

Filmoteca
de Catalunya

Proyecció film

541

4+
Cts.



IRENE DUNNE
protagonista
de
"Los pecados de Teodora"
film Columbia

POPULAR FILM

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

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

BARCELONA

Año XII :: Núm. 541

7 de enero de 1937

Núm. corriente: 40 céntimos

Núm. atrasado: 50 céntimos

CONCESIONARIO EXCLUSIVO PARA LA VENTA EN ESPAÑA Y AMÉRICA: Sociedad General Española de Librería, Diarios, Revistas y Publicaciones, S. A., Barberá, 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.

SUGERENCIAS

IV

A los compañeros del Comité de Producción del S. U. D. E. P.

Dijimos que hablaríamos del estilo en el arte...

No pretendemos definir el estilo, punzón con el que en años pretérritos escribían sobre la cera de sus tablillas nuestros antepasados, y que, por extensión, pasó, andando el tiempo, a definir lo que el escritor y, en general, el artista, dejó de peculiar sobre la obra de arte, viéndola de esencias propias, inimitables y características, desde las que nos hablan el temperamento, la sensibilidad, el carácter, la educación artística y la potencia intelectual que le define como creador.

Para un hombre educado en el arte, es inconfundible un Velázquez, un Ticiano, un Greco, una partitura de Mozart, de Wagner o de Gluck, una escultura de Escopas, de Miguel Angel, de Herrera o de Donatello, como para casi todos nosotros son inconfundibles el estilo galdosiano y el benaventino, el inclamiano y el miroino, etc., etc.

Todos los grandes artistas, todos los filósofos, todos los escritores que fueron besados por el genio, crearon escuela, y cuando el arte de una colectividad nacional persistió durante generaciones con una peculiar esencia, se consideró escuela del país respectivo aquella que venía definida por el temperamento de sus hijos.

En pintura existe una Escuela Española; en Filosofía y Literatura nos ocurre otro tanto; en Música, sino una escuela, poseemos un *quo modo*; en Escultura, la imaginería española ha pasado a la historia del arte como inimitable, y en Arquitectura, existe un estilo nacional inconfundible, que aún hoy día, pasea sus líneas por todos los países del universo. Somos hijos de un país cuya esencia *sui generis* ha pasado a la Historia, tácita o expresamente, hasta en sus vicios. ¿Por qué no, pues, a este nuevo arte que nace ahora entre nosotros, hemos de tratar de darle un estilo propio, que le define y le separa de las escuelas americana, rusa, francesa o alemana, que son las que hasta ahora se han definido en él con características más expresas?

Nos contemplan un puñado de siglos de cultura y de arte propios, y hasta nos lo exigen. Claro es que es demasiado pedir a un arte que da sus primeros pasos, que se preocupe de crear un estilo propio; pero nuestra espiritualidad y nuestra historia bien se merecen este esfuerzo.

Vamos a ver si atinamos con unas sugerencias que sirven de base a los creadores de nuestro cinema, para llegar en breve a la estructuración de una producción bien determinada, por las especialísimas características que definen todo lo español.

Se ha hablado mucho de la universalidad del cinema; pero he visto en muchos casos, que incluso gente a la que considero dotada de buena inteligencia, se confunden un tanto al explicarse la esencia de esta universalidad. Creen muchos que el cine solamente debe dedicarse a temas *antiversales*, y comienzan por desterrar de la órbita del cinema todo lo folklórico y todo lo típico. Es una gran equivocación, a mi juicio. La universalidad no está en la manera ni en el lugar, pues se esconde en lo que los latinos llamaban el *quid*, elemento sin el cual no puede existir la obra de arte. Me viene a la memoria un film que vi la temporada pasada: «Rapto», en el que se relataba con imágenes propias una farsa vestida por las costumbres características de dos pueblos separados por una cadena de montañas y situados en la entraña de Suiza. No se ocurrió nunca pensar en lo externo del film, sino en su entraña. El atavío, lo típico y folklórico del film no era más, para mí, que la envoltura de la espiritualidad que latía escondida en las pasiones de aquellos hombres, sobre los que el odio y el amor habían acumulado una serie de desviaciones morales, arrastradas sobre la tragedia.

Universal es todo aquello que pueden sentir todos los hombres, lo que puede llevar una emoción a todos los espíritus. Nuestro teatro clásico es, y ha sido siempre, universal. Los grandes libros de nuestra literatura son universales, como lo es la obra de Dos-toiéwski y de Leonidas, aunque se refieran a la psicología de unos seres poco comprendidos por nosotros al ofrecérsenos envueltos en el atavío de sus costumbres y de sus características raciales.

Para que en nuestro cinema quepa esa universalidad a que hacemos referencia, no es necesario prescindir de todo aquello que responde al imperativo de nuestra raza. Nuestro núcleo nacional, el más variado de cuantos encierra Europa entera, alienta en su entraña formas de una gran riqueza plástica, que debemos de cuidar y de aceptar en toda su belleza y en todo su peculiarismo. Ahora bien, si a personajes así vestidos les hacemos vivir frente a sus realidades y fuera de su psicología, caeremos en el error más brutal y restaremos a nuestro cinema de vida y de caracteres propios; le alejaremos, asimismo, de la universalidad que debe de vivir en él, y le obligaremos a vegetar con la misma capa de estupidez que le envolvió hasta ahora.

Se han de tener en cuenta siempre las reacciones naturales de nuestro temperamento, de modo que los personajes que hayan de vivir la farsa no se nos muestren desnaturalizados y deshumanizados por la incomprendición.

Los elementos que han de dar características propias a nuestro cinema, son varios y pueden dividirse en dos grupos: los que han de dar vida plástica a nuestras películas, tales como bocetistas, decoradores, constructores y operadores, y los que han de encender la espiritualidad del film, como autores, guionistas, dialoguistas y realizadores.

Hasta hoy los primeros, más que de nuestros estilos arquitectónicos, se preocuparon de copiar los estilos franceses y alemanes. Los interiores que hemos visto casi siempre en nuestros films, responden a lo que artistas extranjeros nos ofrecen en revistas y catálogos, como si en nuestro país no existiesen formas propias y estilos genuinamente nacionales—me refiero a bocetistas y decoradores—. Los operadores se han preocupado siempre de seguir unos principios luminotécnicos arrancados al cine alemán o al norteamericano. Deben en lo sucesivo de tener en cuenta un elemento, con el que se debe de contar: la luz de nuestro cielo y lo luminoso de nuestras regiones, casi siempre vestidas de sol. No trato aquí de meterme en estudios profundos; apunto sugerencias por si se pueden tener en cuenta en lo sucesivo. El cinema norteamericano es quizás el que más se ha preocupado de estudiar las luces de sus cintas, y así hemos visto siempre, en lo que de mejor existe en este cinema, o sea en sus películas de cow-boys, una maravillosa luminosidad, podríamos decir, semejante a la que envuelve las llanuras y antíplanicies del Far West.

Pueden aceptarse las luces rusas y alemanas de grandes contrastes de luz y de sombra para nuestros interiores, casi siempre recogidos y envueltos en la quietud de sus nostálgicas penumbras, como ocurre siempre en los países de mucho sol. En cuanto a los segundos, me he referido a ellos en anteriores artículos, y solamente quiero apuntar aquí que llegarán a conseguir un estilo para la producción española, si se atienden a la contemplación de lo racialmente español, dejando de ser tributarios del extranjero en sus concepciones. Obra española, de nuestros clásicos o de nuestros escritores modernos; pero obra española siempre. Pensad que existen ciertas cosas, muy bonitas siempre, pero que adolecen de características propias. Pongamos el ejemplo con algo que se está rodando en estos momentos. Jamás ha sido ni puede ser española una marcha del hambre, forma revolucionaria que se ha dado en otros países, pero que en el nuestro es imposible de producirse, porque nuestro temperamento lo impide, y la prueba mayor es que jamás nuestros proletarios, en sus épocas de reivindicación o de exaltación, han llegado a estas formas pasivas de la exigencia. El temperamento latino lo impide. Ya hemos visto todos en las luchas preliminares a la revolución, cómo nuestros sindicatos y nuestros hombres de acción, han ido a la huelga, no con la mansedumbre de la reata, sino con el empuje de una acción plena de violencias, que han encendido las encrucijadas y los caminos con el estallido de las pistolas. Somos el pueblo más individualista de la Historia, y de aquí que el anarquismo haya podido arraigar de modo tan violento en nuestros espíritus. No me ofrezcas el ejemplo que nos ofrece el comunismo en España. Todo el tinglado comunista es falso y caerá por sí solo, pues no puede conseguir arraigo alguno en nuestra soberbia individualista, que, llegada la hora de imponerse un camino de construcción, sabrá alejarse de los fundamentos y de las filosofías de Carlos Marx, para volcarse íntegramente en los imperativos anarcosindicalistas.

En fin, yo quisiera que comprendiésemos mi posición y mi único afán, y que al verme lanzado a esta empresa constructora, no penséis en lo que de diatriba puedan tener mis conceptos, sino en lo que encierran de buena voluntad.

LOPE F. MARTÍNEZ DE RIBERA

ECOS DEL ALTAVOZ

LeRoy Prinz, director de baile, fué aviador durante la guerra, pero ahora se pasea por el estudio de la Paramount montado en una bicicleta.

Parece que Jack Benny, notable actor cómico de la radio, que en la actualidad trabaja en el cine, tiene como inspira-

dora de sus chistes a su hija Joan, de tres años de edad. Hablando por teléfono con su padre, recientemente, la chiquilla balbuceó: «Mamá está enferma y a mí me traes un regalo.»

Edward Everett Horton se pasó una noche en vela para poder interpretar, con mayor realismo, una escena de «One Man's Bonus» (Gratificación para uno), en la que tenía que aparecer soñoliento.

Filmoteca
PREGONES COMENTADOS
de Catalunya

Recortes de celuloide

Propaganda de un film

Publicidad de fachada: Hay que hacer de ella, y otro tanto decimos de la del vestíbulo, una verdadera obra maestra de realismo, cosa que, por decirlo así, se siente palpitar la vida de la selva que sirve de escenario a la película.

El Pregonero ofrece, a los empresarios, la solución del problema: Aparte de los árboles, maleza, etc., y un pequeño



riachuelo, fácilmente navegable con una embarcación, puede colocarse algún tigre, o pantera, mosquitos venenosos, serpientes idem, etc. La sorpresa sería muy agradable para los futuros espectadores. Al llegar a la taquilla aparecería por ésta una garra que se les llevaría un pedazo de su persona. En la butaca hallarían escondida una bonita cobra, con un buen repuesto de veneno. De entre cualquier cortina saldría un monísimo orangután de metro y medio. La felicidad en persona.

¿Cuál es la palabra que tiene más sinónimos en castellano?

A tal señor, tal honor... Esto fué lo que pensaron los encargados del programa mundial de festejos para celebrar las bodas de plata de don Adolph Zukor con el cine, cuando eligieron la película «Champagne Waltz» como número muy importante de ese homenaje... Por alternar en ella los valses alados y voluptuosos que fueron el encanto de la generación de antequerra y los aires más modernos del impetuoso



so jazz, «Champagne Waltz» sobresale entre todas las películas musicales como novedad insigne...

¡Caramba, qramba! Ya me estoy viendo que en las fiestas del vigésimo quinto aniversario de la Famous Player Film Company se beberá abundante «Champagne...Waltz» que, naturalmente, se subirá a la cabeza. Bailarán primero valses láguidos y delicados, la tomarán luego con «el impetuoso jazz» y no hace falta mucho caletre para ascender del «jazz» a sus progenitores, los negros, y a los abuelos de éstos, los monos, y comenzar a subirse por las paredes, etcétera, etc.

