Korda puede alojar toda la producción de Inglaterra, y, por medio de equipo moderno, reducir a la mitad el plazo requerido por la producción.

Korda nació hace 42 años, es hijo de un corredor de fincas rurales en la «puszta» húngara, condado de Jasnagykunszolk. Empezó como repórter juvenil del «Fuggetlen Magyarorszag» y tradujo títulos de película.

En Viena hizo películas tan bien, que Jesse Lasky (el conocido cineasta americano, que asociado últimamente con Mary Pickford ha fundado la editora Pickford-Lasky Productions) le envió una carta felicitándole por ellas. Korda no le contestó porque ignoraba quién era Lasky. En Berlín oyó hablar de Lasky y le escribió una carta que Lasky nunca contestó.

Korda fracasó en Hollywood, pues tuvo dificultades para el cumplimiento de un contrato y fué puesto allí en la lista negra. Como un fracasado recorrió las capitales europeas. En París constituyó una pequeña compañía con su antiguo amigo Lajos Biro, el escritor, y un vendedor de películas de la capital francesa, Stephen Pallos. Su hermano Vincent fué llamado desde el estudio donde trabajaba para actuar como director artístico, y Biro—que ha sido siempre el Jonatán de Korda—fué encargado de hacer los «escenarios». Hizo algunos films propios para programas de regular importancia y alquiló después dos cuartos en un decrepito hotel de Grosvenor Street, sin saber nunca si podría pagar las facturas de la próxima semana.

Allí acudió un tímido agente con la oferta de los servicios de Charles Laughton, un actor de aspecto poco simpático que pisaba las tablas del Old Vic. Korda le miró y vió a Enrique VIII. Así nacieron las películas inglesas tal como hoy las conocemos.

Desde entonces, la principal crítica hecha a Korda es que ha saltado de una ambición a otra sin hacer la suficiente pausa en cada momento para ganar realmente dinero. En respuesta a ella, Korda se quita las gafas y dice que unas personas critican y otras hacen el trabajo. Cuando él hizo películas como «Enrique VIII» y «El Fantasma», Wardour Street (la calle donde se hallan las oficinas de las principales compañías cinematográficas en Londres) dijo que no las hacía bastante aprisa. Ahora que las puede hacer más deprisa que nadie, dicen que ha hecho una máquina de hacer films de excesivo coste.

Haciendo caso omiso de las críticas, en cinco años se ha convertido, del esteta húngaro hacia quien los magnates de la cinematografía londinense se mostraban fríamente corteses, en el hombre que ocupa la situación predominante en el mundo cinematográfico inglés. Lo demuestran los constantes rumores de fusiones con importantes compañías.

R. LOUIS

Camino y meta del film nacional

ADENTRÁNDOSE voluntariamente en el fondo del cinema nacional, en busca de una insatisfacción que haga sentir alguna inquietud o ansia de elevación, un sentido o intuición artística-poética, sólo se encuentra, por el contrario, una formación mecánica, encasillada en viejos patrones teatrales.

En el cinema español no se podrá nunca hablar de una evolución, ya que ésta no existe, artísticamente hablando. Si ayer se reducía a la adaptación de obras teatrales y a cinematografiar historias sentimentales de toreros y flamencas, hoy se halla en idéntica situación. Siguiendo la cinematografía en esa ruta errónea de lo prosaico, de lo sentimentalmente inhumano, solamente podremos concebir una imagen falsa de nuestro pueblo y de sus básicos problemas. Aquí no se trata ahora de combatir o criticar esa gran mentira del cinema patrio—que, como niño dócil, camina por donde le indican—, sino de hacer cambiar a los que han creado ese estilo falso e hipócrita, esas historias engañosas que el celuloide hispano va contando por las pantallas de los países de idéntica lengua.

Ahora, como nunca, debe de cortarse el camino a ese falso tipismo, que no es el acento ni la expresión del ambiente y espíritu español. Ese reinado del folklore llamativo y espectacular, no ha de tener por mucho tiempo el favor de las masas populares, y aunque este favoritismo existiera y se prolongara en el porvenir, esta ruta no sería la más indicada para lograr el cinema-arte ni de convertir a éste en un posible órgano de espiritualidad y de cultura.

El afán comercial que aqueja a la cinematografía española, es un mal que han padecido en sus comienzos el cinema de todos los países que hoy fabrican películas: Francia, Alemania, Inglaterra e Italia. Únicamente puede separarse a Checoslovaquia. La comercialidad es una de las fases más acusadas del natural y lógico proceso formativo. Creo que fué Pi y Margall quien dijo «que sólo se aprende a tejer, tejendo mucho», o lo que es lo mismo, solamente se aprenderá a hacer buen cinema haciendo muchas películas. Pero esa etapa de formación se alarga demasiado, sin que la campaña crítica que denuncia los defectos y persiste en la idea artística, logre hacer variar ese círculo vicioso en que se mueve el celuloide nacional. Los veinte o veinticinco años que en España han transcurrido realizando películas y los fracasos de éstas, no han servido de enseñanza a los realizadores, que siguen enmoldurados en el mismo concepto.

No es ahora precisamente cuando vamos a recalcar los defectos y detractar con frases aleatorias el camino emprendido por el cine nacional, en pos siempre de lo material. Esto último sería, a fin de cuentas, lo de menos importancia, si a la par existiera también la arteria o el nervio creador. También Lope de Vega habló en necio, para darle gusto al vulgo porque pagaba; pero, sin embargo, su otra obra—la poética—, logró en su prodigio, hacer olvidar lo que de interés material pudiera contener la prosaica.

El progreso del cinema español, para que sea integral y alcance a la cultura, para que se convierta en arte, ha de ser obra de la evolución, de la perseverancia y de la idea. Debe de penetrar en la realidad poética, que es patrimonio del instinto meridional y seguir un sendero que haga olvidar las frustraciones actuales, hijas de los pensamientos materialistas e incoloros.

La nueva marcha del film hispano debería de orientarse hacia un porvenir franco, cuyas manifestaciones anulen la forma vana y estéril que hoy le caracteriza. Y para lograr esta elevación, solamente es necesario el concurso de los directores-poetas, o si se quiere especificar mejor, de los poetas de imágenes. En un buen director, las películas anuncian el estilo. Los sentimientos, las ideas y la cultura que lo forman—sea esta forma buena o mala, vulgar o no—deja huella en la creación, aunque esta creación sea comprada. Entre nosotros, desafortunadamente, no hay esos directores poetas que existen en todos los países eminentemente cinematográficos. Poetas de imágenes son Cronwell en «Ana Whikers»; McStal en «Parece que fué ayer»; Marion Gering en «Madame Butterfly»; Flaherty en «Hombres de Arán»; Nicolás Eck en «El camino de la vida»; Duvivier en «La bandera», y tantísimos otros que harían interminable la lista. Y esto no quiere decir que sean siempre idealistas. La práctica nos dice a cada paso cómo Van Dike, el animador de «Eskimo», puede luego dedicarse a operetas insulsas, inculcadoras del «vetetismo». Así tenemos, por ejemplo, a Tay Garnet, el director de «Viaje de ida», neto poema cinematográfico y también animador de ese aborto artístico que se denomina «La danza de los ricos». Hay múltiples causas que impiden—es de razón reconocerlo así—la completa y perenne neutralización del poeta cinematográfico; pero tampoco estas causas materiales son suficientes para matar el sentimiento naturalmente artístico, aunque a veces—como Pabst—lo industrialice y lo oscurezca.

Entre los directores españoles, quien mostró cierta inquietud artística, fué Florian Rey en «La aldea maldita», modelo de poesía rural, cuyas imágenes no se detenían preferentemente en unos paisajes más o menos bellos, sino en el carácter interno de los pobladores aldeanos. Otros muchos films nacionales han intentado acercarse a la poesía de «La aldea maldita» o de «Sierra de Ronda», en segundo lugar; pero no han captado más que las cuestiones superficiales y espectacularmente tipistas, tales como la música, los trajes regionales, etcétera, sin llegar al alma de los que viven lejos de la civilización capitalina, entre el trabajo, la miseria y la explotación. El estilo rural que los animadores hispanos han llevado últimamente a la pantalla es un estilo efectista que miente una existencia idílica, no vivida en los campos míseros de Andalucía y Castilla.

De persistir el creador de «La aldea maldita» en el perfeccionamiento de la idea, podría llegar a ser el director-poeta que anhelamos para el cine patrio; pero, por el contrario, varió la senda a recorrer, hasta terminar en adaptaciones teatrales como «Morena clara». En idéntico caso y forma está otro valor nacional, desvirtuado en la actualidad. Es Francisco Camacho, el animador de «Zacalain, el aventurero». De los que acaso pueda el buen cineasta tener una esperanza segura,

es de Tony Román, realizador de «Ciudad encantada», y de Luis Buñuel, de «Las Hurdes»...

¶ Pero ateniéndonos al presente, las muestras de arte e inspiración son en verdad muy escasas. Si, como dijo Víctor Hugo, el arte es el azul, nosotros estamos estancados en el amarillo-canario y en el verde-cotorra. El primer color incluye los films basados en canciones populares y los que contienen una gran cantidad de cante hondo. En el segundo colorido caben todas las obras teatrales llevadas al cinema, de excesivo diálogo y pedante charlatanería, cosa bien contraria al arte, que es esencialmente espíritu y no materia, palabra viva corta, pero no charla vulgar. Pero, ¿cómo hablar a nuestros animadores de poesía y arte, aun conceptuada ésta en forma cinematográfica?... Si comprendieran la verdadera naturaleza poética, comprenderían también que el rumbo del cinema actual es equivocado y despreciable, doblemente despreciable, porque no tiene lo más primordial: inspiración.

Si el film español ha resuelto con relativa facilidad los complejos técnicos adquiriendo buena fotografía y sonido, no ha llegado todavía a conseguir la facultad inspirativa que conduce al arte, que de ninguna manera es perfección material. «El arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos sobre las íes». Es sencillamente idea, sentimiento y espiritualidad.

Las actividades cinematográficas españolas deben de encaminarse hacia la conquista de un estilo racialmente ibérico, abandonando lo prosaico por la realidad poética y social. Tener como meta a sus afanes el logro del cinema en su concepto de belleza. Los animadores españoles deberían comprenderlo así. Yo, como Cronwell, digo: «Cambiad de estilo, y, mejor aún, si podéis, cambiad de emoción».

* * * *

Con anterioridad a esta horrible lucha desencadenada en España en julio, el mes de los tiranos, representado por un león y que, por paradoja, es el mes en que han caído abatidos, desensillados de sus corceles, todos los césares que en el mundo han existido, escribí el anterior artículo, que, a pesar del tiempo transcurrido, creo no habrá perdido la razón que lo forjó. Antes de este mes, como ninguno luchador y libertario, mes de Washington, de Miranda, de Belgrano y San Martín, de la Bastilla y de Iberia entera, podíamos ocuparnos de los temas cinematográficos, que aun muchos califican, erróneamente o no, de «deliciosas tonterías». Después de esta conmoción, había—y aún hay para largo tiempo—que trabajar para que las ideas se cuajen en síntesis, para con ella dar rumbo

Liberación, sí; pero no regimentación

POR creerlo de interés, reproducimos a continuación unos comentarios escritos por H. G. Wells, autor de «La vida futura», para que sirviesen de guía a sus colaboradores en la producción del film.

«Hay ciertos principios que deben tenerse muy en cuenta en la realización de esta película, los que a mi juicio, no han sido comprendidos con la debida claridad. Me permito, por lo tanto, y sin excusarme por ello, repetirlos de la manera más enfática.

El primero de estos principios es que, en las últimas escenas del film, presentamos una fase de la civilización más refinada que la actual, donde existe mayor riqueza, un mayor estado de cosas, una alta eficiencia. Los asuntos humanos, en ese mundo mejor organizado, no deben apresurarse ni aglomerarse. En esa fase existe más calma y más dignidad. La prisa, el bullicio, la tensión de la vida contemporánea—todo ello producto de los efectos incontrolables del mecanicismo—, no han de ser elevados a la enésima potencia. Por el contrario, han de ser eliminados totalmente.