América es el país del «bluff»

Para interpretar su papel en la producción de Samuel Goldwyn titulada «Dodsworth», Ruth Chatterton llevaba encima diamantes por un valor superior a un cuarto de mi-



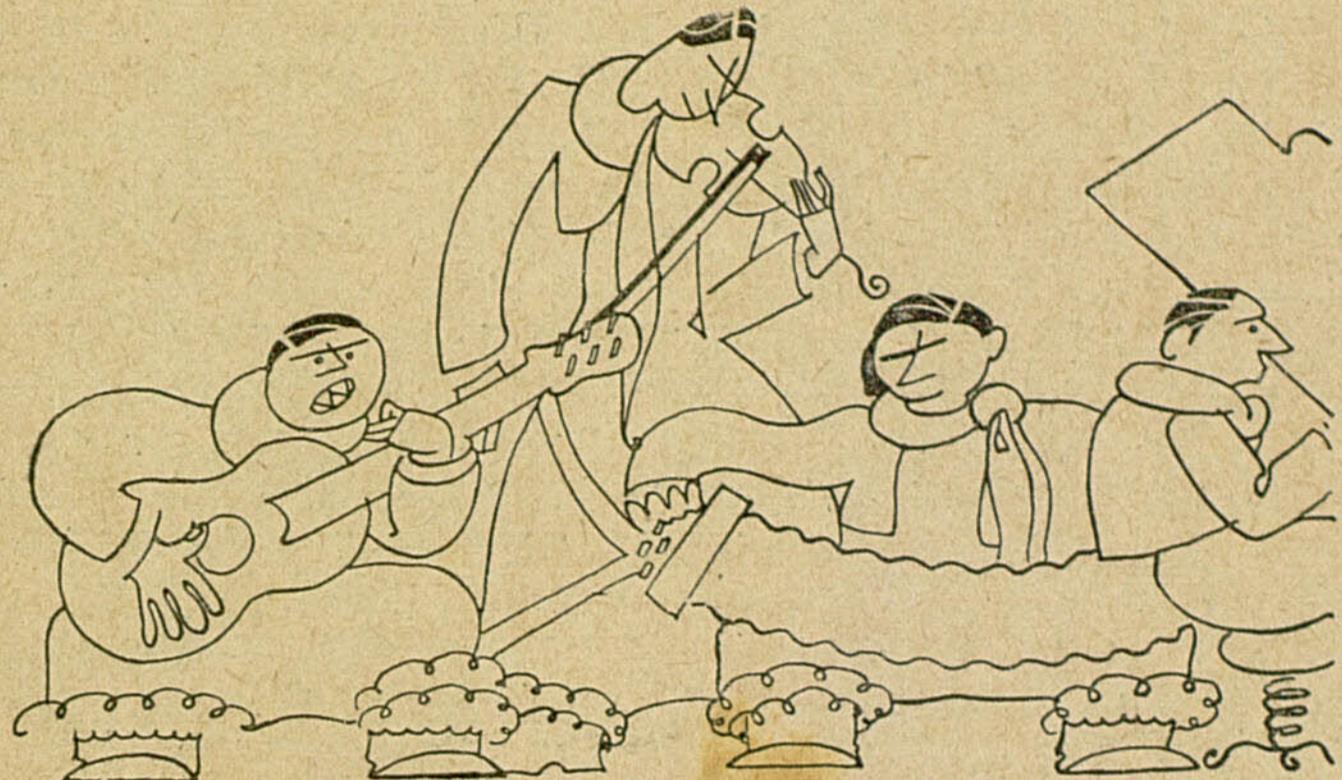
llón de dólares. Este hecho sorprendente fué revelado por un azar, cuando un visitante entendido en joyería observó el brillo de un anillo bajo la luz de un arco voltaico. Se había mantenido el secreto más absoluto respecto a la autenticidad de las preciosas gemas por dos razones: primera, que

la póliza de seguro de la película prohibía la publicidad; segunda, algunas de las joyas no pertenecían a Ruth Chaterton, sino a sus amigos que se las habían prestado para el objeto, y no podrían ser reemplazadas si fuesen robadas. Lo más valioso de la colección es un enorme solitario tan grande como el nudillo del dedo de la estrella, valorado en ciento diez mil dólares. Hay otro anillo, con un óvalo de forma estrecha hecho de diamantes y de una pulgada de largo, que vale 33.000 dólares. Las otras piezas, que elevan el coste total a una cifra importantísima, son brazaletes y pendientes. Durante todo el tiempo que la joyería ha sido ostentada ante la cámara, el jefe de policía del estudio, Frank Corey, y uno de sus oficiales, han estado en el «set», de vigilancia, convenientemente armados. La publicación de esta noticia ahora ya no puede originar protesta alguna por parte de la compañía de seguros, puesto que está terminada la película.

Claro, claro, ya lo sabemos. Pero, ¿para qué se quiere retratar unas joyas auténticas, cuando con imitaciones se podría obtener los mismos efectos? Publicidad, y nada más que publicidad. Resulta mucho más barato pagar a dos policías para que vigilen, y la gente se crea que algo hay que custodiar. Por lo demás, si alguien intentase cometer un robo, los policías ni se moverían. Porque, ¿apostamos algo, a que esos dos tipos en su vida han sido del cuerpo?

Siglo veinte, siglo de las tijeras

Si la censura que se propone ejercer la Acción Católica Argentina resultara eficaz—dice un periódico de aquel país—, ¿qué sería de la mayoría de las películas nacionales? Porque es preciso convenir en que las cintas argentinas, de ambiente hampón y tipejos de baja estofa, distan mucho de ser espejo de buenas costumbres. ¿Cómo admitir que «El conventillo de la paloma» contribuya a elevar el nivel del pue-



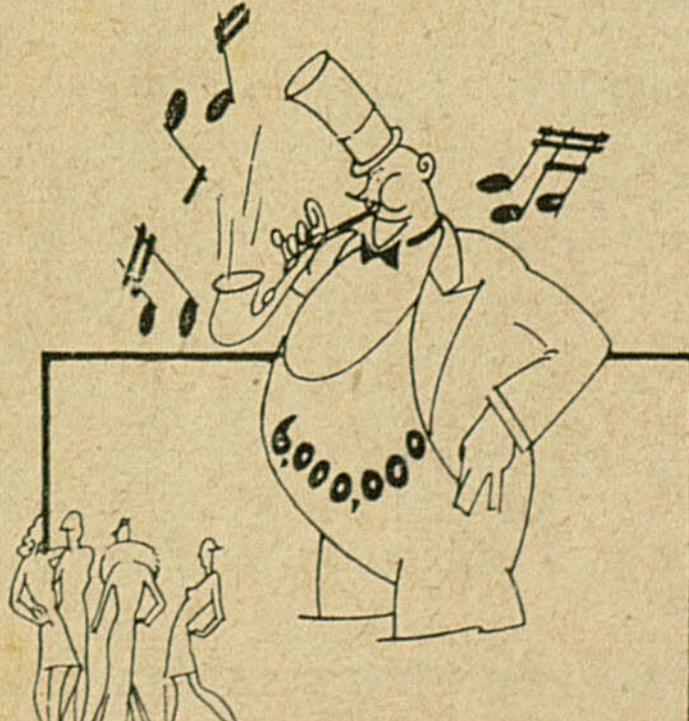
blo, y «Monte criollo» a la perfección moral del ser humano?

Volvemos otra vez al «en todas partes cuecen habas», porque hay que ver la serie de tipejos (como R. T.) de baja estofa que hay en nuestro cinema, el ambiente hampón que se respira en nuestros viejos medios cinematográficos, y en cuanto a nuestro cinema, está muy lejos de ser un espejo de buenas costumbres cinematográficas. Esperemos que el S. U. D. E. P. termine con esos restos de tiempos de Noé.

¡Házmelo tú, yo no sé!

Estimo—dice un productor argentino—que nuestra cinematografía necesita y debe ser estimulada por el gobierno, ya que representa el mejor y más eficaz medio de propaganda que puede poseer un país para darse a conocer en el exterior. Por consiguiente, cuanta más atención dediquen los poderes públicos a este precioso vehículo de propaganda, etcétera, etc.

El cuento de todos: Como yo soy un inútil para las cues-



tiones cinematográficas, vengan otros a subvencionarme. Un plan, que ofrezco a los productores de todos los países hispanoamericanos: Que el gobierno de cada país pague el costo total de las películas, que el dinero se reparta amigablemente entre todos los cooperadores de la producción, como beneficio (por aquello de que «más vale pájaro en mano...»), y que la película no se haga. Todos contestos, de esta forma, menos el contribuyente. ¡Pero qué tiene éste que decir? ¡A callar! (No se cobran derechos de autor.)

EL PREGONERO

Una bebida sumamente higiénica y saludable, refrescante y de excelentes resultados para mitigar la sed, proporcionando al organismo una agradable sensación de frescura y bienestar.

Una excelente agua de mesa
SALES
LITINICAS DALMAU

En el cine, la inmortalidad es la garantía

Existe la inmortalidad en el mundo del cinema? Tal es la cuestión que me he planteado, y no fué sin emoción que he extraído las conclusiones.

Valores de antaño

He pasado revista a los valores de antaño. No encontré otra cosa que pedestales, cuyas estatuas habían caído. Bajo un poco de polvo, he leído el nombre de D. W. Griffith. ¿Quién es?, preguntarán ustedes. Un «pioneer», nada más. Compuso un film denominado «El nacimiento de una nación». El le dió, al cinema, un lejano parentesco con el arte. Pero, ¿quién se acuerda hoy de él? Solamente aquellos que vieron sus películas. La nueva generación lo ignora.

Yo me aventuro en este momento a penetrar en un terreno sagrado, donde puede alcanzarme el anatema de los admiradores fanáticos. El que sigue, entre los ídolos caídos, es Rudolfo Valentino, que todavía es culto para algunos. Se le venera y por eso es inmortal. Pero, ¿conocen ellos qué es lo que piensa la nueva generación? Las obras maestras de Valentino, serían hoy más cómicas que los films de Laurel y Hardy. Se reirían. En la actualidad, el arte es muy exigente. Recemos una plegaria sobre la gloria efímera del astro desaparecido.

Gratitud o inmortalidad?

Habiendo agrado al mundo entero, podrán tener derecho a nuestra gratitud quizás, pero no a ser inmortales. Así he debido contestar a las pretensiones de aquellos que querían reponer a Mary Pickford sobre su pedestal. La «pequeña novia del mundo» tendrá tal vez su sitio en la historia del cinema, pero será necesario entonces que todas las personas citadas en la historia fuesen inmortales... Entre ellas, se mencionaría sin duda a Mary Dressler, que pudo sugerir algunas inspiraciones a su generación, pero que será pronto olvidada. Al Jolson tendrá derecho también a algunas líneas, puesto que él fué el iniciador del cine parlante. A propósito, ¿os acordáis del nombre de Sonny Boy? Hace algunos años, era más conocido que un primer ministro. Y los grandes jefes de la industria le habían pronosticado la inmortalidad a Dave Lee. Refros si queréis ahora, pero muchos de vosotros lo habéis creído...

Fama transitoria

Continúo aventando el polvo del olvido. He ahí el pedestal de Lon Chaney, pintor de seres deformes, el de Maurice Costello, el de Perla White, primer ídolo de los amantes del cine, reina de miles de episodios, el de John Bunny, el robusto clown que hiciera reír tanto, el de las hermanas Talmadge, de las Gish, Nazimova, Geraldine Farrar, Max Linder, Mabel Normand, todo un ejército de muertos y de vivos.

Existe alguna de esas figuras del pasado, o algún productor de films que conserve una aureola de grandeza? Podréis argüir que no es posible juzgarlos, puesto que no se pueden ver de nuevo algunas grandes películas proyectadas quince o diez y seis años atrás. Inevitablemente, todas esas cintas llamadas clásicas por el Instituto del film, tales como «El gabinete del doctor Caligari», de Robert Wiene (recordáis ese nombre?), «La gran caravana», «Metrópolis», «La última carcajada», etc., han desaparecido, por cuanto su conservación se dejó al azar.

Yo me acuerdo de la sensación que produjo Lia de Putti en «Varieté». Había sido llevada de Alemania a Hollywood, con toda la pompa, el ceremonial debido a una reina del cine. Murió algunos años más tarde, como una artista desconocida, llorada por cinco o seis amigos.

El «mercado» del cinema

Pero el caso más sensacional en el transcurso de los últimos años, fué el de Anna Sten. Se la recuerda en «La apuesta de un millón», de Sam Goldwyn. Anna Sten es, indudablemente, una buena actriz. Goldwyn la vió trabajar en Europa, en «Tempestad» y en «Los hermanos Karamazov», y pensó que sólo le haría falta un productor para hacerla tan célebre como la Garbo. El resultado fué lamentable. El público halló aceptable el trabajo de ella, pero no comulgó con la película, y el resultado fué una pérdida pecunaria enorme. Este caso sirve para multiplicar los ejemplos de especulación de juego sobre estas «inmortalidades». El mercado del cinema se parece a la Bolsa. Los productores invierten tanto en esta artista, tanto en aquella otra que por el momento gozan del favor del público, pero al final ganan o pierden.

Hoy corréis a ver a Shirley Temple y hacéis bien. Ayer fué Jackie Cooper o Jackie Coogan. Mañana podría ser quizá Edith Fellowes, esta admirable niña, que casi atenua el éxito de Claudette Colbert en sus últimos films. Dentro de algunos meses, tal vez no hablaréis más que de ella o... la habréis olvidado del todo.

Sigamos citando

En 1935 hemos aplaudido a Grace Moore. Este año es fácil que hagamos cola para verla. Es casi todo lo que puedo predecir de ella.

La ópera presta a la pantalla a Lily Pons, a Gladys Swarthout y a Benjamín Gigli. Tendremos mucha música este año.

Puede tenerse confianza en el brillo de las estrellas gemelas Fred Astaire y Ginger Rogers, por este año al menos. Y es necesario acordarse de un nuevo nombre: el de Eleanor Powell, la estrella de «Broadway Melody, 1936».

Aguardando en el umbral, tenemos a Charles Laughton, que si puede producir la performance que se espera de él, en «Cyrano de Bergerac», su gloria será más perdurable que la de algunos otros astros.

Norma Shearer vuelve este año. Su ausencia durante el año pasado no ha perjudicado su popularidad. Las cintas medianas donde ha aparecido Marlene Dietrich no le restaron las simpatías del público. Es un lindo problema para los psicólogos. Todos estamos ansiosos de ver su próxima cinta. Es una cuestión de personalidad.

Una serie de incógnitas: Sylvia Sidney, Katharine Hepburn, Bárbara Stanwyck, Ann Harding, Ann Shirley. Una película de éxito y estaremos en condiciones de juzgarlas. Esperemos también lo que dará Jean Arthur, y permanezcamos fieles a Jessie Matthews y a Claudette Colbert.

En cuanto a los hombres de mi equipo para 1936, son: Robert Donat, Peter Lorre, Ronald Colman, Leslie Howard, Raymond Massey, Leslie Banks, Charles Boyer, Harry Baur y John Gielgud.

He dejado para el final tres nombres, porque ellos trastornan todas mis teorías sobre la inmortalidad. Son: Bergner, Garbo y Chaplin.

Elizabeth Bergner

Elizabeth Bergner «apareció» en 1935. Tiene muchas probabilidades para adquirir una gloria duradera. Cuenta a Shakespeare como aliado, y si «Comme il vous plaira» satisface al público, siempre supercrítico para este género de películas, Bergner podrá tener en el cine una reputación que sobrevivirá al recuerdo de sus triunfos en las tablas. Por otra parte, Reinhardt ha perdido la ocasión de utilizarla en el «Sueño de una noche de verano». La pieza teatral no puede dar la inmortalidad ni al actor ni al productor. Tanto los críticos jóvenes como los viejos, nos hablan de Terry, de la Dusse, de Sarah Bernhardt. No la vieron nunca, y ¿qué es lo que han dejado esas famosas actrices a nuestra generación? Nada. Elizabeth Bergner nos podrá dejar la brillante interpretación de una obra inmortal, tanto tiempo como pueda durar el celuloide.

Greta Garbo no se parece a nadie en la pantalla. Puede interpretar a hombres, y ¿será inmortal? ¡Hum!

¿Quién destruirá mi argumentación?

Charlie Chaplin es el único que podrá, quizás, destruir toda mi argumentación. Para mí, no tiene edad. Su género es universal. Ni el tiempo, ni el lugar le importan. Imita a la raza humana con una comprensión clara y soberbia. Cuenta con el hombre, con su nobleza, su insolencia, sus debilidades, su crudeza, su valor. Los críticos le atribuyen toda clase de filosofías para lisonjear sus prejuicios, pero su interpretación de la vida, hace que todas las filosofías parezcan huecas.

Van para cuatro años que he visto su último film. En materia de cinema, eso representa diez años. Por lo tanto, la nueva generación espera su película próxima, tan ansiosamente como nosotros, que conocemos a Charlot como el genio supremo de la pantalla.

Mi diccionario dice que la inmortalidad «es una exención del olvido». Yo creo que Chaplin será «una sombra animada, un pobre actor que se pavonea y que llora durante una hora en la escena». Pero que uno lo verá siempre, entre la brumazón de los recuerdos.

PAUL LENI

LOS CRITICONES TAMBIÉN SE EQUIVOCAN

D espués de leer innumerables cartas de aficionados sobre aparentes errores en películas, se ha descubierto que en la mayor parte de los casos no existen tales errores. Los equivocados son casi siempre los mismos que censuran.

Es justo confesar los detalles erróneos que se escapan en algunas producciones, como por ejemplo, el del «extra», que en una película reciente, aparece llevando un reloj de pulsera en cierta escena de un baile del tiempo antiguo. En una producción estrenada hace poco, sobre cierto período antiguo de la historia, se cometió otro error en permitir que un médico mencionara los microbios, puesto que tales animalitos eran desconocidos entonces.

Poco después de la exhibición de «Oh, Marietta!», el director W. S. Van Dyke recibió un diluvio de cartas, preguntándole por qué Jeanette MacDonald escribió con lápiz su canción «Sweet Mystery of Life», cuando los lápices no habían sido inventados todavía en aquella época.

La verdad es que miss MacDonald escribe con una pluma francesa, corta y gruesa, que tiene toda la apariencia de un lápiz. En este caso el error fué de los aficionados, no de los estudios.

Hablando de estos engaños que sufre el público, el general chino Theodore Tu, consejero técnico en la producción de «The Good Earth», predice que cuando esta película sea exhibida, probablemente sorprenderá el que los campesinos chinos usen lámparas de kerosene y despertadores americanos. Igual sorpresa causarán los invitados que fuman cigarrillos en la escena de la boda.

«En realidad, esas lámparas se encuentran en toda la China, país que es uno de los consumidores más importantes de kerosene norteamericano —explica el general—. Lo mismo puede decirse de los despertadores. Esos relojes ya no se venden mucho en los Estados Unidos, pero en China todo campesino compra uno en cuanto puede. Respecto al tabaco, su uso se ha extendido mucho en los últimos años.»

En opinión del profesor William E. Strunk, de la Universidad de Cornell, quien sirvió de consejero literario en la producción de «Romeo y Julieta», muchos de los que vean esta nueva película de la Metro-Goldwyn-Mayer recibirán la impresión de que el diálogo ha sido alterado. Los versos se han dejado intactos, pero contienen expresiones que parecen modernas. Muchas frases hoy de uso corriente en el idioma inglés tienen su origen en las obras de Shakespeare, aunque la generalidad de la gente no lo sabe.

Wallace Beery dice que a raíz de representar a «Ricardo, Corazón de León», hace años, en una película muda, recibió varias cartas en que lo criticaban por usar un cortaplumas, cuando lo que usó en realidad fué un cuchillo de caza del tiempo de aquél personaje.

Cierto escrupuloso aficionado escribió a Luise Rainer sobre los «bizcochos» que consume en una escena de «La mujer desnuda», aunque en la película no aparecen tales bizcochos, sino galletas importadas expresamente de Viena para el episodio.

CLEMENTE RODRIGO

¿Es posible el relieve en el cine?

No os habéis preguntado nunca por qué al mirar un objeto se tiene la sensación de relieve?

Poco a poco, desde vuestro nacimiento, apenas los ojos se han hecho sensibles a la luz, os familiarizáis con la tercera dimensión. Lentamente, lentamente, por un mecanismo de difícil explicación (¿se conoce acaso?), en la que nosotros nos guardaremos muy bien de entrar, y donde las diferencias de sombra y de luz han jugado un papel capital, habéis adquirido experimentalmente las nociones que forman las leyes de la perspectiva lineal.

Pero la adquisición de la sensación de relieve os ha sido sugerida principalmente por el hecho de que las dos imágenes que se forman separadamente sobre cada retina no son idénticas.

Registremos, pues—se han dicho los técnicos—, con dos aparatos fotográficos, que hacen separadamente el papel de cada ojo, las dos imágenes que se forman normalmente sobre cada retina. Estos dos aparatos fotográficos se instalarán uno junto a otro, de tal manera, que los ejes ópticos de los dos objetivos estén paralelos y a una distancia igual a la que separa los dos ejes ópticos de los ojos (de 70 a 72 milímetros).

Y mientras los films ordinarios actuales constan de una serie de imágenes registradas a cierta velocidad (16 a 20 por segundo en el mudo, 24 en el sonoro), los films estereoscópicos del porvenir llevarán dos series, dispuestas paralelamente, que corresponderán una al ojo izquierdo, y otra, al derecho. Y como en los films actuales, la banda sonora estará a un lado.

Hasta aquí el problema no ofrece grandes dificultades.

El principio del método estereoscópico

Unos quince años después del descubrimiento de la fotografía por Nicéforo Nièpce, el físico francés Rolman imaginaba un dispositivo de visión estereoscópica, que D'Almeida, sin tener conocimiento de él, propuso a su vez en 1858, y que se denominó «anaglyphe», que quiere decir objeto en relieve. Era un estereograma donde no existían más que dos colores complementarios (cuya mezcla da el blanco), el verde y el rojo, por ejemplo. Dos simples experiencias facilitan la comprensión. Trazad sobre un papel, con un lápiz verde, un croquis, que será un monocromo verde. Si le miráis a través de un cristal verde oscuro, no veréis nada. Pero observadle a través de un cristal rojo y tendréis la sensación de que el trazo es negro sobre el fondo rojo. ¿Por qué ésto? Porque el cristal rojo absorbe las radiaciones verdes emitidas por el croquis y las impide llegar a vuestra retina. Después haced con el lápiz rojo sobre un papel blanco el mismo monocromo y observadlo a través de un vidrio rojo oscuro. Tampoco veréis nada, pero os llegará un dibujo en negro si lo que usáis es un vidrio verde. Superponed las imágenes y mirad a través de una lente cuyo cristal izquierdo sea rojo y el derecho verde. Como consecuencia de lo que hemos dicho anteriormente, el ojo derecho no ve la imagen de la derecha y al izquierdo le ocurre lo mismo con relación a la de la izquierda. Así, pues, cada retina no registra más que la imagen que le corresponde, y el observador tiene la impresión muy viva del relieve. Pero la paga muy cara: una fatiga enorme e insopportable, debida a que los dos ojos no reciben cantidades equivalentes de energía lumínosa, impide al sistema nervioso, durante un tiempo relativamente largo, fijar en el cerebro la fusión fisiológica de las dos imágenes.

El cinema en relieve de Louis Lumière

Tal es el inconveniente primordial que Louis Lumière quiere hacer desaparecer. El principio de su método es de explicación muy delicada sobre ciertos puntos, que exigen profundos conocimientos de física biológica.

El espectador tendrá ante sus ojos unos lentes y unos gafillos, cuyos cristales tendrán composiciones químicas escondidas con gran cuidado, de tal suerte, que sean respetadas las leyes de la sensibilidad del ojo; de esta forma podrá observarse durante varias horas sin la menor fatiga.

Por ejemplo, se utilizará para fabricar los cristales destinados a la imagen y el ojo izquierdo, cristales gelatinados, teñidos con una mezcla de verde naftol y otros productos, cuidando convenientemente la concentración de las soluciones y la duración de su acción. Igual procedimiento se empleará, salvo el color del tinte, con los cristales correspondientes al ojo derecho.

Parece que el resultado obtenido es el deseado, sobre todo cuando se han visto los films ya registrados por el procedimiento de Louis Lumière; un rincón de playa en el Mediterráneo, cuyos bañistas dan una impresión perfecta de vida; dos elefantes fotografiados en primer plano, y cuyas trompas parecen salirse de la pantalla; la llegada de un tren a La Ciotat, donde el señor Lumière había ya filmado, hace cuarenta años, su primera película; una bandada de palomas que parece precipitarse en la sala; una escalera que cae o, mejor dicho, parece caer sobre los espectadores.

¿En qué consiste el procedimiento Berthier-Estanavé?

Primeramente hay que aclarar que esta técnica exige el empleo de sistemas que se llama ranuras lineales: son una especie de «parrillas» constituidas por trazos opacos paralelos, separados por intervalos transparentes. El largo de las líneas opacas en las ranuras adoptadas, es algo superior a la de los intervalos claros.

Consideremos una vista estereoscópica corriente que comprenda las dos imágenes necesarias, la de la izquierda, destinada al ojo izquierdo, y la de la derecha, destinada al ojo derecho. Descompongamos estas dos imágenes en finas bandas paralelas, por líneas paralelas, o más exactamente por líneas perpendiculares, a las que juegan dos puntos homólogos de las imágenes.

Si después de haber numerado las bandas, por ejemplo, desde la izquierda, con los números 1, 2, 3, 4, 5..., se quitan las correspondientes a los pares 2, 4, 6..., se obtiene una imagen incompleta, puesto que, de dos en dos, faltan las bandas que la completan. Pero si las bandas son suficientemente finas y casi filiformes, no se cortará la sensación de continuidad de la imagen. Es, por otra parte, el fenómeno que se produce en el fotografiado, cuyas imágenes, a cierta distancia, aparecen continuas, aunque, en realidad, estén constituidas por puntos finos.

Repitamos sobre la imagen estereoscópica derecha la operación que acabamos de hacer sobre la izquierda, y después de haber numerado las bandas, siempre en el mismo sentido, quitamos las bandas de numeración impar. Obtendremos las mismas imágenes incompletas, aunque el examen estereoscópico dará una imagen aceptable, si las bandas en cuestión son suficientemente estrechas.

Constituyamos, ahora, con ayuda de estas dos imágenes incompletas, una sola imagen, y yuxtaponiéndolas correctamente obtendremos una imagen constituida por otras dos incompletas, cuyos elementos filiformes de cada una alternan con los de la otra.

Tenemos ya las dos imágenes necesarias en el mismo punto, pero ordenadas de tal manera que se puede hacer la selección y ver con un ojo las imágenes privativas de él, con exclusión de las del otro. Basta para ello arreglarse de forma que se muestre a un ojo solamente, el izquierdo, por ejemplo, las bandas filiformes numeradas con impares, mientras que el derecho hará lo mismo con las pares.