Las cosas, las estructuras en general, serán grandes, ciertamente, pero jamás monstruosas. El hombre no ha de ser reducido a la uniformidad ni a la servidumbre. Cuantas cosas discutibles puedan concurrir en una película del tipo de «Metrópolis», de Fritz Lang, respecto a los «robots», los ultrarrascacielos, etc., deben desaparecer del pensamiento de los realizadores antes de que comiencen su labor en esta producción. Como regla general, debe observarse que lo que Lang ha hecho en «Metrópolis» es enteramente lo contrario de lo que nosotros hemos de hacer en «La vida futura». Los soldados, trabajadores, galeotes, obreros, campesinos—las gentes del pasado en general—, eran infinitamente más uniformes, más «mecánicas» que lo serán las gentes del porvenir. La maquinaria ha reemplazado a la sujeción y «mecanización» del ser humano. Tengan esto muy presente. Los trabajadores que han de aparecer en nuestra película, serán trabajadores individualizados que ejecuten una labor en cooperación mutua. El trabajo en el porvenir ha de ser «modesto», recatado.

También lo será la indumentaria de los trabajadores. No se verán individuos corriendo apresuradamente, ataviados con monstruosos ropajes, anteojos disparatados, abundancia de guata y demás aparatosos artefactos de los primitivos aviadores. Los hombres y las mujeres del porvenir llevarán el equivalente del bolso, de la cartera, de la estilográfica, del reloj, etc., etc., de hoy, pero llevarán estas cosas en forma más recatada, en grácil conjunto decorativo.

Cuando estábamos discutiendo respecto a la música que había de servir de acompañamiento a nuestro film, llegamos al acuerdo de que en la parte reconstructiva, en que brota un nuevo mundo, la primera fase debería estar llena de esfuerzo y de estrépitos mecánicos, y que éstos debían fun-

a una vida nueva, organizando una sociedad en que se produzca el milagro: la redención del hombre. Pero definitiva redención para que no vuelva como las vacas y yeguas de Pedro Mendoza a vivir uncido al yugo y al carro; en este caso: el militarismo, el capital y la religión.

En esta nueva estructuración social que se avecina, no sólo cambiará la vida obrera, sino que la intelectualidad, el arte todo, pisará desconocidos terrenos, yendo en pos de distintos derroteros, no significando esto el cambio brusco y violento que mate en el silencio o en la inactividad—que es una clase de muerte—la personalidad artística, sino una simple variación de conceptos, con más ventaja para el arte en sí. Acaso, como sucedió en Rusia después de la revolución, degeneren las artes individualistas, a causa de la creación colectiva; pero el cinema, concreto arte de masas, fuerza social indispensable, aunque a veces no parezca otra cosa que un tóxico—opio espiritual—, encontrará múltiples ventajas en la socialización, entre ellas la desaparición del afán dirigente de los capitalistas, a veces sin más fuerza mental que la que le otorgaba su propio dinero; la de esos directores «letrados», más ignorantes aún que los analfabetos; pues, como Platón decía, la verdadera ignorancia consiste en creer que se sabe lo que se ignora; la regularización del vetetismo, la selección de las obras a filmar y lo más importante de todo: la producción basada en films de enseñanza y documentales.

Se acabaron para siempre las autoridades externas, ese medio ambiente impuesto por los sistemas sociales, imperantes hasta hace poco, y que formaron ese cinema nuestro tan ramplón y mercenario que ni a fuerza de cometer errores, leyes naturales que determinan el futuro de los hombres, de las clases, de las ciencias y de las artes, logró adquirir importancia internacional, sino ni siquiera virtud peninsular. Pero todo eso ha pasado ya, pertenece a un ayer que hemos de olvidar, o que, acaso, ya hemos olvidado. Delante de nosotros hay todavía medio siglo para crear, para construir. Junto a la España estremecida y sangrante, surge la otra España hermanada y reconstructiva. Como en números anteriores dijo Martínez de Riberá: «Sobre la muerte y la revolución está la creación y la vida». Es absurdo y es inútil el absorbimiento de las ideas propias, el replegarse en el silencio, porque hubo revolución y porque hay guerra. Ya lo dije con anterioridad, la inacción es una de las formas que hay para morir. Si vivimos o si queremos vivir, hay por lógica que luchar, crear y fomentar; ya venga detrás el triunfo o el fracaso, la suerte o la desdicha.

Quizá parezca prematuro hablar de estas cuestiones. Es cierto. Cosas de primer orden han de ocupar principalmente nuestras respectivas actividades, mas como filosofaba el hidalgo de la Mancha: «Nunca la lanza embotó la pluma, ni la pluma la lanza».

S. MISTRAL

dirse en armonía y casi silenciosa marcha, al aumentar la suave eficiencia de la maquinaria. Por eso los vestidos no deben ser tampoco estridentes. La gente del porvenir no debe ir equipada como postes telegráficos o como si acabasen de salir de una especie de laboratorio eléctrico. No llevarán vestidos de celofana iluminados por tubo neón, ni ninguna otra indumentaria estrafalaria. No olviden que los vestidos más extravagantes del mundo son aquellos que usan los salvajes para sus ceremonias religiosas, sus danzas sagradas, etcétera.

Por razones que ya he expuesto más de una vez, en el futuro llevará encima el hombre varios aparatos ligeros, tales como la radio portátil, la lámpara eléctrica de pila, el carnet de notas, y eso requerirá una mayor amplitud de hombros de los trajes, que ya se necesita en los de los hombres contemporáneos en virtud de las carteras y plumas estilísticas que usan. Preveo un traje amplio de hombros y estrecho de la cintura para abajo, con un sencillo cubrecabezas, que recordará el estilo del Renacimiento más que nada de lo que el mundo ha visto. Necesitamos materiales finos, pero no extraordinarios. Para un individuo como Cabal (el protagonista de la película), deseo un traje blanco o plateado de purísimo material. Quiero que parezca un caballero, no un loco relleno de guata o un gladiador con armadura. Llevará un aparato de radiotelefonía que no tendrá más espesor que un reloj de pulsera. Su vestido tendrá estilo, pero dentro de los límites de este estilo, podrá ser muy variado. Algunas damas, especialmente entre las jóvenes y las mejor formadas, vestirán como manebos, pero existen invencibles razones estéticas en virtud de las cuales cierto número de ellas habrán de llevar amplias faldas. En una ciudad «interior», limpia, no habrán objeciones higiénicas contra la falda larga. Las amplias hombreras que regularán la moda masculina y, por contraste o imitación, la femenina, exigirán la capa, la más misteriosa y dramática prenda de vestir.

Dejamos ya expuestas las reglas que se han de observar. Estas reglas marcan, desde luego, ciertos límites y establecen un estilo, pero dentro estas limitaciones y estilo yo diría a nuestros dibujantes: «¡Dejad volar por Dios vuestra fantasía!» Pero recuerden siempre esto, vestidos bellos y elegantes. Nada de ropajes de pesadilla o de jazz. La gente no ha de andar dentro de fundas de cristal, ni de cazuelas de aluminio, ni de armaduras o estuches de celofana. No han de vestir como hombres «sandwich». Ni han de tolerar la molestia y el peso de una enorme peluca, ni la molestia de un corsé. Ni Adanes ni ángeles. La inventiva y la originalidad no tienen nada que ver con la extravagancia y la tontería. Para ese nuevo mundo, se necesitan bellos y sencillos vestidos.

H. G. WELLS

¡He querido casarme!... una vez, dos veces... o las desventuras conyugales de Claudette Colbert.

FilmoTeca

más olvidar el título, la crítica fué unánime: la obra era muy mala, pero Claudette Colbert era peor. A pesar de todo, se la contrata todavía una vez. Luego, después de quince días de ensayos, se advierte que «es demasiado joven para tener un hijo en el segundo acto» y se la deja hundirse.

Un primer film hablado. Claudette pasa brillantemente desapercibida.

Siguen dos, tres películas, y ya es el éxito el que llama a su puerta, sea que el talento le haya venido entonces, sea que hubiera sido anteriormente desapercibido, aunque ya le tuviera. En Francia, es «New York-Miami» la que la consagró. Y si las grandes entre las grandes, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, tienen sus detractores, Claudette Colbert no los tiene.

No ataca los nervios de nadie, nadie la quiere mal; no se cuentan anécdotas extravagantes a propósito suyo. Aparece sin pretensiones, y si no tiene belleza, tiene el aire más espiritual del mundo.

* * *

Estaba en la aurora de la gloria cuando se casó por vez primera. Era muy joven. Había tenido que debatirse demasiado para no ser una cabeza decidida; también tenía, como es debido, una teoría sobre el matrimonio.

Estaba por el matrimonio «civilizado»; entendedlo, por el matrimonio de conveniencia profesional, si no mundana. Estaba por el sacrificio del Amor a su Carrera. La Independencia de la Mujer era para ella sagrada y su personalidad era su más preciado tesoro. Su marido, Norman Foster, también actor de cinema, era un muchacho suave y apacible, que gustaba bastante de la soledad, los libracos, que tenía pocos amigos, porque casi no quería tenerlos, y que se había desembarazado de todas las obligaciones familiares. Claudette, por el contrario, ama la sociedad, va siempre seguida por dos o tres amigos, o dos o tres parientes; la gusta salir, bailar, comer en reunión. Comprendió muy bien que no tenía los mismos gustos que su marido y decidió que continua-



He aquí varias fotos del ayer y del hoy de Claudette Colbert, una de las actrices más interesantes del momento actual cinematográfico.

UNA más que nace el trece del mes. Pero la historia no dice si era un martes. En Saint-Mandé (Seine). En 1908. Se antepone a su apellido, un poco auverniano, Chauchoin, el tierno nombre de Lily. Y su madre no la llama nunca más que Claudette. A los cinco años, se embarca para América. A los doce, sueña con ser bailarina, para tener el gusto de andar sobre la punta de las plantas de sus pies. Esperándolo, aprende el canto, hasta que una afección a la garganta destruye toda esperanza de entrar nunca en la Metropolitan Opera. En aquel momento, debía ser una muchachita demasiado delgada, con un hociquillo comido por dos grandes ojos castaños.

En 1925, en plena prosperidad, gasta un número incalculable de suelas sobre el asfalto neoyorquino. Lleva ese vestido negro, coronado con un cuello blanco, que le gusta siempre y que, entonces, le da un aire de colegiala reñida con el colegio. Su trabajo consiste en dar lecciones de francés. Si lo habla corrientemente, está, sin embargo, obligada a aprender, por la noche, las reglas de esa imposible gramática, por temor de las trampas que le pondrán mañana esos muchachuelos, apenas intimidados por su juventud. Encuentra eso fastidioso, pesado y humillante. Toma los ascensores o sube las escaleras para oír que Jimmy tiene varicela, o que Dolly se prueba un vestido y que la lección de francés, considerada de trigésimo orden, ha sido pospuesta a una fecha ulterior.

Gracias a una amiga, debuta en el teatro, en un papel del género: «Llaman, señor, al teléfono». Eso es siempre mejor que las lecciones de francés. ¡Todo es mejor que las lecciones de francés!

Obtiene un segundo papel en una obra titulada «Tenemos necesidad de dinero». Plegaría que no fué atendida, puesto que Claudette, que ha tomado ya el pseudónimo de Colbert, no toca ni un centavo.

Con motivo de otra obra, de la cual vale



rían viviendo separadamente. Los esposos no tuvieron nunca un hogar conyugal. Era, puede ser, prudente, pero no era alentador. No hubo nunca intimidad entre los dos. Y un gran día, advirtieron que habían equivocado su asunto, que la dicha no era una operación tan sencilla, que no podían remontar la pendiente y que lo mejor que podían hacer era divorciarse.

Claudette Colbert acaba de volverse a casar. J. J. Pressman, su segundo marido, es un distinguido cirujano de Los Angeles, al que había ido a consultar por su garganta. Ha abandonado las teorías, ama a su marido, le ama, le adora. Ya se acabó la defensa de su «yo» contra los sentimientos exagerados. Y su película preferida puede ser que sea un pequeño film que tiene en su casa, que ha precisado dos años para ser realizado, y que muestra «los procesos de la deglución en la faringe y el comportamiento de la laringe durante esta deglución». Es, naturalmente, Mr. Pressman quien lo ha realizado...

No juega al bridge, no va a casa de la echadora de cartas, bien que, por otra parte, esté afligida por un número incalculable de supersticiones tontas, concernientes a las escaleras, los

(C o n t i n ú a e n I n f o r m a c i o n e s)



GUIDO Stachino decía que «la húngara no es superior por su feminidad a otras mujeres, sino que, cerebral a causa de lo que ha recibido de Occidente y salvaje por lo que le han legado sus antepasados mogoles, sabe ser ardiente y razonable».