De la teoría a la realización

El principio de la técnica de que hablamos no es difícil de comprender. ¡Pero llevarlo a la práctica! Como podrá comprenderse, media un abismo de la concepción a la realización.

En primer lugar, el film autoestereoscópico llevará unas ranuras lineales trazadas sobre una de sus caras, mientras que la otra estará recubierta de emulsión sensible. El registro de las imágenes y las manifestaciones fotográficas ulteriores no presentan nada original. Habrá que ocuparse únicamente de imágenes muy *contrastadas*.

Pero... ¿cómo se operará en la proyección? Porque tal es el punto que se espera aclarar: hacer ver en relieve a varios centenares de personas que se encuentren en la sala. Con la pantalla de proyección especial del señor Estanavé, la síntesis y la selección de vistas estereoscópicas se realizarán, en cierto modo, de forma automática. *Por visión directa, donde sin ningún dispositivo mecánico u óptico y sin fatiga para los ojos de los espectadores, verán la escena destacarse en relieve, sobre la pantalla de la sala. Esta pantalla no será solamente una superficie traslúcida en cristal o en tela, como actualmente, sino doblada de un lado y de otro por una inmensa red lineal, matemáticamente paralela. En cuanto al aparato de proyección, estará colocado detrás de la pantalla, en beneficio de los espectadores.*

LOUIS PELLETIER

¿PELÍCULAS DE TRES HORAS DE DURACIÓN?

La industria cinematográfica norteamericana está en tren de formularse una pregunta de importancia. Los productores franceses no tardarán en hacérsela también. La pregunta es la siguiente: «¿Cuál debe ser la duración de una película? ¿Pueden realizarse films que duren tanto como un espectáculo de teatro o de music-hall?»

Es sabido que la duración de un gran film es de 90 minutos, más o menos.

Desde hace veinticinco años, las producciones cinematográficas, de modelo corriente, no deben pasar de 90 o 100 minutos.

Todo el ritmo de las obras cinematográficas se ha basado sobre esta duración. Por lo demás, el público se ha habituado. Y actualmente parece difícil apartarse de esta tradición.

Es por este motivo que una obra en cuatro actos que, en el teatro comenzaba a las ocho y media para terminar a media noche, y tenía (deductiendo los entreactos) una duración de tres horas, no se prolonga más de una hora y media cuando es trasladada a la pantalla. Esto implica, evidentemente, la supresión de una parte del desarrollo y algunas escenas episódicas que, sin embargo, tenían su valor e interés en el teatro.

Evidentemente, para completar las tres horas de espectáculo, al cual tiene derecho el público, hay una obligación absoluta de entregarse a un «relleno» a menudo muy laborioso.

Para evitarlo, muchos directores han llegado a hacer «dobles programas», descontando los que comprenden dos grandes producciones.

El público está muy satisfecho de este método, que por el precio de un asiento le permite ver dos producciones importantes. Pero esta nueva política de explotación es catastrófica para los productores, pues reduce a la mitad las entradas de los films.

Y es por esta causa que los norteamericanos se preguntan si no sería posible hacer películas que ocupasen, ellas solas, casi la totalidad de un programa.

Un productor francés, Marcel Pagnol, les mostró el camino. Con «Mario» y con «Fanny», no titubeó en sobrepassar los 90 minutos fatídicos. Y el público no se quejó, a contrario. Pero se trataba de Pagnol, es decir, de un caso especial.

Hollywood ha lanzado en estos últimos tiempos algunas

películas de metraje inusitado; fueron «David Copperfield», «El capitán Blood» y «Rebelion a bordo», que duran, cada una, dos horas o dos y cuarto, sin que el público manifieste el menor cansancio.

Ahora se ensayarán con mayor intensidad. Una casa americana ha filmado la película «El gran Ziegfeld», consagrada al famoso y difunto productor del music-hall Ziegfeld creador de las Ziegfeld Follies de Nueva York, que dura unas tres horas.

Se hará un referéndum entre los espectadores. Se les preguntará cuánto tiempo habrían deseado que durase el film.

PAUL GORDEAUX

ESTAFETA

A petición de unos cuantos lectores de nuestra revista, volvemos a emprender la tarea de contestar a las consultas que se nos hacen, dado que ahora disponemos de un espacio que no teníamos antes. Con eso esperamos dar satisfacción, tanto a los que nos han hecho el ruego, como a muchos otros que no se atrevían a consultar, por haber visto desaparecida la cuestión.

Un lector de «Popular Film». *Gandia*. — Creo, amigo lector, que has leído mal. No recordamos haber pedido ninguna establecimiento que pudieran encargarse de la distribución y venta de la revista en pueblo alguno.

Enrique Canero. *Columna de Hierro*. — No podemos proporcionarle la fotografía que desea, con harto sentimiento. La dirección tampoco se la podemos dar, pues habiendo cambiado recientemente de domicilio, no sabemos cuál es el nuevo. Está visto que sólo podemos contestarle con negativas. Lo lamentamos.

Eduardo García. *Barcelona*. — Efectivamente, ese actor no es muy conocido en España. He aquí una biografía comprimida que creo le satisfará: René Ferté nació en París, de padres parisenses, el 23 de marzo de 1904. Estudió en París. Su familia quiso hacer de él un cirujano dentista, mientras que él quiso dedicarse al cine. Logró que un director se fijara en él, y así hizo su primera películeta, representando a Saint-Just en «Jean Chouan»: después ha tomado parte en muchas, como «Parce que je t'aime», «La Revanche du maudit», «Trois jeunes filles nues», en el cine mudo. En el sonoro trabaja en «El tren de los suicidas»; «Pas sport», «13.444». Despues, «Route nationale», «El testamento del doctor Mabuse», «Le Masque qui tombe» (esta «Sur la voie du bonheur», «La Chanson du lin», etc.). A su hermanita le puede decir que tiene 1,82 m. de talla. Pesa de 78 a 80 kg. Tiene los ojos castaños. Y castaño y ondulado el cabello.

«Luz Azul». — Pero, ¿ha creído usted que nosotros entendemos de todo? Francamente, si valiera nuestro consejo... pero, ¡no! no queremos compromisos, por tratar de meternos a resolver lo que no es de nuestra incumbencia.

«Una que no quiere decir su nombre». — Bueno, no lo diga. Todavía no sabe usted cómo empezó Clark Gable? Pues verá usted (y conste que me da vergüenza contarla, pues lo saben hasta los gatos), se le presentó, siendo actor teatral, la oportunidad de ir a interpretar el papel principal de «The Last Mile» en un teatro de Hollywood. Gable aceptó sin vacilar, pues ya tenía puestas sus miras en la Meca del cine. Allí se encontró con Lionel Barrymore, con el que había trabajado en una ocasión. Este se propuso ayudarle, le recomendó en los estudios en que trabajaba y...

Paulo. — Veo que usted se interesa por las películas de altura. No puedo darle el reparto completo de «Man of Aran», pero sí le diré que trabajaban en los papeles más destacados Colman King, Maggie Dirrane y Michael Dillahue. El de «María Luisa de Austria»: Argumento y dirección de Karl Hartl. Música de Franz Grothe. Intérpretes: Paula Wesseley (Archiduquesa María Luisa); Willy Forst (Duque Franz de Modena); Gustaf Gründgens (Metternich); Franz Herterich (Emperador Francisco I); Rose Stradner (Emperatriz María Ludovica); Erna Morena (Josefina); María Koppernhöfer (Madame Mère); Edwin Jürgensen (Taylerland); Gustav Waldau (Consejero de Corte), y otros muchos que le daremos, si acaso le interesan tanto. No le damos el de «La tragedia de Louis Pasteur», porque ha sido publicado en uno de los últimos números de la revista.



Beverly Roberts, es una de las jóvenes y bellas artistas de la Warner Bros.

NOTAS BREVES

CUATRO APUNTES SOBRE JUGUETES

TODOS los años, y por estos días, llegan al andén de la calle de las Cortes (entre Universidad y Urgel), numerosas tiendas ambulantes de juguetes, a las que se añade alguna churrería.

También este año, aunque en cifra menos elevada. Nos sorprende un poco verlas, porque nos hemos hecho a la idea de que la transformación efectuada desde el 19 de julio, y la guerra, han cambiado de tal manera las circunstancias, que ya no tiene razón de ser nada de lo que existía antes de aquella fecha.

Y no faltan quienes opinen que no es ahora tiempo de juguetes. Como si los niños tuviesen que sufrir también las consecuencias de la guerra, más de lo que la fuerza les impone. Dinero no falta, y los juguetes poco cuestan, al lado de los artículos de primera necesidad, en alza vertiginosa.

Si no fuera pasado obligado para mí, lo probable es que me quedase sin recorrer la feria. Ahora, acabo de revisarla a la ligera.

«Todo a 95». «Varios precios». Estamos acostumbrados a ver frecuentemente unidos estos dos rótulos en un mismo puesto.

Colocada la feria al lado más sombrío, no atrae la atención, por las mananas. El acetileno, la gasolina y la electricidad, le prestan algo más de vida en cuanto cae la noche.

En las tiendas permanentes de juguetes, han sufrido un visible aumento los bálicos. Aquí no. Traen lo mismo de todos los años. Inciso parece como si las armas y pertrechos guerreros estuviesen en minoría decreciente. Quizá nos los figuramos así. En la vida corriente de todos los días, tenemos todas nuestras acciones, todas nuestras horas, llenas por la guerra, dependientes de ella en todo, y nos sorprende que aquí no sea así.

Más vale que sea de este modo. ¿Por qué vamos a excitar más los sentimientos guerreros infantiles? Bastante tienen ya con el ejemplo de sus padres y hermanos mayores. En todo este tiempo, los juegos guerreros se han puesto en una moda de primer plano.

Entre todos los delitos penados por los códigos, no existe el de inducción al asesinato, verificado por los padres, más o menos conscientemente.

Quizá debiera ser así. Puede reconocerse la penosa necesidad de matar, cuando a ello obliguen las circunstancias. Pero... ¿glorificarlo?

Lo cierto es que, como siempre, abundan las muñecas, los sonajeros, muchos sonajeros para los bebés, las construcciones, barcos, aviones, las damas y sus múltiples hijos e hijastros, poco juguete mecánico, caballos, cajas de pinturas, cacharros para las niñas, etc.

En serie, en montones, en grandes hileras de cajas semejantes, llenando los tenduchos, sin dejar apenas sitio para los vendedores.

Entre todos ellos, sólo tres me han llamado algo la atención.

* * * *

Entre las muñecas, se hace pronto una distribución, una clasificación: la aristocracia, de alto precio, y la democracia, pobremente vestida.

Las primeras son todas semejantes entre sí, con rubios tirabuzones, pocas veces morenos, ojos castaños brillantes, nariz puntiaguda, un sombrerito a la alta moda (del año en que fueron lanzadas), y un elegante vestido de color rosa o azul. Los zapatos son de perfecta hechura. Cualquiera de estas muñecas tiene todo el aspecto de una «flapper» americana. Todas iguales. No me gusta ni verlas, porque tienen todo el aspecto de una muchacha mayorcita, sin el encanto de la feminidad. Son niñas terriblemente precoces.

El pueblo, (campesinas, obreras y criaturas en potencia), está formado por aquéllas que carecen de sombrero, pelo escaso (o pintado), alborotado y de color sucio, la nariz roma y minúscula (como corresponde a nenas de verdad), un traje burdo (casi siempre constituido por una simple y mal hecha camisa), articulaciones groseras, y descalzos los pies.

Tienen éstas mayor personalidad. Aunque el patrón primitivo sea idéntico para todas, como se han preocupado menos de darles el último toque, la variedad en detalles es mayor. Tanto más cuanto que pronto los descascarillados y abolladuras aumentarán las diferencias. Estas parecen que son materia plástica, presta a adquirir una formación, a ser personas sin standardización. Son niñas, a las que sólo les falta el movimiento y la voz.

Las crías preferirán unas u otras, según las que ya tengan. Pero, personalmente, prefiero las segundas.

* * * *

La característica más señalada de los juegos de herramientas que se destinan a los niños habilidosos, es su más completa inutilidad.

Si coges un juego de carpintería, no tardas en ver que la sierra no corta, el martillo pierde su mango a las primeras de cambio, y es de más blando material su cabeza, que no los clavos que pretendo introducir en la madera.

Algo por el estilo les pasa a la mayoría de las obras humanas. Hechas para cubrir las necesidades de la demanda, del mercado, y no para cumplir un fin, esas herramientas no resisten el primer envite de la realidad, se botan a los quince minutos de empezar a usarlas. Entre los libros, encontrarás manuales para todos los oficios y para todas las profesiones, como para que adquieras cualquiera de los co-



Dorothy Page, la bellísima actriz de la Universal, que intervino al lado de Edmund Lowe en «El Rey de Broadway»

nocimientos que comprende la ciencia humana, o hagas frente a cualquier eventualidad que se te presente en la vida. Y, ¡ay!, el «Indispensable», precisa indispensablemente de que lo tires antes de empezar a actuar.

* * * *

Si no tuviera nada que hacer, me pasaría horas y horas, dando golpecitos (o golpetazos) a un tentetoso, y viéndolo como se endereza.

Tiene su filosofía. Recibe un golpe que le derriba, y se endereza siempre, con más o menos oscilaciones. Golpe más, o golpe menos, no tiene importancia: él siempre queda en su sitio. Esa filosofía moral, para vivir, regla de conducta, sólo precisa de un contrapeso bien colocado. Toda la dificultad estriba en encontrar la materia de suficiente densidad que nos permita utilizarla para contrapesar el efecto de los golpes.

En último extremo, como en los de celuloide, se puede emplear el plomo.

Sólo falta saberlo colocar. Eso se llama voluntad.

* * * *

Me gustaría poder mirar a los juguetes con ojos de cuatro años. Quizá pudiera así hablar del cinema. ALBERTO MAR

ROLLOS DE CELULOIDE

Un nuevo procedimiento de relieve

El problema de la película en relieve es casi tan viejo como el film mismo. Hace una década y media que se proyectaron ya películas en relieve, que podían contemplarse por medio de gafas con un vidrio rojo y otro verde. Tratábese del procedimiento llamado anaglífico. Hoy día, también se proyectan tales películas en relieve a observar con estas gafas de dos colores; películas de pocos metros, que este año pudieron admirarse en la Exposición Internacional del Arte Cinematográfico de Venecia. Las numerosas tentativas hechas en el dominio de la película en relieve, prevén el procedimiento de

dos imágenes. Según el sistema estereoscópico, se ensayó conger dos imágenes del objeto a impresionar, aprovechando los efectos de luz y sombras, y sirviéndose para ello de dos objetivos, correspondientes, teóricamente, a los dos ojos, con los cuales, como se sabe, podemos ver plásticamente o en relieve.

El arquitecto e inventor berlines Etbauer, sigue un camino muy distinto, pues quiere solucionar el problema por el procedimiento de una sola imagen. Para ello emplea la llamada pantalla de abanico, que prevé la instalación de dos espejos que forman un ángulo de 15° con respecto a la pantalla. Siguiendo este procedimiento, se consigue dar relieve a cualquier película. Por consiguiente, la filmación no exige ningún gasto suplementario. Por el momento, este procedimiento se encuentra aún en vía de ensayo, pero se introducirá muy pronto en la práctica.

En Alemania hay escasez de buenos actores

Todo país productor de películas se ocupa de la joven generación de artistas cinematográficos. En todas partes existe un gran número de jóvenes que quisieran dedicarse a la película; pero la experiencia demuestra que, entre estos muchos, existe un número extraordinariamente pequeño de personas que tienen verdaderamente talento para esta profesión. Por consiguiente, existen para las compañías cinematográficas dificultades bastante grandes para descubrirlos, mientras que, por otra parte, hay gran interés en encontrarlos, tanto por parte del joven artista, como también de la industria de la película, que desaparecería si nunca se renovara el gremio de artistas por nuevos talentos.

La escasez es más grande en Alemania, al haber sido condonados muchos al ostracismo, bien porque no encuentren su sangre «suficientemente pura», bien por causa de las diferencias políticas.

El consorcio de la Ufa ha procurado resolver este problema de la renovación de sus colaboradores, y, con este motivo, ha creado una oficina de repuesto, que constantemente se ocupa, desde hace más de tres años, en filmar escenas de ensayo de jóvenes artistas; hace unos días se presentó ante la cámara el milésimo pretendiente a estrella cinematográfica.

De cada candidato se ruedan tres películas distintas; el examinando puede escoger él mismo lo que quiere recitar durante el rodaje de la película, que viene a ser de unos 150 a 200 metros; lo suficiente para formarse una idea sobre las capacidades cinematográficas del candidato. El trabajo y los gastos ocasionados a las compañías cinematográficas no fueron perdidos del todo, pues así se descubrió más de un talento; entre otros, el de los protagonistas de la película «Anamaria», Gisela Uhlen y Viktor von Zitzewitz.

El director fantasma

Hollywood se envaneca de tener un director «fantasma». Su nombre es Richard Rosson, y son contados los aficionados al cine que han oído nunca hablar de él. Sin embargo, Rosson ha colaborado en la dirección de algunas de las más grandes películas jamás realizadas.

Si una película exige genuino y emocionante realismo, casi siempre es Rosson el llamado a dársele. Ha viajado por todos los rincones del mundo para filmar escenas en su ambiente verdadero. Y aunque Rosson pueda ser el creador de los incidentes más emocionantes de la película, nunca se verá su nombre en la lista de colaboradores. Lo mandaron a Méjico para «¡Viva Villa!», a las Islas de los Galápagos para las asombrosas escenas marinas de «El tiburón tigre», a Alaska para «Esquimal».

Su última expedición fué a los aserraderos de las montañas del Estado de Idaho, a 3.000 quilómetros de Hollywood, para filmar escenas para la nueva producción de Samuel Goldwyn «Come and Get It». Se llevó consigo 35 hombres y un muchacho—el joven astro de catorce años George Breakston—hace varios meses, y recientemente regresó con todos sus compañeros, encantados del viaje, con varios miles de metros de película impresionada, y con una cuenta de gastos de 100.000 dólares.

El viaje tuvo, naturalmente, sus peligros. Uno de los 100 madereros alistados como figurantes, pereció ahogado, otro sufrió heridas graves, y el mismo Rosson por poco pierde la vida. Pero después de todo, esto son gajes del oficio, y como Rosson dice concisamente:

«Nunca están interesados en cómo se obtuvieron las escenas espeluznantes; sólo quieren saber si se obtuvieron. Lo único que le interesa al estudio es si las escenas sirven o no; nada más.»

CHARLES CHAPLIN, EN «TIEMPOS MODERNOS»

Quise, en otra ocasión, ocuparme de la película «Tiempos modernos», pero soy algo abúlico, aunque aparezca lo contrario, y el olvido cerró el propósito. No hace muchos días ví el anuncio de «Tiempos modernos» en una cartelera, y me zampé en el salón, para recordar lo que ya había visto.

No creo que Charles Chaplin, si acaso llegaran hasta él las notas de mala crítica que reflejan mis juicios, se vaya a molestar, como suele acontecer 9.999 veces de cada 10.000 casos. Es muy natural. Los endiosados pierden el control, porque la vanidad lisonjea a todos los que carecen del dominio esencial para evitarse la caída en un vulgarísimo dicho: «de lo sublime a lo ridículo, no hay más que un paso». Y toda pedantería es un paso firme hacia lo ridículo.

Charles Chaplin ha sido y es, con su ingeniosa y originalísima escuela, uno de los valores más salientes de la cinematografía. Las imitaciones lo declaran, sin que ninguno de los «imitadores» haya logrado igualarle. Es el fracaso de los que «plagian» y el laurel de los plagiados.

No he de tratar del asunto que se desarrolla en «Tiempos modernos», ingenioso como todos los de su autor, pero me he de meter con Charles Chaplin, por la forma, que no acusa «modernidad», dentro de los progresos de la cinema-

tografía; modernidad a medias, porque para actuar como «cuplétero», con la sana intención de lucirse, pierde el sistema de la «mudez», que es general en casi todo el resto de la cinta, a cambio de las interrupciones escénicas para dar paso a los titulares que reemplazan a los diálogos en la mayor parte de los casos. No falta el sonido del mazazo sobre la cuña, de la caída de tablones, cierre de puertas y otros; y el de la «palabra», dón sobrenatural, orgullo de la humanidad y manifestación sublime de la inteligencia, lo niega, lo quiere negar Charles Chaplin, para retroceder a las épocas que nos descubren las teorías de Darwin. Semejante retroceso en sus «Tiempos modernos», es una «genialidad» inadmisible.

La mimica, en los principios de la cinematografía, hubo de adoptarse como lógico medio de expresión. Es el caso de los hombres primitivos, que se entendían por señas, gestos y sonidos guturales. El ingenio humano desarrolló las facultades de que le dotó la Naturaleza; y de la «imitación» a las bestias, pues a las bestias «imitaron», articularon sonidos y formaron el lenguaje, signo evidente de progreso, que Charles Chaplin destierra en «Tiempos modernos».

Merce por ello, para estar a tono y como premio, que le regalen una hoja de vid.

F. VERDÚ DALY

Adolph Zukor, a los diez y ocho años, dos después de llegar a los Estados Unidos.



Una de las últimas fotografías de Adolph Zukor.

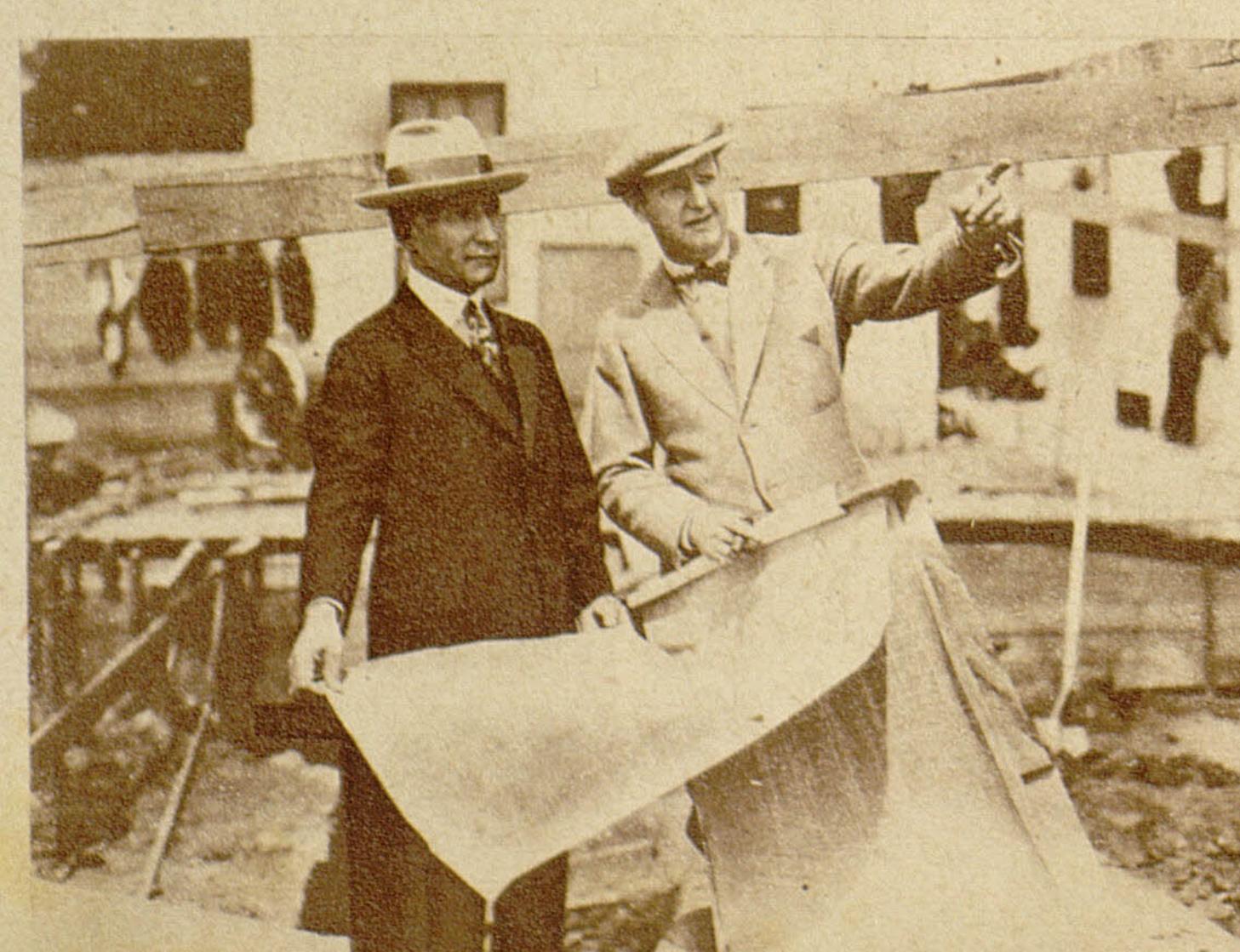


Uno de los primeros teatros de exhibición de películas que poseyó Adolph Zukor, en compañía con William A. Brady.

sus padres Jacob Zukor y su esposa Hannah. A la edad de diez y seis años, el magnate cuyos veinticinco años de vida cinematográfica dan motivo a festejos de resonancia mundial en estos días, emigró a los Estados Unidos, donde comenzó a ganarse el sustento en Nueva York, desempeñando humildes oficios en la tienda de un peletero. Consagración al trabajo y amor al estudio, fueron los medios gracias a los cuales logró rápidos adelantos, que le facilitó, pecuniariamente hablando, el buen éxito que obtuvo con un broche de su invención.