No sé si Kate de Nagy ha sido animada alguna vez por esa «arrebataadora locura» de que habla el escritor italiano, pero la creo, en efecto, ardiente y razonable y también un poco salvaje.

—Me gusta la calma—dice encendiendo un cigarrillo—, sin embargo, no se diría: escuche ese ruido...

Por la abierta ventana, llegan del jardín de la vecina escuela gritos de niños en recreo: «Amstramgram», dice uno. «Gato encaramado», aúlla otro. Kate de Nagy sonríe oyéndolos, y sus dedos finos y blancos tamborilean sobre la mesa detrás de la cual se ha instalado.

Es ella una de esas raras húngaras que no evocan las czardas. En ningún momento es posible imaginársela abandonándose al desencadenamiento de esta danza loca. Clara, derecha y decidida, se me ha aparecido vestida con una camisa masculina, con una corbata negra, sin tacones, los cabellos cortos y echados para atrás.

Cuando Hungría no da hijas combatientes, ofrece pequeños seres notablemente inteligentes y voluntarios. Kate de Nagy es uno de éstos.

—Creo ser equilibrada y sensata. A la vez, contemplativa y activa—me dice acurrucándose en su sillón—. Detesto el quedarme sin hacer nada, pero no me gusta más embrutecerme trabajando.

«¿Es que por «vida activa» entiende usted salir, ir al restaurant, a los establecimientos nocturnos, a las recepciones? No, ¿no es verdad? Me da horror una existencia como esa. Aparte de mi trabajo, tengo mis amigos y las mil cosas que me interesan, son las que apasionan

a todos los que viven: una película, una comedia, un libro, un buen combate de boxeo, una competición deportiva... ¿Por qué yo había de ser diferente de los demás? ¿En qué habría de diferenciarme de los anónimos? No tengo gustos extravagantes, aspiraciones especiales. Me siento normal... muy normal...

—¿Le gusta a usted verdaderamente su profesión?

—¡Ya lo creo! Pero me gustaría mu-

ñarme, me confía:

—Los viajes, para mí, serían ideales si no fuera necesario tomar el tren, el auto o el avión... Me gusta cambiar de cuadro, pero la ilusión mía sería ser transportada de un lugar a otro durante mi sueño, como en los cuentos árabes.

Y bendigo la casualidad que, en este rápido viaje a París, me hace hallarme con Ka-

ROSA DE HUNGRÍA KATIE DE NAGY

cho más todavía si me diera la ocasión de probárselo...

—¿Cómo?

—Haciendo buenas películas. Hasta ahora creo que no he rodado películas interesantes; no he podido hacer una creación remarkable. Pero llego ahora a Francia a rodar aquí, y eso me da confianza. Ya con Marcel L'Herbier, en «La Route impériale», he podido por fin abordar un verdadero papel dramático, ¡y estoy tan contenta! Poder, al fin, expresar sentimientos que no son los de una princesa de leyenda o de una muñeca de opereta. He tenido gran alegría al rodar «La Route impériale», que es una gran película. ¡Sabe dirigir tan bien Marcel L'Herbier!... Esperemos que «La Route Impériale» me traerá los papeles que deseo. ¡Deseo tanto representar un personaje diferente de las muchachitas que he interpretado y cuyo sólo recuerdo me hace rechinar los dientes!

Kate de Nagy se ha levantado. Me parece más pequeña, más frágil todavía que en película. Debe partir inmediatamente a fin de semana, y al acompa-

te de Nagy. Nació en Satmar (Hungría), el 4 de abril de hace 26 años. Empezó su primera educación en la misma población y la terminó en su internado austriaco. Recién salida del colegio, un muchacho servio le hizo el amor. Ella gustaba de él, pero pudo más en su alma el odio de razas, que parece inflamar toda la Europa central y los Balkanes.

Como alguno de sus familiares desaprobaba su manera de proceder, decidió afrontar por sí sola la lucha por la existencia, y recurrió a lo que era entonces su más señalada afición: la literatura; pero ni sus versos ni sus reportajes lograron interesar a nadie.

Teniendo cierta facilidad para el deporte de la esgrima, se presentó al Campeonato de Budapest, saliendo derrotada en el primer encuentro.

A pesar de la derrota, su estancia en la capital húngara le fué muy útil, pues le despertó su afición por el séptimo arte en una academia cinematográfica, a la que llegó acompañando a unas amigas.

A pesar de todo, volvió a Satmar, donde permaneció todavía una temporada con sus padres. Pero una noche se escapó de su casa, tomó el tren y se presentó en Berlín, decidida a entrar en la producción cinematográfica.

En vista de que los pocos fondos disminuían a ojos vistas, escribió a sus padres pidiéndoles perdón... y dinero. A los cinco meses trabajaba en su primera película, y llegó muy pronto a la categoría estelar.

Desde entonces ha trabajado en más de veinte películas, entre ellas «Bombas en Montecarlo», la versión alemana de «El favorito de la guardia», «Fugitivos», «Turandot, princesa de China», «El diablo embotellado» y «La ruta imperial» de que hablábamos ahora.

V. GÓMEZ DE ENTERRÍA

En París, a 27 de septiembre.



Cinco instantáneas de la bella Kate, la más exquisita de las artistas húngaras, al servicio del cinema alemán.

«EL JARDÍN DE ALÁ»

Marlene Dietrich, es la heroína de este gran film de Artistas Asociados, que tiene como fondo el cielo y las costumbres de África.

El rodaje de exteriores con una compañía de artistas cinematográficos en el lugar de la acción, constituye siempre una interesante experiencia, pero en esta ocasión fué doblemente excitante, pues nuestro punto de destino era el corazón del desierto de Arizona, a 300 millas de Hollywood, donde Marlene Dietrich y Charles Boyer estaban haciendo «El jardín de Alá», en colores—dice Julia McDonald en el «Film Pictorial».

El sol se hallaba bajo en el horizonte, desapareciendo gradualmente tras una lejana duna de arena, mientras el automóvil andaba sobre tabloncillos de madera colocados sobre la arena para guiarnos al campamento. La «troupe» cinematográfica estaba a punto de rodar los últimos metros del día al llegar nosotros. Situado al borde del oasis artificial, que había sido construido por los técnicos del estudio unas semanas antes, el director daba sus instrucciones a los actores.

—Esta es la escena de la puesta de sol—les dijo mientras se secaba el sudor que chorreaba bajo su húmedo sombrero de fieltro—. No podemos tomarla más que una vez. Debe salir bien.

Marlene Dietrich, que llevaba unos pantalones de montar, le sonrió afirmativamente, mientras la muchacha que la estaba maquillando le aplicaba hielo, envuelto en una gamuza, al rostro. Charles Boyer ponía polvos sobre su maquillaje para protegerlo e hizo observar que deseaba tomar una ducha. Después, los dos artistas ocuparon su lugar junto a la piscina, no ya como estrellas de Hollywood, sino como «Boris» y «Dominic» en su luna de miel.

—¡Acción! ¡Cámara!—gritó Boleslawski, el director. «Dominic» levantó la mirada, contemplando a «Boris» con ojos agrandados por la sorpresa.

—No lo creo—exclamó.

La cara de Boyer registró su consternación. Con convincente asombro, se tocó la cara, examinó sus vestidos.

—¿Por qué?—preguntó.

La fascinadora sonrisa de la Dietrich aflojó la tensión, mientras ella contestaba:

—Se reía. Se reía usted realmente. No sabía que pudiese reír.

Boyer parecía tan confuso como un colegial. Tenía un secreto que Marlene trataba de descubrir, pero luchaba contra la tentación de revelárselo.

—No puedo decir lo que quisiera, no puedo—exclamó Boyer con angustiada voz volviéndose.

En vano le instó la Dietrich, empleando todos sus femeninos ardides.

—Dígamelo, Boris. Dígamelo—murmuró.

Las dos estrellas se contemplaron mutuamente en silencio.

—¡Corten!—dijo la voz de Boleslawski—. «Okay», esto servirá. Volvamos al campamento y allí nos ducharemos.

Mientras caminaba al lado de Marlene Dietrich hacia el campamento, compuesto de cincuenta tiendas que albergaban la «troupe» cinematográfica, la encontré sorprendentemente propicia a hablar de sus experiencias personales.

La compañía se componía de doscientos miembros, presididos por el director, sometidos a un reglamento muy estricto. Toda la «troupe» es despertada por una sirena a las cuatro y media de cada mañana, de modo que el rodaje del día empieza al amanecer. El desayuno y las otras comidas, son preparadas en la cantina del campo por un grupo de «chefs», y el almuerzo es llevado al lugar del desierto en que se halla entonces trabajando la compañía. Puede ser el oasis de Zerzour, construido por técnicos del estudio, con sus casas morunas y su carnicería arrastrado por buques, a tres millas de allí, u otros escenarios naturales a treinta millas de distancia.

Después del trabajo del día, viene una hora de descanso, la ducha y después la cena. Los componentes de la compañía pasan entonces a la amplia tienda de recreo, que ha sido convertida en teatro. Allí se proyectan escenas sueltas de la película hechas unos días antes. Una vez a la semana, el estudio Selz-

Ofrecemos a nuestros lectores, varias instantáneas del film, en el que colaboran con Marlene, Charles Boyer y Joseph Schildkraut.

nick International, cuartel general de la compañía en Hollywood, envía una película para entretener a la «troupe», y Marlene Dietrich invitó recientemente a los otros miembros a una exhibición especial de su film «Deseo».

—La mayoría de nosotros se acuesta a las ocho y media—me dijo Marlene—. Se apagan las luces a las diez.

Llegamos a la tienda de Marlene Dietrich, que consta de dos grandes departamentos y el baño. El techo está forrado con seda tussor, que no sólo da un atractivo aspecto de «boudoir», sino que ayuda a mantener fresca la tienda. Los ventiladores zumbaban en todos los rincones. Las paredes y aberturas de la tienda estaban protegidas del sol con esterillas de bambú; el suelo cubierto de alfombras ligeras.

—Ve usted, esto está muy confortable—sonrió la Dietrich, señalándome la radio, la cocina eléctrica, la nevera, «chaise-longue», su cama de marfil y la de su secretaria, y un secador eléctrico del pelo. Sobre una mesa había media docena de libros enviados por la biblioteca del campamento, que está provista con una voluminosa colección de libros procedentes del departamento de argumentos del estudio de Hollywood.

A la hora de la cena, servida en la «tienda-comedor» del campamento, conocí al resto de la compañía, incluyendo a Basil Rathbone, C. Aubrey Smith y John Carradine, actores británicos, y a Tilly Losch, la bailarina europea. A mi derecha, Lansing Holden, director del color, hablaba de los problemas con que había tropezado durante la filmación de la película.

—Los efectos del vaho solar y del brillo producido en la arena por la reflexión del astro diurno, fueron contrarrestados usando un filtro especial en la cámara de technicolor—me dijo.

Después había la cuestión de los trajes—continuó—. Ve usted, si el empleo del color en los films fuese simplemente para producir un bonito efecto, no habría otro problema que el de elegir combinaciones agradables, pero el color tiene una relación vital con el drama, y un director artístico debe hacer que el centro de interés de una escena sea también el centro del color. De modo que hemos de tener en cuenta el ambiente lo mismo que el clima sentimental que domina en la escena, al escoger el material para los vestidos. Hemos hecho pruebas con la cámara de cada pieza de material empleado y hemos escogido el que da los efectos más amortiguados. Creo que llegará el día en que las indicaciones referentes al color serán anotadas en el guión con el mismo cuidado que el diálogo.

Una vez terminada la cena, la mayor parte de la compañía se trasladó a la tienda de recreo para ver «The Devil is a Woman», otra de las películas de Marlene Dietrich, que acababa de llegar de Hollywood.

Varios de los actores que encarnan indígenas en el film, se vieron obligados a congregarse en la tienda de Jamiel Hasson, el director técnico, para tomar una lección de árabe, mientras Charles Boyer y un guía se ofrecieron a acompañarme hasta el «parque zoológico» de la compañía, a pocas millas de distancia. Allí encontramos una sorprendente colección de buques, camellos, caballos, flamencos y grullas, que nos miraban con ojos soñolientos a la luz de la luna. Cada uno de los animales tiene un «papel» en la película; hasta un pequeño camello que nació durante la producción, ha merecido unas líneas especiales de mención en el guión, escritas por W. P. Lipscomb, el escenarista y co-autor de «Clive de la India».