En 1892 pasó a Chicago, donde se estableció, con próspera fortuna, en el negocio de pieles. Fué durante esta época cuando conoció a la dama que más adelante, en 1897, debía ser su esposa, la señorita Kaufman. Seis años después, en 1903, lo hallamos en Nueva York, ciudad a la cual había regresado desde 1901, y en donde se dedica, en sociedad con Marcus Loew, al negocio de espectáculos conocido con el nombre de la Penny Arcade. Estas «Galerías del Centavo», en las cuales, según lo indica su nombre, hallaba el público una serie de aparatos que, sin más que depositar la cantidad dicha, le ofrecían vistas cañíscópicas o trozos de música, así como también un salón en que se presentaban las rudimentarias películas cinematográficas de aquella época, son el fundamento de la Marcus Loew Enterprises, de que es director Loew y tesorero Zukor.

Poco tiempo después, el elemento principal con que contaban los empresarios para atraer a su público, que era la película ci-



A la izquierda: Una vez, en el transcurso de su carrera y en sus comienzos, se le quemaron los estudios... Vuelta a empezar otra vez... — En el centro: Adolph Zukor y Jesse L. Lasky, vigilando la construcción de uno de sus primeros estudios. — A la derecha: El despacho particular de Adolph Zukor.



Un productor cumple hoy sesenta y tres años, y celebra sus bodas de plata con la industria del cine.

ADOLPH ZUKOR

Hoy mismo cumple Adolph Zukor sus sesenta y tres años, puesto que nació el 7 de enero de 1873. Al mismo tiempo celebra sus bodas de plata con la industria cinematográfica. «POPULAR FILM» se place en reconocer lo que ha hecho por el progreso de la industria, y se adhiere al homenaje que se le tributa.

ADOLPH ZUKOR, fundador de la Paramount y presidente de su junta directiva que es en la actualidad, nació en Ricsé, población de Hungría, el 7 de enero de 1873. Fueron

nematográfica, empieza a cansar a la gente. Adolph Zukor, a quien no se le escapa que la única alternativa es presentar mejores películas o resignarse a que el negocio se vaya a pique, hace todo cuanto está a su alcance a fin de que lo entiendan así las casas editoras. ¡Vano empeño! Porque ellas, que no están por arriesgarse en innovaciones, se empecinan en no apartarse del camino fácil de la rutina. Es esto lo que decide finalmente a Zukor a convertirse en editor de sus propias películas. Con la ayuda de Daniel Frohman, uno de los contados empresarios teatrales que tienen fe en el porvenir del cine, funda en 1912 la Famous Players Film Company, que presenta en la pantalla a Sarah Bernhardt, en «La Reina sabel». A esta producción, la primera de largo metraje, sigue otra de igual extensión, titulada «El prisionero de Zenda».

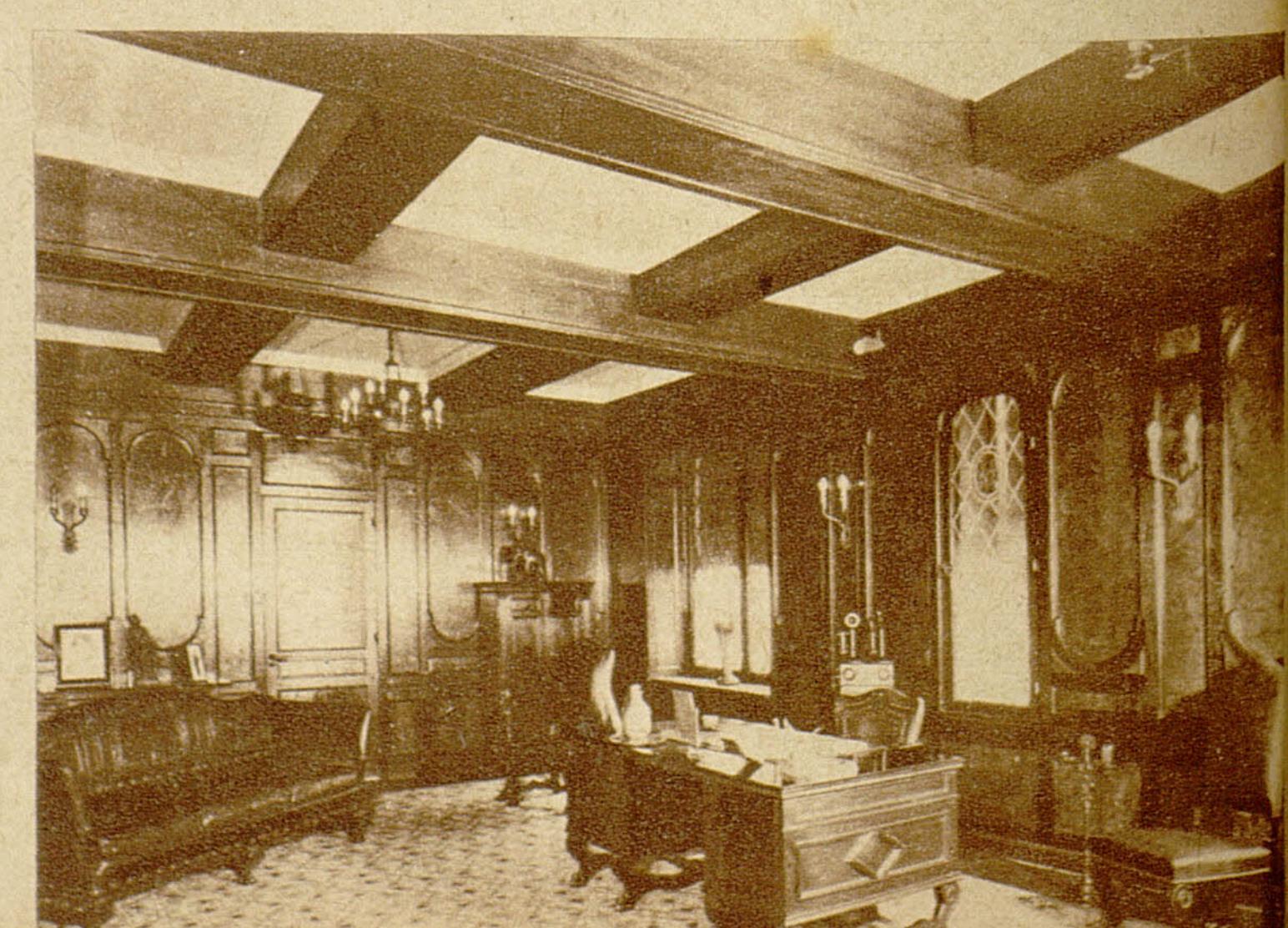
La buena acogida que dispensa el público a ambas películas, estimula a otros a emular con el innovador. En 1913 queda fundada la Jesse L. Lasky Feature Play Company, cuyo propósito es llevar a la pantalla obras famosas, interpretadas por famosos actores.

A vuelta de algo más de un lustro, esta editora cinematográfica y la fundada un año antes por Zukor, entran a formar una sola, que adopta el nombre de Famous Players-Lasky Corporation. A fin de que la nueva entidad así constituida cuente con medios adecuados a la distribución de sus películas, queda integrada en ella la sección de ventas de la Paramount Pictures Corporation, lo cual la capacita para ser a un mismo tiempo editora de películas y distribuidora de las mismas que edita.

Es por esta época cuando el cine, que ya ha salido de su período embrionario y empezado a adquirir la importancia que más adelante le valdrá el calificativo de «Séptimo Arte», comienza a ver lucir a Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Elsie Ferguson, Thomas Meighan, Pauline Frederick, Wallace Reid, Rodolfo Valentino, bien así como a otros astros de primera magnitud, todos los cuales nacen a la fama con los auspicios del hombre que, dí a día, va cobrando mayor renombre como editor y empresario cinematográfico de amplia visión y afortunadas iniciativas: don Adolph Zukor.

De que estas iniciativas supieron siempre enfrentarse a cualesquiera dificultades, para oírlas o vencerlas, da fe lo acontecido poco después de la guerra mundial. Los propietarios de muchos de los principales teatros for-

(Continúa en Informaciones)



ACTORES
ESPAÑOLES

VALENTÍN GONZÁLEZ

Un poco de historia

VALENTÍN GONZÁLEZ, vió la luz primera en Sevilla, hace nada menos que setenta y tres años. Desde su niñez sintió una gran vocación por el teatro, en el que debutó siendo todavía muy pequeño, actuando como tenor en una compañía infantil. Algunos años más tarde—cuando tenía veinte—, entró a formar parte, como meritorio, en una compañía a la sazón en Sevilla. Y éste fué el verdadero comienzo de una carrera artística que cuenta ya más de medio siglo de continuos éxitos. Entre el sinnúmero de obras estrenadas por él en este lapso de tiempo, se encuentran algunas de las que más prestigio han dado a la escena española desde el último tercio del siglo XIX hasta hoy. En su repertorio figuran 247 obras, todas las cuales sabe de memoria. Ha llevado a cabo—en superación de triunfos—siete «tournées» a América. Y ha sido—consagrando a ello su vida—uno de los más felices intérpretes de nuestra zarzuela clásica y del género lírico grande, que es el que siempre mereció de este actor las mayores preferencias.

Una admirable expresión de ternura, jugada con Ana María Custodio.



Una de las más recientes fotos de Valentín González, nuestro ilustre actor dramático de carácter.



Interesado, desde sus comienzos, por el cine, en cuyo arte veía grandes posibilidades escénicas, no tuvo ocasión de actuar en él hasta la filmación de «La Hermana San Sulpicio», en cuya cinta interpretó, por mera afición, un papel de poca categoría. Sin embargo, su actuación, aunque breve, fué tan afortunada, que Cifesa no vaciló en proponerle un contrato para actuar en sucesivas películas.

Valentín González en el cine

El actor dramático, de carácter, no había aparecido en el cinema español hasta que Francisco Camacho realizó el film «El cura de aldea». Entonces conocimos a Valentín González en toda la exuberancia de su temperamento de gran actor; la figura simpática y típica del personaje popular, encontraba en el intérprete su compendio carnal.

La nieve, partida en finas hebras, que ha caído, al correr los años, sobre la cabeza del ilustre actor, nos infundía respeto. A nuestros ojos aparecía como un símbolo, grave, pero amoroso en su misma austereidad.

Experimentamos el placer inefable de podernos confesar a nosotros mismos que en el cinema español había aparecido la figura venerable del actor dramático de carácter, con todas las facetas y modulaciones que son propiedad de un artista consciente de su arte.

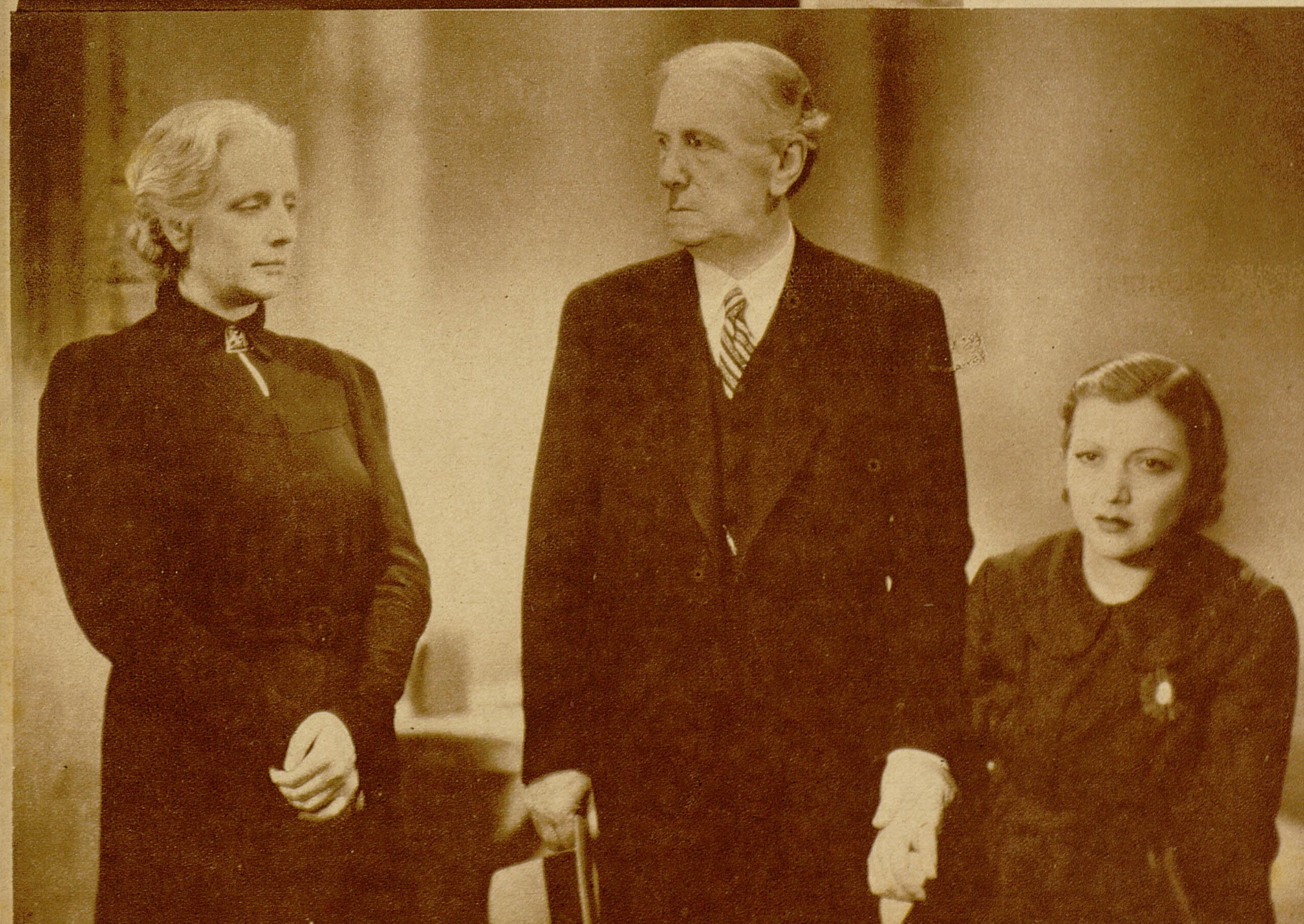
No ese actor acostumbrado, lleno de tópicos, que necesita de la peluca y el maquillaje para expresar un estado de ánimo; sino ese otro que lleva en el corazón todos los resortes emotivos.