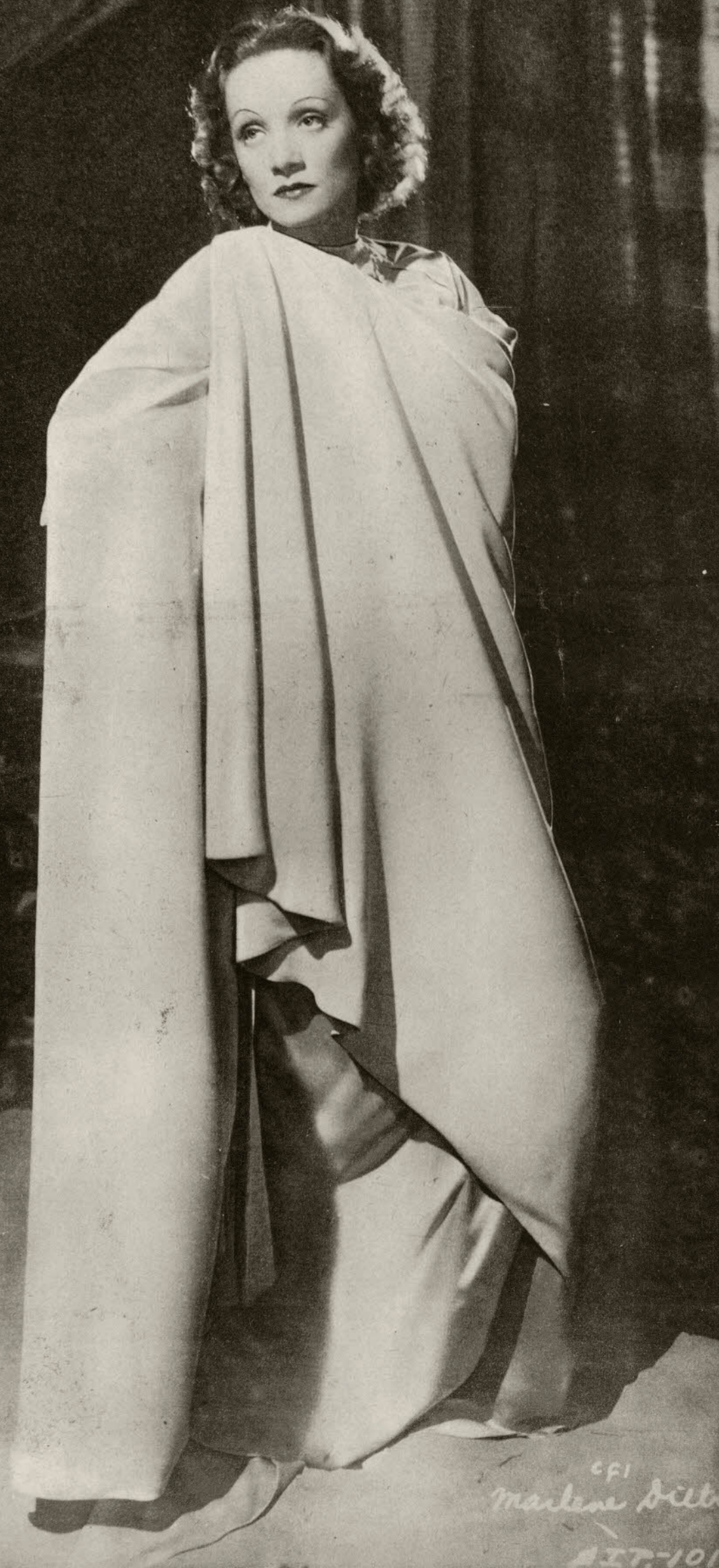
De regreso al campamento otra vez, nos separamos con esta advertencia:

—No lo olvide. Hay que levantarse a las cuatro y media.

Eran las diez de la noche. El operario encargado del generador de la electricidad hizo parar el motor y se fué a acostar. El campamento estaba en semi-obscuridad, iluminado solamente por los rayos de luna que penetraban por las aberturas de los costados de las tiendas, donde doscientos miembros de una compañía cinematográfica de Hollywood estaban entregados al sueño.



Filmoteca
de Catalunya



cfi
Marlene Dietrich
A17-101



Retrato de George Brent.

versitaria. Y entró en el Abbey Theatre, sala de vanguardia de Dublin.

Pero se llegaba a los días turbulentos de 1923.

Entusiasta y generoso como se es a los diez y nueve años, Brent se enroló con alegre corazón en los ejércitos gaélicos. Llegó a ser el segundo de Michael Collins, el gran jefe de los «sinn-feiners», que le nombró agente de enlace y de paso agente secreto.

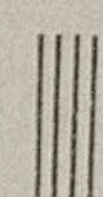
Pero descubierto por los «black-and-tan», el joven rebelde se vió pronto obligado a huir de Irlanda. Refugiado primero en Glasgow, después acorralado por causa de una delación, escapa por milagro a sus perseguidores, logra embarcar en Plymouth y viene a desembarcar, sin un dólar, en el muelle del Hudson.

Le esperaban otros peligros.

El ángel de las tinieblas...

El primero fué la amenaza de perecer por hambre. Se libró aceptando el primer trabajo que halló en una «troupe» que hacía jiras por el país. Durante ocho

FIGURAS DE LA PANTALLA



GEORGE BRENT VUELVE DE LEJOS



Los dos compañeros irracionales de George: la yegua Speedy y el cachorro de lobo «Tarzán».

Sólo se le ve a él, desde hace algún tiempo, en todas las pantallas.

Con Kay Francis...

Con Bette Davis...

Con Ginger Rogers...

Con ésta ha hecho el undécimo film, en el que ha trabajado durante catorce meses.

Es la locura...

Sobre todo si se piensa que antes de esta crisis de actividad, Brent había conocido otra: una crisis de paro que duró siete largos meses...

El éxito en Hollywood se parece bastante a esos juegos de marea donde hay «pozos» y «el infierno». Si se cae en éste, se pierde la partida. Desde allí se ve avanzar a los otros galopando hacia el «paraíso».

Brent no tuvo suerte. Cayó del pozo al infierno. Y si se nos aparece hoy como uno de los grandes galanes jóvenes americanos, se puede decir que vuelve de lejos.

¡Atención! Peligro...

La vida aventurera de George Brent empieza en Dublin, en Irlanda, el 3 de marzo de 1904.

Viene de una vieja familia militar. Sin embargo, su padre es periodista. Pero este oficio, en esta época, en Irlanda, sobre todo cuando se es ferviente patriota y separatista como lo era el padre del joven, exige del que lo ejerce un coraje y una energía marciales.

George no fué atraído ni por el sable ni por la pluma.

Le repugnan los empleos sedentarios y monótonos. Decide trabajar en el teatro.

Ha pasado algunos años de su infancia en América. Luego ha hecho sus estudios en la Universidad de Dublin. Una enfadosa discusión, que degeneró en escándalo, con un profesor, interrumpió brutalmente su carrera uni-



George posa para «Popular Film», antes de su diario paseo matutino, montando a Speedy.

Una película que nunca se todo.

Por otra parte, Brent había de ser obligado, durante muchos meses, a renunciar al cinema como a toda otra actividad. Sufrió atrocemente de los ojos; volvió a Nueva York medio ciego y estuvo mucho tiempo en tratamiento, sin que se supiera si se le podría salvar la vista. Todavía, ahora, no ha sido alejado todo el peligro.

El azar...

Os acordaréis que en una película con Kay Francis, Brent se estrellaba sobre el suelo con su avión y escapaba sólo por milagro a la muerte. Vivía entonces como «amateur», desligado de todo.

Un azar no menos providencial debía efectivamente salvarle de una muerte cierta.

Apasionado por la afición, buscaba la obtención de su permiso de piloto y volaba cada día con un joven instructor.

Una tarde, retenido en el estudio, llegó al campo con veinte minutos de retraso. Su profesor le había esperado con cierta impaciencia, y, para pasar el tiempo, había aceptado dar a un joven que visitaba el campo, su bautismo del aire. El motor del avión se estropeó. El aparato se estrelló contra el suelo. Sus dos ocupantes perecieron abrasados. Brent lo supo al llegar al terreno.



He aquí el prototipo de «El jinete misterioso», de Zane Grey, aunque, claro está, un poco más guapo y bastante más elegante.

El amor de una gran estrella...

Todavía le quedaba a Brent por afrontar el peor de los peligros.

El amor de Ruth Chatterton.

Esta artista, mal conocida en Europa, gozó en América de una prodigiosa celebridad. En 1932 era la mejor pagada de todas las estrellas de Hollywood y la reina incontestada de los estudios Warner.

Como todas las grandes estrellas, elegía por sí misma sus compañeros de trabajo. Estos, siempre sacrificados a la gloria de la «vedette», eran reclutados entre los re-

cién llegados a Hollywood.

Brent obtuvo el peligroso honor de ser elegido por la gran Chatterton.

Rodó con ella una película que, de un solo golpe, le impuso a la atención del público.

¡Ay! Al ganar el corazón de la masa había ganado también el de su brillante compañera.

Para casarse con él, se divorció.

Y comenzaron los malos días para Brent.

Ciertamente, Ruth Chatterton era una mujer exquisita. Pero amaba apasionadamente a su joven marido. (Sí, era diez años más joven que ella.) Tan apasionadamente y tan celosamente que exigió ser su compañera en cada uno de sus films, aun en aquellos que no tuvieran un papel que pudiera convenirle. Le impedía así rodar con otras artistas, como hubiese sido el gusto de los productores. Pero, ya lo hemos dicho, Ruth era reina... Y su voluntad era la ley.

Tenía así a su marido bajo tutela, dominándolo con

(Continúa en Informaciones)



...como buen jugador de polo, George aborrece el golf.

Newton se coma la manzana, o deduzca la ley de atracción de las masas graves, a su elección, sin meternos nosotros en tales honduras, que nos proporcionarían tal dolor de cabeza, que nos impediría, muy probablemente, conciliar el sueño esta noche.

Tomad un lápiz y un papel. ¡Aprisa, hombre! Y sin temor; no vamos a utilizar ni tan siquiera la modesta tabla de logaritmos de Vázquez Queipo.

Supongamos que estamos en un huerto de árboles frutales. Allí tenemos un manzano, con su manzana, olvidada por los que recogieron la fruta.