Esto vimos en Valentín González, cuando su primera interpretación cinematográfica de responsabilidad todavía no era conocida del público. Luego, los espectadores y la crítica nos dieron la razón.

El primer film y la crítica

En el mencionado film de Francisco Camacho, Valentín González se consagró con la superación de su arte dramático. El cine es naturalidad expresiva, y para un antiguo actor de teatro presenta un escenario casi inexpugnable. Pero el ilustre artista ha cimentado todo su prestigio de actor en esa misma naturalidad, y su paso del escenario al «set» no fué más que una línea de continuación.

(Continúa en Informaciones)





AQUÍ TENEMOS REUNIDOS A LOS NIÑOS PRECOCES DEL CINEMA QUE VIENEN EN BUSCA DE SU AGUINALDO. FALTAN DICKIE MOORE, JACKIE COOPER, FREDDIE BARTOLOMEW, ETC... ¡NO CABÍAN TODOS!

zanean a costa mía, administrando mis dineros y mi simpatía. Y luego me niegan los dulces que han comprado con el dinero que he ganado yo.

Postre de más o de menos no es para enfadar a nadie. Pero yo me figuro a las madres de los niños prodigio. Orgullosas de sus hijos. No los mostrarán a todos los amigos y parientes, como las madres de todos los críos (precoces o sin precocidad), porque lo prohibirán el contrato. Y viviendo a su costa. Sin ver (ceguera dorada) que están viviendo a costa de la sangre, de la salud, de la inteligencia de los niños. Se lo comen, casi literalmente.

No menos caníbales son los espectadores. Estos «se lo comerían a besos», si estuviera a su alcance. Pero, de verdad, colaboran con los padres, sedientos de dinero, en ese vampirismo.

No es ya la actuación incidental del chico en una película, para representar un papel anecdótico o central de niño. Es hacer películas para que la niña o el chico muestren su simpatía, para explotarla. Y de paso, que el espectador se entontezca, adquiriendo un nuevo culto, que muy poca falta le hacía. Ya podía reservar sus gracias (que nos hacen muy poca) para sus papásitos.

...mientras tanto, la novia de Peter, Sybil Jason (de Warner Bros), se ha equivocado de fecha creyéndose en carnaval...



Baby Leroy, de Paramount, corríendote para celebrar el cumpleaños, como si ya fuera una persona mayorcilla.

Cuando Baby salió de la fiesta, ya amanecía. Y llovía a chaparrones. A los hombres les importó agua de más o de menos, sobre todo, con un tonel de licor en el cuerpo. Pero la "furca" le ha hecho agarrar el paraguas de Primo Carnera.

Ahora es el tiempo de que regalen juguetes a los niños, nombrando la fiesta, según los diferentes países, con varios nombres. Hay en el cinema muchos niños que trabajan con un éxito variable según los casos. Desde Jackie Coogan a las cinco gemelas Dionne, pasando por Jackie Cooper, Robert Coogan, Sybil Jason, Dickie Moore, Baby Jane, Shirley Temple, Cora Sue Collins, Baby Leroy, Jane Withers, Peter Bosse, David, Jack Holt, etc., etc. Nadie se acuerda, entre sus admiradores y admiradoras, de ellos, en estos días. Todo se queda para los niños de casa.

Y, sin embargo... Estos niños tienen todo lo que pueden desear, contratos, buenos sueldos, juguetes, subvenciones del Estado, como el quinteto Dionne, simpatía de múltiples espectadores (y, más aún, espectadoras) de la pantalla. Pero les falta el aguinaldo de sus amigos de todas partes del mundo.

Como modesto representante de la crítica, me he encargado de darles ese aguinaldo. Mandarles un mensaje de simpatía... y compasión.

Quizá un día lleguen a formar un Sindicato de Niños Precoces, y se levantarán contra sus opresores. Sus opresores son sus padres y el público. Los espectadores que tanto les quieren y les miman, son los que les lanzan a ser explotados. Alguno de entre ellos ganará más dinero por una película, que muchos hombres hechos

y derechos, en la plenitud de sus fuerzas y de su inteligencia, en todo un año. Con ese dato, todo hombre que persiga la peseta, como suprema ambición de su vida, se dirá: estos niños serán felices.

¿Serán felices debiendo «representar», «jugar» por obligación? ¿Será agradable para ellos tenerse que someter durante tres o cuatro semanas, o dos meses, al maquillaje y a la tortura deslumbrante de los espectadores?

—¡Haz ésto! —¡Haz lo otro! —¡Y lo de más allá! —¡Cuidado con esa cara! —Sonríete un poco, monín! —No está bien! —Repítelo! Todavía no está bien del todo. Si lo repites otra vez te daré un carmelo. Y, si no quieres hacerlo, se lo diré a tu mamá.

Y la mamá, si el chico no se ha portado bien durante el día, le privará de la cena, o del postre. Lo que se dirá el pobre crío:

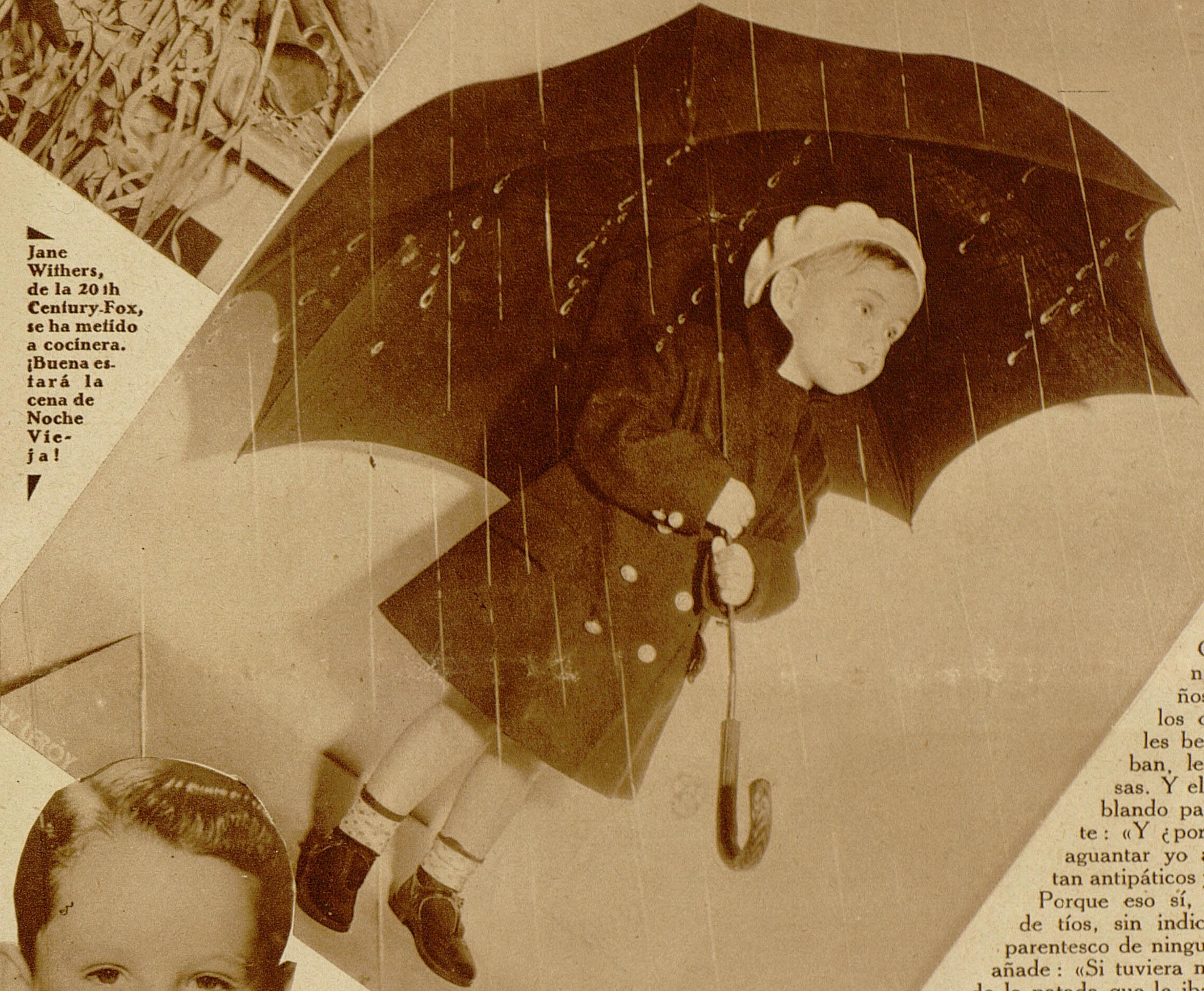
—Está visto que las cosas andan un poco desajustadas. Papá y mamá holga-

UN AGUINALDO PARA LOS NIÑOS PRODIGIO

por
ALBERTO MAR



Jane Withers, de la 20th Century-Fox, se ha metido a cocinera. ¡Buena estará la cena de Noche Vieja!



Como a los niños pequeños que todos los que les ven les besan, les soplan, les dicen cosas. Y el pequeño, hablando para su capote: «Y ¿por qué he de aguantar yo a estos tíos tan antipáticos y tan feos?»

Porque eso sí, les califica de tíos, sin indicar por eso parentesco de ninguna clase. Y añade: «Si tuviera más fuerzas, de la patada que le iba a sacudir,

(Continúa en Informaciones)

IMPRESIONES
QUE LA FECHA
INSPIRA



¡Adiós,
preciosa!
Y que no te
volvamos a
ver. Esta es
Virginia Weidler,
de la Para-
mount, que se va a
la coia de las pañuelas.