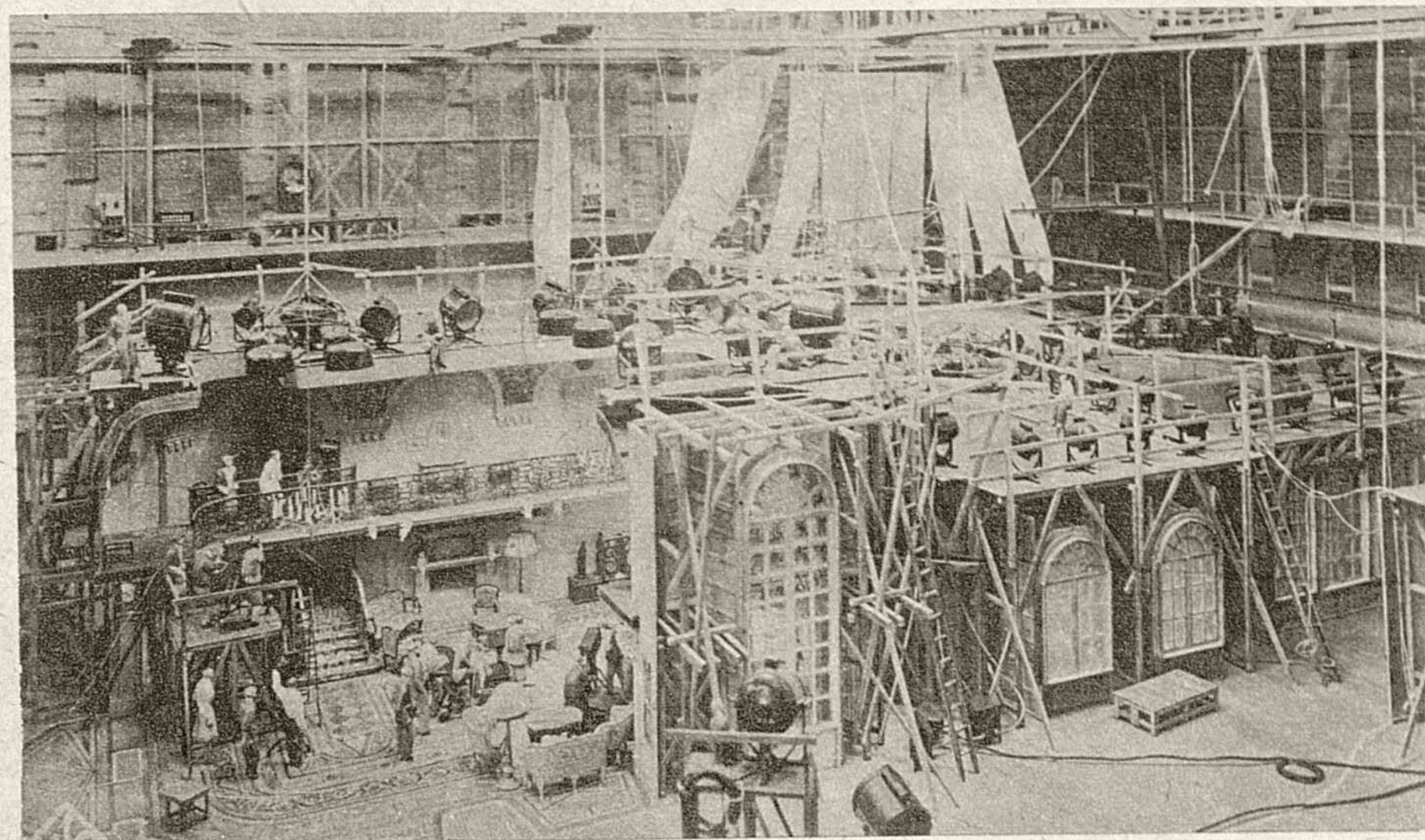
Reacción consiguiente del observador: El aficionado a la fruta, el glotón, o, simplemente, el que tiene hambre, agarrará la manzana y se la comerá sin más contemplaciones, estropeándonos nuestra sabia exposición.

El que tiene cierto talento de dibujante, coge el lápiz y raya por aquí, otra por allá: el árbol, que sólo falta el viento para mover sus hojas; otras cuantas rayas: la manzana, dispuesta a tentar el apetito de una Eva rubio platinado.

El cansado o haragán, recuerda el título de la famosa obra calderoniana y aprovecha la sombra del frutal para echarse una siestecita, «que muy buena falta me hacía».

El perito en arboricultura vería al momento la clase de manzana de que se trataba (raneta, repinalda, etc.), amén de encontrar que una buena y cuidadosa poda sería muy conveniente para el manzano.

Vista dei modelo de un estudio de film.



pios intereses
Y los descuidas
de esa forma.
No vendemos en
España ni una
magneto, ni una
simple bujía. Y
el material eléc-
trico Martin para
automóviles no
es peor que el de
otras casas.

—Está bien,
está bien, déjalo
ya, John—terció

mi madre otra vez—. Déjale en paz; que se haga escritor si ese es su gusto

—¡Sólo a un español se le podría ocurrir idea tan disparatada!

—Yo, por mi permanencia allí, me considero español de espíritu.

—Pues aliméntate de espíritu.

—Y bien sabéis que por mis venas corre una cuarta parte de sangre española.

—Pues con tu pan te lo comas.

—No te pongas así, papá. El pan con sangre no sabe bien. Triunfaré y os sentiréis orgullosos de mí. Además, debes acordarte de que no soy el único loco de la familia. Recuerda lo que hiciste. ¿A quién se le ocurre instalar una fábrica de material eléctrico para automóviles y tractores en Montana? A mi padre. Y, por añadidura, en Virginia, una ciudad de mala muerte.

Aquí cerramos la discusión, pues a mi padre no le gustan esas referencias al lugar donde instaló su fábrica hace treinta años, aunque esté muy orgulloso de las magnetos Martin y de las bujías Martin y de las dinamos Martin.

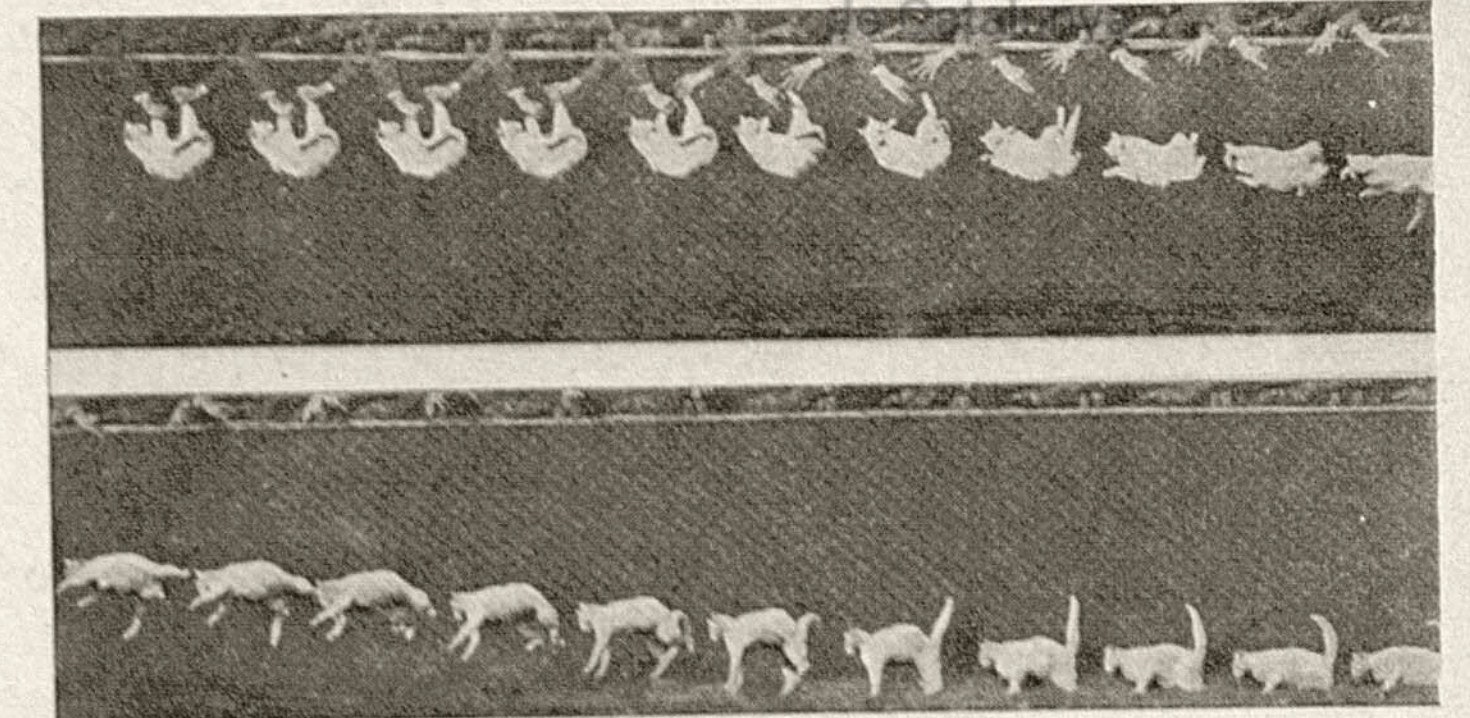
Por la noche, antes de irme a la cama, estaba yo probando los cigarrillos de mi padre (bastante aceptables), cuando se me acercó mi madre y trató cariñosamente de convencerme para que escuchase a mi padre.

Y entonces fué M. Martin quien salió en mi defensa:

—Déjale, Ada, que haga lo que quiera. Ya aprenderá. Así se entrenará mejor para la vida de los negocios.

Yo no contesté, sino que terminé de fumar y me fuí a dormir.

A todo esto, la única que no había dicho nada era Suzanne, mi rubia hermana.



Fotogramas de la caída de un gato, del que se pueden observar la serie de movimientos que realiza para caer sobre sus patas.

Sólo, cuando días después me dispuse a tomar el tren que me llevaría a New York a través de la Unión, al darme el beso de despedida, me dijo muy bajito:

—Como quieres entrar en eso del cine, a ver si me ayudas a que me contraten para Hollywood.

—Descuida, Suzie, descuida.

No sé qué se figuraría que podría yo hacer, mi rubia hermanita (cien por cien rubia, y ciento cincuenta por ciento americana).

Todos esos ataques a mis convicciones (no era el peor el compromiso en que Suzanne me quería poner), no las hicieron vacilar en lo más mínimo.

Después de un año, presenté los resultados de mi esfuerzo con la esperanza de que ayude a poder vivir.

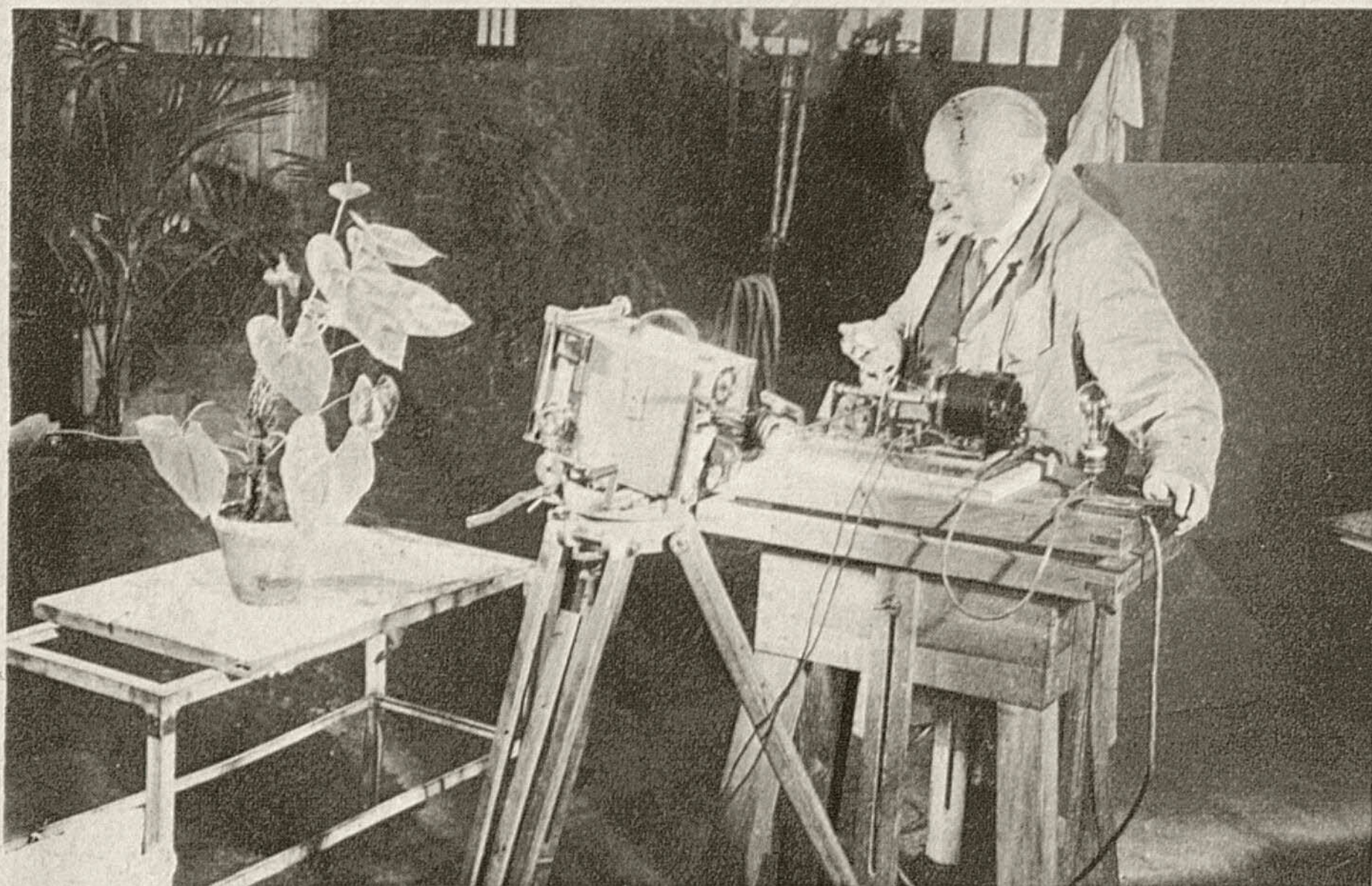
Cuando mis desconfiados amigos conocieron este manuscrito, cruzaron entre sí ciertas miradas sospechosas, que todavía me intranquilizan mientras preparo la edición, turbando mi seguridad en el triunfo próximo.

Además, me lo hicieron poner a máquina.

A. M. DENIA

Barcelona, septiembre de 1936.

Montaje de un aparato especial para la toma de vistas del departamento biológico de la Ufa en Neubabelsberg.



King Vidor, dirigiendo una escena de «El pan nuestro de cada día».

CAPÍTULO PRIMERO

DIVAGAMOS A PROPÓSITO DE LA MANZANA DE UN SABIO INGLÉS

La historia de la civilización material humana (esa civilización de que tanto nos enorgullecemos los hombres blancos y algunos negros) es la historia de la Ciencia. Ciertos hombres han aplicado y aplican el esfuerzo de sus vidas a ver lo que ocurre a su alrededor, lo que llaman *fenómenos*, es decir, los cambios que sufren los cuerpos por la acción de agentes cualesquiera. Decimos entonces (sea el que mira un físico, un químico insigne, un eminente biólogo, o un astrónomo; lo haga a través de unas gafas o directamente con sus ojos) que practica una *observación*.

No desdeñéis, hijos míos, la observación, por fútil que aparezca a los que no saben ver, pues a ella debemos el cine, que nos ha evitado tantas tardes de aburrimiento... y nos ha proporcionado otras muchas. No la desdeñéis, pero, cuando vayáis al cine, preveniros de semejantes contingencias haciéndoos acompañar de una linda jovencita.

A la observación y, claro es, a la *experimentación* subsiguiente. Es decir, el hombre de ciencia reproduce en el laboratorio los fenómenos, haciendo que se verifiquen en condiciones dadas, *experimenta*. Puede así saber en qué condiciones se produce el fenómeno, y cómo varían sus características cual y cuantitativas, al desplazarse las intensidades de los factores que intervienen en su formación.

Pongamos un ejemplo. No os asustéis, queridos amigos; el ejemplo será sencillísimo. La caída de una piedra, pongamos por caso. Aunque, bien mirado, la caída de una piedra tenga más miga de lo que parece, y casi estoy ya arrepentido de haberlo elegido. Cualquiera ha visto caer una piedra, o una manzana. Pero sólo Isaac Newton supo sacar provechosas conclusiones del hecho de que una de esas frutas sintiera brusca e irrefrenable simpatía por el suelo. No temáis, os digo por segunda vez. Dejaremos que

UNA mañana veraniega, Ricardo Núñez, que a la sazón se encontraba en Madrid, ya finalizado el rodaje del film de Cifesa «Nuestra Natacha», en el cual ha intervenido como jefe de Producción, lió sus bártulos y tomó el tren con destino a un pueblecito de la costa cantábrica.

Como en años anteriores, Ricardo huyó del sol abrasador de la villa del oso para solazarse en las aguas del mar norteño, y a la vez, para descansar en la apacible tranquilidad de la casita que posee junto a la ribera marina.

Ricardo Núñez es un hombre de múltiples actividades en el cinema español. Por esto podemos decir de él que permanece en un constante plano de actualidad en el mundillo del film; no, precisamente, porque se manifieste con frecuencia como galán, sino también porque tras de este aspecto, el más peculiar y aplaudido en él —por más conocido—, se ofrece como «hombre de cine», animador y propulsor de empresas. Bien ganado tenía el descanso.

Sin embargo, Ricardo podría limitarse a ser solamente un buen galán, si él quisiera, porque no le faltan oportunidades para trabajar constantemente en el «set», como actor. Por lo visto, su dinamicidad le impulsa hacia una labor varia, que redunde en su propio beneficio. Entretanto no se prodigue, Ricardo Núñez mantendrá en el ánimo de sus admiradoras —una legión interminable de jovencitas de los dos continentes, que le asedian con escritos largos y apasionados—, el recuerdo fogoso que le ha convertido en el galán hispano de mayor nombradía.

en el Departamento de Publicidad, de Cifesa, para llevarse un montón de fotografías suyas, recientemente hechas. Núñez no nos dijo —cuando se despidió de nosotros— si pensaba robar algunas horas a su descanso para contestar las cartas recibidas, aunque todo nos lo hacía suponer. Precisamente, nuestra amiga, la señorita Mary Giménez, que reside en Barcelona, nos ha dicho que hace unos días recibió una admirable foto, autografiada, de Ricardo, fechada en...

Perdón. Ibamos a cometer una indiscreción. Ricardo nos prohibió que durante su descanso jamás hiciéramos mención del pueblo donde veranea. Dice que contesta con mucho agrado todas las cartas que recibe en su domicilio madrileño, pero procura no tener más correspondencia que la familiar y la de sus amistades más íntimas



Ilustran esta página varias fotos de Ricardo Núñez, a quien la cámara ha sorprendido en varios momentos de su veraneo en las costas del Cantábrico.

La correspondencia recibida en aquella época adquirió proporciones alarmantes para el descanso físico del celebrado galán, que no se daba punto de reposo para contestar a todas las preguntas y solicitudes que le hacían sus admiradoras.

Una de ellas le escribía con mucha insistencia y en tonos amorosos verdaderamente vivos. Ricardo, al principio, le contestó con afabilidad; después, ante la perseverancia de la admiradora desconocida, procuró disuadirla, demostrándole que él era un artista que se debía a todo su público femenino, pero no a una determinada señorita. Quizá llegara a decirle que si algún día dejase el cinema iría en su busca...

Es lo cierto que aquel verano, olvidado ya de su admiradora, Ricardo fuese al pueblecito norteño para entregarse al descanso. Al salir de Madrid, dijo a un periodista amigo suyo: «En este momento dejo de ser el galán Ricardo Núñez para convertirme en un ciudadano cualquiera hasta el invierno.»

En este plan pasó unas semanas en su retiro. Un día se presentó en casa de Ricardo una señorita delgada, pálida, elegante y jovenísima. Consiguió que el popular artista la recibiera.

—Soy N. N., su admiradora. Como usted no se ha decidido a buscarme, yo me he tomado la libertad de presentarme en su casa...

Ni que decir tiene que Ricardo Núñez quedó sorprendido ante tal decisión. Aquella muchacha — de familia muy distinguida — había dejado su hogar llevada por una irrefrenable pasión.

Menos mal que, caballerosamente, pudo convencerla para que regresara a su casa sin demora, evitando mayores complicaciones.

Ricardo la invitó a que montara en su auto y la acompañó hasta la capital de provincia de donde se había desplazado su vehemente admiradora.

* * *

Este año, durante su veraneo, Ricardo Núñez ha preparado su labor para el invierno. Benito Perojo le ha llamado para filmar dos películas, bajo la marca Cifesa, a la cual ambos pertenecen. La primera será «Razón de Estado», con Antoñita Colomé, y la segunda, quizá, «Susana se divorcia», con Rosita Díaz y Miguel Ligeró.

Cabe decir que las admiradoras de Ricardo Núñez estarán de enhorabuena.

G. DE A. P.

El veraneo de RICARDO NÚÑEZ

Los paquetes de correspondencia que se reciben en su domicilio, en Madrid, y en el Departamento de Producción de Cifesa, ya se han hecho célebres por su voluminosidad. Para algunos, será difícil hacerse una idea, y aún más, creerlo. Pero podemos asegurar, por nuestra parte, que es el hecho más verídico de cuantos se dan en el cinema español.

En una de sus maletas, Ricardo se llevó varios paquetes de correspondencia sin abrir. El día anterior estuvo

cuando descansa. Indudablemente, ésto lo hace para evitar que se repita el caso que le sucedió hace dos años, veraneando en ese mismo pueblo.

Fué a raíz de su gran éxito en las producciones de Perojo «Susana tiene un secreto» y «Se ha fugado un preso», que el invierno anterior habían recorrido las pantallas de España triunfalmente.

(Conclusión)

PORQUE la interpretación, en el teatro, tiene necesidad de exageración, y la interpretación, en el cinema, tiene necesidad de una vida interior. Conozco las objeciones habituales. Se han hecho buenas películas con profanos elegidos exclusivamente por su físico. ¡Pues bien!, confieso que no he sido nunca tonto. Un actor puede darme el cambazo en el teatro, nunca en el cinema. Se puede, por ciertos artificios, suplir su inteligencia y su falta de profundidad. Se puede, tomándole bajo ciertos ángulos, modificar su expresión. Se puede presentarle de espaldas, cuando su rostro peca por demasiado inexpresivo, y es entonces la imaginación del público la que viene en socorro de su insuficiencia. Pero si se le abandona a rostro descubierto, su falta de inteligencia, su falta de sensibilidad, le traicionarán siempre. El cinema exige, ante todo, una interpretación interior, quiere un alma detrás de la cara.

¿Y los animales?, me diréis. Sí, en general, mucho más expresivos que los humanos. Los animales son mimos asombrosos, porque ellos expresan siempre una sola cosa de cada vez. Su interpretación es directa y todo el cuerpo participa en su expresión.

Creo que, en el cinema, el actor debe pensar y dejar al pensamiento trabajar su rostro. El objetivo hará el resto. Si el realizador conoce bien su oficio, sabrá elegir el momento expresivo, aquel en que expresamos con exactitud lo que tenemos que expresar.

Por lo tanto, el agrandamiento que nos venía del teatro, era un error profundo. Durante años hemos visto a personas abandonarse a una mímica desordenada, sin ningún atractivo. Evidentemente, ¡eso no nos interesaba! Por otra parte, el cinema francés era la presa fácil de todos los fracasados del teatro. Este arte, nacido entre nosotros, debería hallar en otras partes su significación verdadera. Los americanos han sido los primeros en comprenderlo. Son ellos quienes nos han revelado el cinema, y lo han convertido en su arte nacional.

«Forfaiture», «Pour sauver sa race»—conservo los títulos en francés, por no ser siempre fácil determinar los títulos castellanos de las películas (N. del T.)—y los primeros films de Douglas, nos iniciaron en el arte mudo. Con Hart, la interpretación es directa. Hart ofrece un rostro sobre el cual vienen a inscribirse todas las emociones que suscita la acción en la cual se halla comprometido. Ha creado el tipo representativo del héroe del Oeste. Le seguimos con la misma angustia que el público de su época debía experimentar al ver a Frédéric Lemaître interpretar un melodrama. La habilidad de una técnica ya en pleno desarrollo, la adaptación perfecta del actor a la representación muda separan a Hart del teatro, pero el conjunto procede igualmente de las fuentes habituales del teatro. Hart es un gran actor romántico, que ha comprendido el cinema y se ha adaptado maravillosamente a él. Se ha adaptado a él porque, al lado de los medios de expresión que le ofrece su naturaleza, se ha servido de medios de expresión que le ofrece el cinema para reforzar los primeros. Hart marca, a mi entender, una gran época del cinema.

Douglas ha renovado y enriquecido al héroe de capa y espada. Le ha prestado ironía. Servido de dotes admirables, pudo haberse contentado con maravillarnos con sus acrobacias, y nos ha seducido seguidamente por la inventiva, por la encantadora fantasía de su interpretación. Douglas es un héroe de Dumas, padre, quien, vuelto a la tierra, se divierte locamente relejendo su propia historia y se imita a sí mismo para divertir a los asistentes.

Las posibilidades de servir del objetivo para componer, y no simplemente para fotografías, trajeron profundas modificaciones al escenario y a la representación. El actor debía someterse cada vez más a la disciplina del objetivo. Debía limitar su expresión a lo que se le pedía, y ya no a lo que resentía únicamente. La interpretación primitiva se extendía hasta la completa expresión de un sentimiento que el actor buscaba a la manera de los naturalistas, con todas las sobrecargas, con todos los detalles. Según la calidad del actor, era conseguido más o menos, pero era siempre teatro. Luego, poco a poco, se descubre la ciencia de los escrozos: una mirada fugitiva, una mueca de los labios, un gesto aislado... expresivo. Véase crear una plástica propia del cinema.

Por otra parte, no se tardó en abusar de las grandes cabezas y de todos los efectos del primer plano. Una interpretación grosera, la falta de gusto y de medida han depreciado, de alguna manera, ese modo de expresión. No insistiré sobre su potencia. Hemos sido conmovidos por ciertos rostros, hemos sentido el peso de una lágrima verdadera. El pensamiento más fugitivo puede ser cogido al vuelo. El objetivo ve todo. Ennoblecen o despoja, porque valoriza igualmente las taras como las cualidades de un intérprete. Una mirada elocuente se hace todavía más elocuente que naturalmente. Un actor que representa «bestiamente», aparece todavía más animal. Pero esta probidad del objetivo permite ir a veces más allá de las palabras y de las formas convencionales, y cuando el actor posee la primera de las cualidades fotogénicas, la inteligencia de la interpretación interna, creo que se le puede pedir al rostro matices de una gran sutilidad en la expresión.

Esta demostración de la elocuencia del rostro fué una de las primeras y más importantes conquistas del cinema. Creó pronto, por otra parte, la fastidiosa vacuidad a la cual hacía alusión más arriba. Sin embargo, desde que los seguidores sin imaginación se apoderan de una fórmula banalizándola, otros innovadores llegan, lanzando sobre el mercado otros hallazgos y salvan al cinema de una cristalización que le sería mortal. Este arte tiene necesidad del espacio y del movimiento perpetuo.

Después del romántico Hart, he aquí «El lirio roto». Aquí aparece una voluntad de estilización, sobre todo en la interpretación. «El lirio roto» es una obra de estilo. Ninguna debilidad, ninguna vulgaridad en la imagen. Los personajes son lo que deben ser, nada más. Se imponen a nuestra imaginación por la firmeza del dibujo. La silueta juega un gran papel. La plástica interviene y todo el cuerpo es expresivo. Es un film que pasará a la historia del cinema. Se recuerda tal actitud de Lilian Gish o de Barthelmess. Toda esta película está compuesta, ordenada maravillosamente, y esta ordenación, que no deja lugar a ninguna rebaba, sirve la humanidad de los personajes en lugar de desecarla. Escrozos, síntesis, todo el arte moderno está en potencia en este pequeño melodrama. Muchos espectadores no han visto, en efecto, más que un melodrama en esta película. ¡Peor para ellos!...

Los que buscan no han cesado después de avanzar por la buena vía. El cinema se enriquece diariamente con hallazgos nuevos, mientras que por la falta de un público, que se ha querido alargar hasta con las peores bajezas, el teatro se empobrece.

Debemos constatar también que, admirados por los éxitos financieros de algunas cintas, los capitalistas se atreven a arriesgar capitales importantes en el cinema, mientras que son refractarios a toda tentativa seria en el dominio teatral. Es con el público selecto, reclutado en todas las clases, donde debemos buscar nuestra resurrección artística.

Por otra parte, no soy de los que creen por principio que el cinema y el teatro son dos hermanos enemigos. Por el contrario, ¡voy más lejos! Creo que las libertades del cinema educan al público desde el punto de vista visual, y que si podemos libertarnos en el teatro de numerosas servidumbres, sin que nuestro público se encuentre desorientado, es mucho porque este público ha sido habituado a los escrozos y a la fantasía por el cinema.

El cinema no es de temer más que para los teatros puramente comerciales. El teatro corriente, el mejor defendido y el mejor acreditado, no puede ofrecer al público lo que se halla en un programa ordinario del cinema del barrio. Eso es incontrovertible.

Debo confesar, para cortar esta disgresión, que, desde hace algunos años, es en el cinema donde yo he encontrado las satisfacciones más completas, bastante raramente, debo decirlo, pero completas. Y pienso, al decir esto, en el maestro incontestable del arte mudo, tan discretamente inteligente, en el emocionante Charlie Chaplin. Compadezco sinceramente al que no comprende a Chaplin. Parece que muchas gentes se obstinan en considerarle como un cómico ordinario. ¡Ah! ¡Chaplin es efectivamente un cómico! ¡Hace reír, y no será ya quien se lo reproche! Pero Chaplin tiene todavía otra cosa. ¡Es el cinema!, es el actor tipo de nuestro tiempo. Chaplin lleva en sí todas nuestras teorías modernas, pero no se ha dado nunca cuenta de ello. Es porque se puede decir de él que tiene genio. Sí, tengo a Chaplin por un actor de genio. Es moderno sin ser de ninguna escuela. Es humano, como cómico es conmovedor. Detrás de sus cabriolas, tiene siempre algo que viene del corazón y que al corazón se dirige. Desencadena la risa y cuando se ha reído bien, se encuentra uno emocionado... No nos preguntemos demasiado el por qué.

Chaplin ha traído al cinema la ironía sin crueldad, sin amargura. En eso es muy diferente de los ironistas que nos gustaban antes de la guerra. Se ha dicho de él, y con razón, que es un poeta. Es por eso que me parece muy difícil analizar su interpretación, su técnica. Hay en su caso todos esos imponderables que el cinema expresa con infinitos matices. El objetivo traspasa los corazones y desviste las almas, si me atrevo a decir... y una imagen fugitiva nos dice de repente mucho más que páginas y páginas.

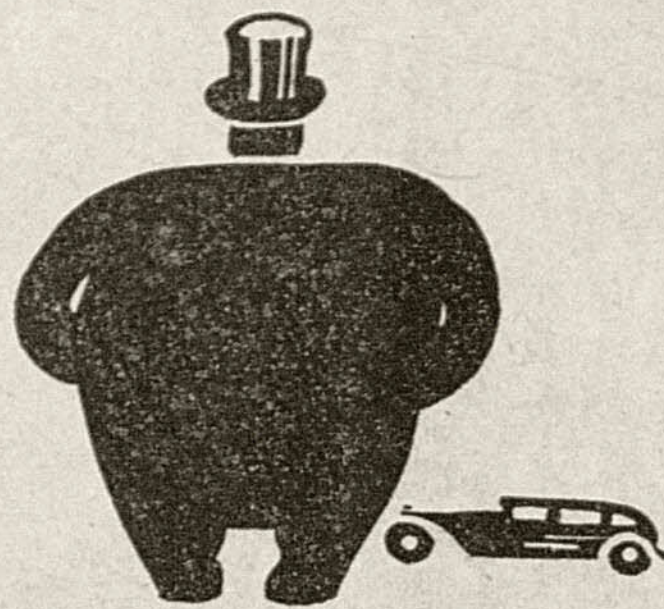
¡Mirad la diversidad de efectos obtenidos por Chaplin con una misma expresión! Encerrado en un carácter fijo, a la manera de los grandes improvisadores italianos, parece haber reducido su personaje a algunos rasgos esenciales, a algunas expresiones típicas, y, sin embargo, lo expresa todo. No hay un actor que use tan poco la mímica propiamente tal como Chaplin. Conocemos sus expresiones favoritas. Una decena de máscaras pueden contenerlas. ¿Es a causa de eso que nos admira siempre? ¡Hace cómplices a nosotros, dejándonos imaginar detrás de su máscara lo que nos agrada poner allí? ¡Oculta una parte de su potencia en una suerte de pudor o de malicia? Técnica hábil, ciertamente, pero eso no es más que su manera de escribir. He señalado también que él sabía, como ningún otro, oponer la representación exterior al pensamiento. Los ojos de Chaplin están a menudo tristes y todo su cuerpo se agita en ritmos alegres. Piensa en poeta y gesticula en acróbata. Hay oposición entre el tipo exterior que nos presenta y el sueño interior de ese tipo. ¡Fuente profunda de emoción humana! Es lo que existe de trágico en el fondo de toda vida... abismo entre nuestras aspiraciones y la realidad.

Debo confesar que esta separación de la interpretación y el pensamiento es mucho más fácil de realizar en el cinema que en el teatro. Sin recurrir a los artificios ordinarios, a las sobreimpresiones de las que se ha abusado un poco de más, el juego interior es mucho más legible en la pantalla que en las tablas. La interpretación del teatro es generalmente más directa, su agrandamiento lo exige, es por eso que tan corrientemente le falta profundidad. Es igualmente bastante turbador constatar que Chaplin, este hombre que es ciertamente el mayor bufón de la época, es también el avatar más interno, ¡el más profundamente humano! Inclínemonos bien abajo delante del arte de Chaplin y amémosle por todas las alegrías sin mezcla que nos ha dado ya, y por las que nos reserva todavía.

Recortes de celuloide

En progresión geométrica

René Guissart, operador de renombre—uno de los artífices fotográficos de «Ben Hur»—, y más tarde director de películas en los estudios de Joinville, abandona estas actividades para consagrarse a las de productor.



Operador... director... productor. Creo que también fué ayudante, antes de ser director. Habría que saber a qué se dedicará mañana, porque ya agotando los oficios. ¡Ah, ya!... A capitalista.

Realismo

La última palabra de la técnica realista en Hollywood, es el escenario refrigerado. Gracias a él, las situaciones que simulan ambientes glaciales, serán vividas de verdad por los actores. Hasta ahora, cuando se trataba de filmar una escena de nieve, se recurría, invariablemente, a trasladarse a montañas de nieves perpetuas, o bien se simulaba la caída de los copos con sal, con ácido bórico o con «confetti». Con el nuevo sistema, la nieve se produce en cámaras a propósito. El estudio Paramount es el primero que ha montado una instalación de esta clase; consiste en una larga nave de cincuenta



metros de larga por treinta de ancha y quince de altura; su temperatura corriente es de varios grados centígrados bajo cero. La nieve endurecida se fabrica con hielo pulverizado; los copos se obtienen sometiendo gotas de agua a temperaturas bajísimas. Ambas clases de nieve se lanzan en escena por medio de mangas conectadas con ventiladores poderosos.

Suponemos que los artistas de Hollywood estarán de enhorabuena..., y que el sabio inventor del procedimiento, hermano menor del que discurrió el que un león se comiera de verdad un negro, no se atrevería a aparecer por los estudios... por si las moscas.

Boda

No ha mucho se ha casado Henry Wilcoxon, en Hollywood. Sólo sabemos de su esposa que es una actriz teatral de escasa nombradía y que tiene veintitrés años.



El amigo Henry tiene tacto. Por lo menos, así no se pelearán discutiendo cuál de ambos es más famoso. Aun cuando, vaya usted a saber, porque a las mujeres se les ponen unas cosas en la cabeza...

A sesenta por hora

Desde el primero de enero hasta el primero de julio del corriente año, o sea en seis meses, la industria cinematográfica californiana ha producido 767 películas. De esta cantidad, 340 son de largo metraje y 427 cortas. Esto excede el total de la producción realizada en igual período de tiempo y en los seis primeros meses de 1935, por un total de 39 films largos y 107 breves.

La parte más significativa del inventario que presentan las fábricas locales, respecto a las producciones terminadas durante esos seis meses, es que los productores independientes, incluyendo todos aquellos grandes productores que hacen la distribución de su material por intermedio de las grandes compañías distribuidoras, han rodado 122 películas,

contando estas últimas de un término medio de doce episodios por producción, cuyo total forma parte integrante de las 767 producciones más arriba referidas.

De las grandes compañías editoras, la Warner Brothers aparece a la cabeza de la lista, con 34 películas de largo metraje; luego la siguen la 20th Century-Fox, con 30; Metro, 29; Paramount, 22; Columbia, 20; Radio, 17; Universal, 13, y los estudios de Hal Roach, con 5.

Y no hay una buena, ¿no es eso? Mucho, mucho. Cada



vez más. Más arriba cada día. Producir mucho. Vender mucho. Cobrar mucho. Y el arte y el valor, y la humanidad, y los ideales, e incluso, la distracción... a paseo. Así se hacen películas. El Pregonero felicita sinceramente a los productores hollywoodenses, así se acredita un negocio.

La moral y el arte

En Buenos Aires ha sido proyectado un Instituto Cinematográfico, que tendrá, entre otras, la misión de velar celosamente por la moral, buenas costumbres y sentimientos de patria e historia, por la pureza del idioma, por la conservación de nuestras más caras tradiciones y que pueda también ser utilizado en beneficio de nuestra cultura, enseñanza general y difusión del país en el exterior.

Ya nos vemos a los argentinos con un código semejante

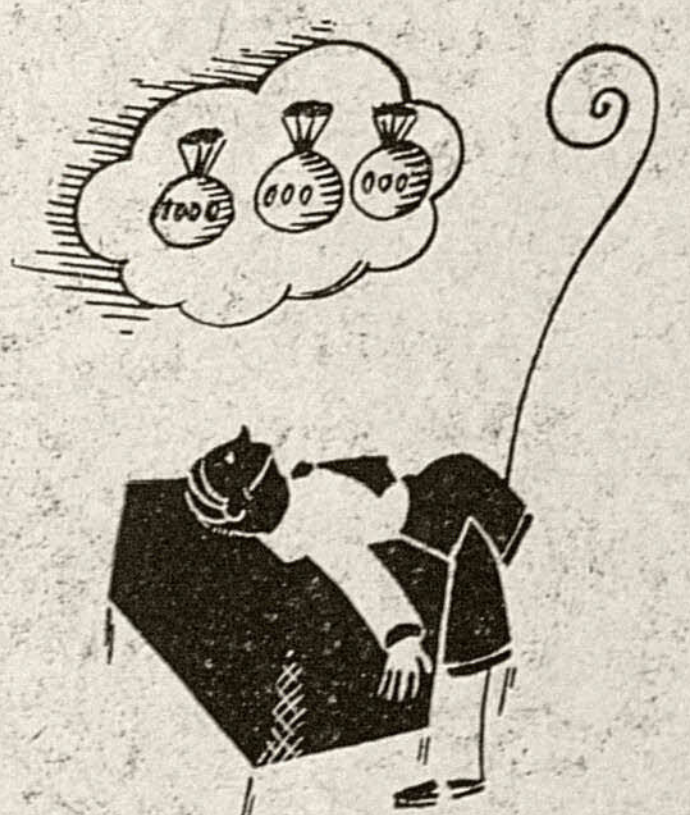


al de Hays, determinando cuántos centímetros de pierna pueden enseñar las señoritas de la pantalla, cuánto han de durar los besos, como máximo, y otras minucias por el estilo. Además, según parece, ese Instituto servirá para ayudar a la creación de la producción cinematográfica argentina. Suponemos que el resultado será excelente, y deberemos imitarlo aquí en España.

Barriendo hacia afuera

Cifras del Departamento de Comercio de Washington, revelan que las sumas obtenidas por las compañías norteamericanas en sus transacciones en el extranjero durante 1935, alcanzan la cantidad «record» de ochenta y cinco millones de dólares.

Esta cifra representa un aumento de diez millones sobre 1934, que señaló un ingreso de setenta y cinco millones. Los Estados Unidos, que en lucha libre abren sus puertas a to-



das las películas extranjeras, sin distinción, han rendido para compañías fuera del país cinco millones de dólares.

No está mal. Por unos centenares de películas, muchas de las cuales no valen tres pitos, ochenta y cinco milloneros. Por cinco de éstos, los productores españoles son capaces de dar toda su producción pasada, presente y futura, los estudios y el personal todo. Y no harían mal del todo.

EL PREGONERO

INFORMACIONES

Marlene Dietrich emprendió recientemente su proyectado viaje a Europa en compañía de su hija María. Se dice que hará una película en Europa, aun cuando tiene que regresar a Hollywood a principios de Otoño, para empezar la nueva temporada con un film dirigido por Lubitsch.

Bing Crosby se quedó sorprendido al enterarse de que existen ochenta y cuatro clubs de admiradores suyos repartidos

APUNTES Y ESCENARIOS

En cinematografía se ha establecido un orden especial de denominaciones que pugna con los principios de la lógica, y así tenemos la voz *argumento* para designar la obra o novela cinematográfica que se nos representa en la pantalla. Llamárase al argumento *guion literario* y sería más adecuado, si no se quiere establecer igualdades con el teatro; pero también ha sido el *guion* a secas, el substitutivo de la obra a cinematografiar. La rutina, con la abulia mental, se encargó de lo demás, y así vemos en el encabezamiento de muchas cintas la palabra *argumento*, dando al traste con el léxico al admitir un barbarismo. Porque *argumento* no es obra, sino forma, con asunto, en que la obra se desarrolla. Sin embargo de todo, tiene el barbarismo su explicación, para la que pueden ejercer cátedra los directores cinematográficos, con sus pretensiones absorbentes. Pero con el contraste de que abandonan lo peculiar suyo para invadir ajenas funciones, y de aquí que se nos dé, anunciado en la pantalla, «argumento basado en la novela tal». Y a lo mejor no tiene la cinta de la novela; ni el argumento! ¡Una delicia!

Como punto de partida para escribir una obra cinematográfica, lo primero que elijo es el tema; después, el argumento para su desarrollo, o sea trama, contrastes, personajes y su psicología, lugares de acción, costumbres, escenas cómicas, orden escénico y de relación, adornos artísticos (canto, música, baile), expresión parcial y escenográfica descriptiva; y en los casos en que sea necesario, con la amplitud debida. Todo este conjunto, sin embargo, no es bastante. El desarrollo de la trama ha de ofrecer tres cualidades esenciales: *interesar, instruir y deleitar*.

¡Muy sencillo!... ¡Cámara!

Con ese abigarrado colorido del conjunto, pongo manos a la obra y diseño el *apunte* embotando cuartillas y procurando siempre el enlace escénico, sin perjuicio de posteriores

por todo el mundo. El más numeroso está en Inglaterra y cuenta con 500 miembros.

Eleanor Whitney, una de las estrellas del zapateado, tuvo que declinar una oferta para participar en una comedia musical inglesa.

Frank Forest, tenor de ópera contratado por la Paramount, hizo su debut ante la cámara y el micrófono el mismo día. Por la mañana empezó a trabajar en «Cazadores de estrellas de 1937» y por la noche cantó por primera vez en un programa de radio.

combinaciones, según el estudio que realizo después, al poner en limpio el *apunte*.

Ya sobre el apunte en limpio, que por lo general llevan ideas que en el curso del trabajo agregó, lo desarrollo por *escenarios*, pero sin hacer ni señalar cortes (el llamado *dé-coupage* por los franceses) dentro de cada escenario.

Naturalmente que el orden de escenarios en la obra desarrollada puede alterar el señalado en el apunte, como, naturalmente también, es muy posible la necesidad de alterar, suprimir o agregar *escenarios complementarios* en el curso del rodaje; pero estos *detalles* de ejecución no es posible tenerlos en cuenta, así como tampoco los cortes que por exigencias o conveniencias se hayan de verificar para que el escenario quede representado en la cinta. Y mucho menos planos o distancias de cámara, o conos de enfocamiento, diafragmas, luces, posición de cámara en relación con la escena, etc., porque todo ello *no es de mi negociado*. Creo que para estos menesteres existen los directores y los operadores cinematográficos, y no es misión del que escribe.

Los directores cinematográficos deben *especializarse*, y no lo han estado ni lo están por ridículas pretensiones, pero haciendo con los autores lo del perro del hortelano.

¡Tampoco existen autores especializados! Porque no lo son cuantos se dedican al plagio.

Y yo puedo decir que haciendo apuntes y desarrollando éstos por escenarios, prácticamente no conozco los resultados de mi labor para corregir defectos o modificar procedimientos.

Mi método para escribir una obra, bueno o malo, que no lo sé, es, como se deducirá: apunte en borrador, apunte en limpio, con las modificaciones precisas. Desarrollo del apunte por escenarios en borrador, y sobre éste todas las correcciones convenientes, buscando la mayor perfección.

FÉLIX VERDUN DALY

¡He querido casarme!, una vez, dos veces... o las desventuras conyugales de Claudette Colbert

(Conclusión)

saleros y las cerillas. Es una excelente ama de casa, capaz de explicar, cuando está invitada a comer, que no hay nada como un poquito de bicarbonato en el agua de cocción de las judías verdes para darles un hermoso color apetitoso.

Adora a los niños, aunque no tenga ninguno, hasta ahora. Recientemente, salía de un restaurante cuando un nene de tres años, más sucio que limpio, se mete entre sus piernas. Le toma en brazos, le abraza y le besa en los dos carrillos, le llama tiernos nombres y le vuelve a poner a sus pies antes de que los acompañantes pudieran advertirla de que iba a mancharse el vestido.

Dice: «Tengo una profunda necesidad de seguridad. Debe proceder de mi origen francés.»

Va siempre inmaculada, con un aire de oler a jabón Cadum. «Y, sin embargo—dice un periódico americano, después de hacerlo señalar—, y sin embargo es francesa, cuando los franceses no se lavan nunca...»

Por último, para no omitir nada, su segundo marido tiene, en sus tres cuartas partes, un verdadero aire falso de Charles Boyer.

E. MURGA LOWERS

Shakespeare rejuvenece

(Conclusión)

Julieta a la tumba de sus mayores, es impresionante merced a la fotografía. Las escenas finales del drama están igualmente tomadas con mucho sentido del lugar y de la realidad. Contribuye a realzar la fotografía la suntuosidad de algunas escenas y la elegancia del vestuario.

La película «Romeo y Julieta»—rejuvenecimiento de Shakespeare—prueba varias cosas. Una, que el cine puede dar realidad, verosimilitud, vida, a lo que parece más caduco y anticinematográfico. Entré a ver «Romeo y Julieta» a regañadientes; salí con el corazón enternecido y el placer que proporciona ver una buena obra.

Prueba también esta película que se pueden hacer adaptaciones cinematográficas de obras teatrales o literarias conservando en su integridad el original, incluso el diálogo. Prueba que el cine ha llegado a su mayoría de edad y ya no es tolerable hacer obras mediocres con un arte dactil como la masa del pan, que se presta a realizaciones maravillosas. Prueba, en fin, que cuando en Hollywood se determinan a

producir una obra maestra, cuesta dinero, sacrificios, tiempo, pero sale.

Prueba «Romeo y Julieta» que el público aprecia una labor honrada, un esfuerzo artístico sincero, llenando el teatro «Astor» desde hace un mes todas las noches, a precios exorbitantes.

Prueba, por último, que hasta de un viejo cronista como este, tan reacto a los elogios, cuando se hacen películas como «Romeo y Julieta», el panegírico brota, sin que yo pueda contenerlo, como el polluelo que rompe la cáscara del huevo y se pone a piar.

Nueva York, septiembre.

George Brent, vuelve de lejos

(Conclusión)

toda su celebridad y toda su fortuna. George Brent, fué sólo mister Chatterton.

Vivía en la villa de Ruth, y como se empeñaba en pagar su parte de todos los gastos, con un salario que era exactamente la décima parte que el de su mujer, se agotaba con aquel tren de vida, muy por encima de sus medios.

Lo que no impedía que el rumor público le llamase, a media voz, el «gigoló legítimo».

Brent tascó el freno durante meses.

Pero—como era fatal—llegó un día en que se rebeló.

Y Ruth Chatterton se divorció por segunda vez.

Fuera de peligro...

Este divorcio hizo sensación y desencadenó numerosas discusiones. Brent estaba ligado por contrato con la firma para la que trabajaba su mujer. Quiso romper esta última amarra y sentirse completamente libre.

Pero surgieron dificultades. Hubo un proceso.

Brent no tenía la posibilidad de trabajar para otra compañía antes de que el juicio tuviera lugar. Las cosas se arrastraron pesadamente, durante siete largos meses. Los fondos del joven bajaban de una manera alarmante, y numerosos hilos blancos vinieron a mezclarse a sus abundantes cabellos negros.

Por fin, cambió su suerte.

Brent obtuvo un arreglo amistoso con la Warner.

Rodó un primer film. Un segundo...

Greta Garbo le quiso como compañero en «El velo pintado». Se susurró hasta que ella se interesaba particularmente por él.

Pero estaba curado para siempre del amor de las grandes estrellas.

Vive ahora apaciblemente, modestamente, en una pequeña villa aislada.

Gasta, dice, sólo 25 dólares por semana del dinero de su bolsillo. Juega al polo, al tenis, al golf, todo a su gusto. Su único lujo es su avioneta, en la cual parte para frecuentes viajes improvisados hasta Méjico o hasta Canadá.

Su carrera está ahora sólidamente establecida. Ha vuelto a hallar su equilibrio.

Pero vuelve de la lejanía.

MIGUEL GÉRAC

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

Sales LITÍNICAS DALMAU

Una gran actriz de la UNIVERSAL



GLORIA HOLDEN