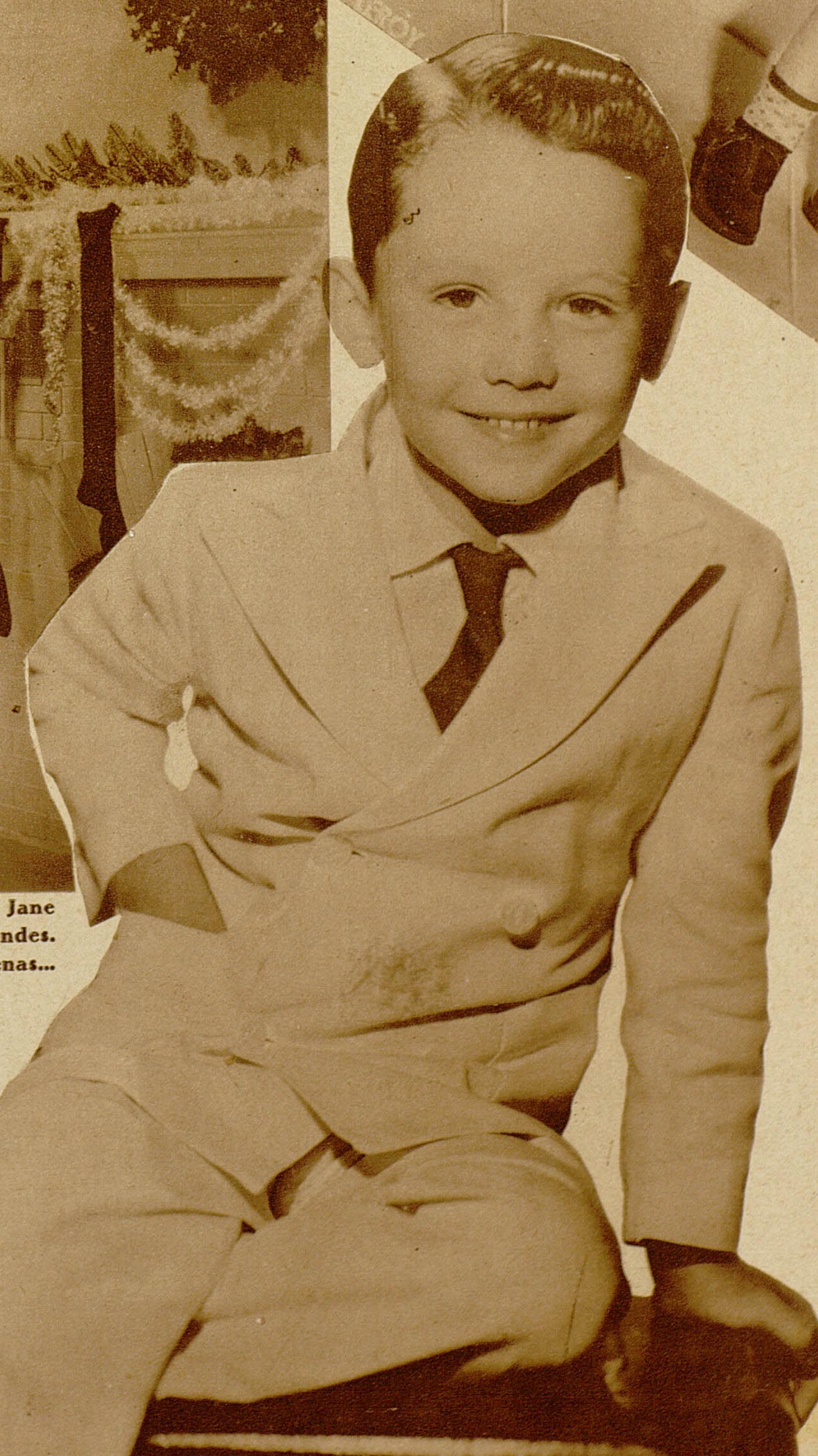


Shirley Temple, de la Fox, viene a felicitarnos las Pascuas, y a prometernos que no hará más de un par de películas por año.



Las medias no son más —afirma Jane Withers, muy seria—, pero son grandes. Si mañana las encuentro bien llenas...

¡Qué lindo y qué mono está David Holt! Su mamá, doña Paramount, le ha puesto limpito y reluciente, para que vaya a ver lo que papá Noel le ha dejado en aquella enorme cesta, que puso anoche en el balcón...



...¡Ay David! ¡Qué bromas más pesadas tiene papá Noel! Mira con qué te ha llenado la cesta... El obsequio es peor que el consabido carbón.

UNA PELÍCULA ESPAÑOLA

"LOS HÉROES DEL BARRIO"

ACOSTUMBRADOS estamos, en cinema, a ver usados los más rimbombantes, los más insospechados y aun los más extemporáneos adjetivos. El abuso ha acrecido la desvalorización de los mismos, y al comentarista le sería necesario la creación de un nuevo vocabulario para encontrar la justa calificación de obras de verdadera categoría, a fin de poder dar a sus lectores una idea lo más exacta posible de su valor. Generalmente, en cinema, todo estreno es, a juzgar por los departamentos de propaganda de la editora, un acontecimiento. Y rarísimas veces la realidad responde al concepto. Es por ello, por el desprecio de la palabra, que dudamos mucho en calificar de tal la presentación de la primera producción nacional de International Films, «Los héroes del barrio». Y, sin embargo, pocas veces encuadraría tan perfectamente la palabra «acontecimiento», como tratándose del estreno de esta película singular. No sólo por la belleza, la espectacularidad y el interés considerable de la misma, sino, principalmente, por lo que ella significa dentro del campo del cinema nacional, por las nuevas orientaciones que imprime al futuro de nuestra producción, para la que, indudablemente, será estímulo y ejemplo.

Es evidente—y lamentable—que nuestro cinema ha venido desenvolviéndose hasta el presente dentro de un campo de acción harto reducido, no sólo en lo que atañe a la parte técnica—realmente pobre—, sino en lo que se refiere a las figuras interpretativas y, sobre todo, en sus asuntos. Generalmente, en ellos, el mismo sentimentalismo ramplón, a base de la muchacha burlada, el mismo forzado dramatismo, la misma emoción absurda, provocada siempre con idénticos ingredientes.

Le convenían, a nuestro cinema, aires de renovación. Necesitaba de nueva savia. Urgía introducir en él imprescindibles reformas, radicales cambios en todos sus aspectos. La empresa, realmente, era bastante atrevida, sobre todo a ser emprendida por una entidad comercial.

Y, sin embargo, ahí tenemos «Los héroes del barrio». Si el resultado no hubiera respondido a los nobles propósitos que guaron su realización, a las elevadas aspiraciones que le dieron vida, sería ya acreedor del más ferviente y caluroso aplauso el gesto dignísimo de intentar llevar la producción nacional hacia distintas sendas de aquellas en que se venía arrastrando. Pero el resultado ha sido realmente espléndido y tiene todos los caracteres de orientación para las nuevas realizaciones nacionales.

Aportación de nuevas figuras en la dirección, y en el reparto, nombres nuevos firmando libro y música, imposición de un nuevo estilo que nos redima de la vulgaridad de nuestro pasado. He ahí «Los héroes del barrio». Lo nuevo triunfando rotundamente, magníficamente, sobre lo viejo y lo caduco. Lo espontáneo, lo natural, sobre lo ficticio y lo preparado.

Milagritos Pérez de León, y su hermano Luisito, la niña Nati Abad y otros varios actores infantiles de ambos sexos, señalan ese triunfo prometedor de la nueva generación. Ellos constituyen la sal de esa hermosa película de la que son héroes, como sus personajes son «Héroes del barrio». Y Maruja Rojo, síntesis de la sensibilidad femenina, perfuma con su arte la obra de Luis Pérez de León, quien, por su parte, reverdece sus mejores triunfos.

Sólo Pedro Terol, el popular barítono y excelente actor cinematográfico, protagonizando la película, es figura familiar de nuestro público. Los demás, con su juego impecable, hablan claramente de la necesidad de renovación de nuestro cinema.

Esta película es la primera que da un valor al niño español. Hasta la fecha, los niños artistas de la pantalla española habían aparecido esporádicamente y con intermitencias largas. Trabajaban muy de tarde en tarde, y desaparecían pronto entre la indiferencia de los espectadores.

Después de esta película, los espectadores españoles concederán una importancia a los niños. Ya podríamos dar los nombres de los que se puede asegurar una continuación en el trabajo cinematográfico, pero preferimos no hacerlo, para que el público dé su veredicto, sin coacciones de ninguna clase.

Han colaborado a la obra, Luis Cabezas, productor del film. Armando Vidal, que ha sido el experto director que plasmó en imágenes el libro de Luis Pérez de León. Captó las bellas fotografías de la obra, el operador Ramón Baños. Montó la película Juan Pallejá, componiendo una música acorde con la de Ramón Cobián y Luis González, orquestada por el maestro Vergé.

Todos estos elementos técnico-artísticos han compuesto la más excelente de las modernas películas españolas, ejemplo y estímulo para la producción nacional.

Dice un prospecto de la película: «Sentimental y alegre, dramática y espectacular, es una gran producción que sorprenderá gratamente por la originalidad e interés apasionante de su trama, por su perfecta realización y por la maravilla de una interpretación que tiene todos los caracteres de inédita dentro del cinema español.»

Nada más cierto, si quitamos la exageración natural en toda propaganda.

Dentro de pocos días, será admirada en uno de los cines céntricos de nuestra capital, por el gran público que, a no dudar, llenará durante mucho tiempo seguido la sala de estreno.

V. G. DE ENTERRÍA

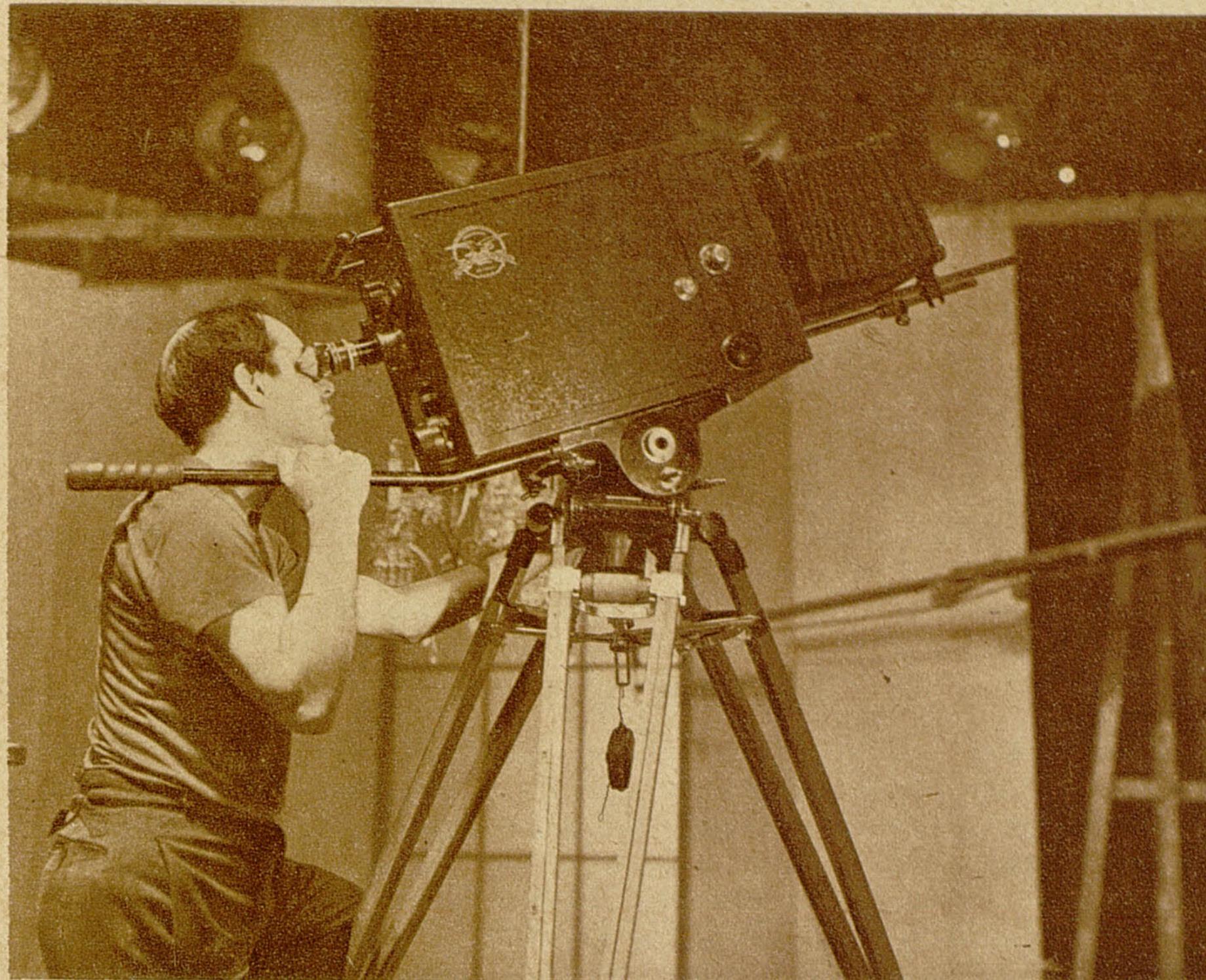
En las siete fotografías que ilustran esta página, pueden verse a los diferentes intérpretes de esta película española, al frente de los cuales figuran Milagritos y Luisito Pérez de León, Nati Abad, Pedro Terol, Maruja Rojo, etc. Se ven, además, algunos interesantes y espectaculares planos de conjunto que avaloran el film.

en parte (hasta la cintura, en términos generales), se suelen distinguir en él el *plano italiano*, que presenta sólo su busto, y, sobre todo, el *plano americano* (o «tres cuartos»), muy en boga, que le fotografía hasta las rodillas o poco menos.

En el *plano general* las personas aparecen en su totalidad, y algo alejadas de la cámara. En la *panorámica* las personas quedan relegadas a un lugar secundario, siendo lo importante el fondo, o paisaje. Caso especial, pero corriente, de la panorámica, será una vista del paisaje en que la cámara, por medio de un giro más o menos amplio, nos descubra una gran parte del horizonte, sea éste alejado o cercano.

Estos términos, como en general todos los que se acostumbran a utilizar en cualquier arte u oficio, no tienen por objeto sólo el gusto de nombrar a cada cosa. Son una forma de que las personas se puedan entender. Sobre todo, los

Una cámara moderna. El que mira por el visor es A. Mompellet, director de "Hombres contra hombres".



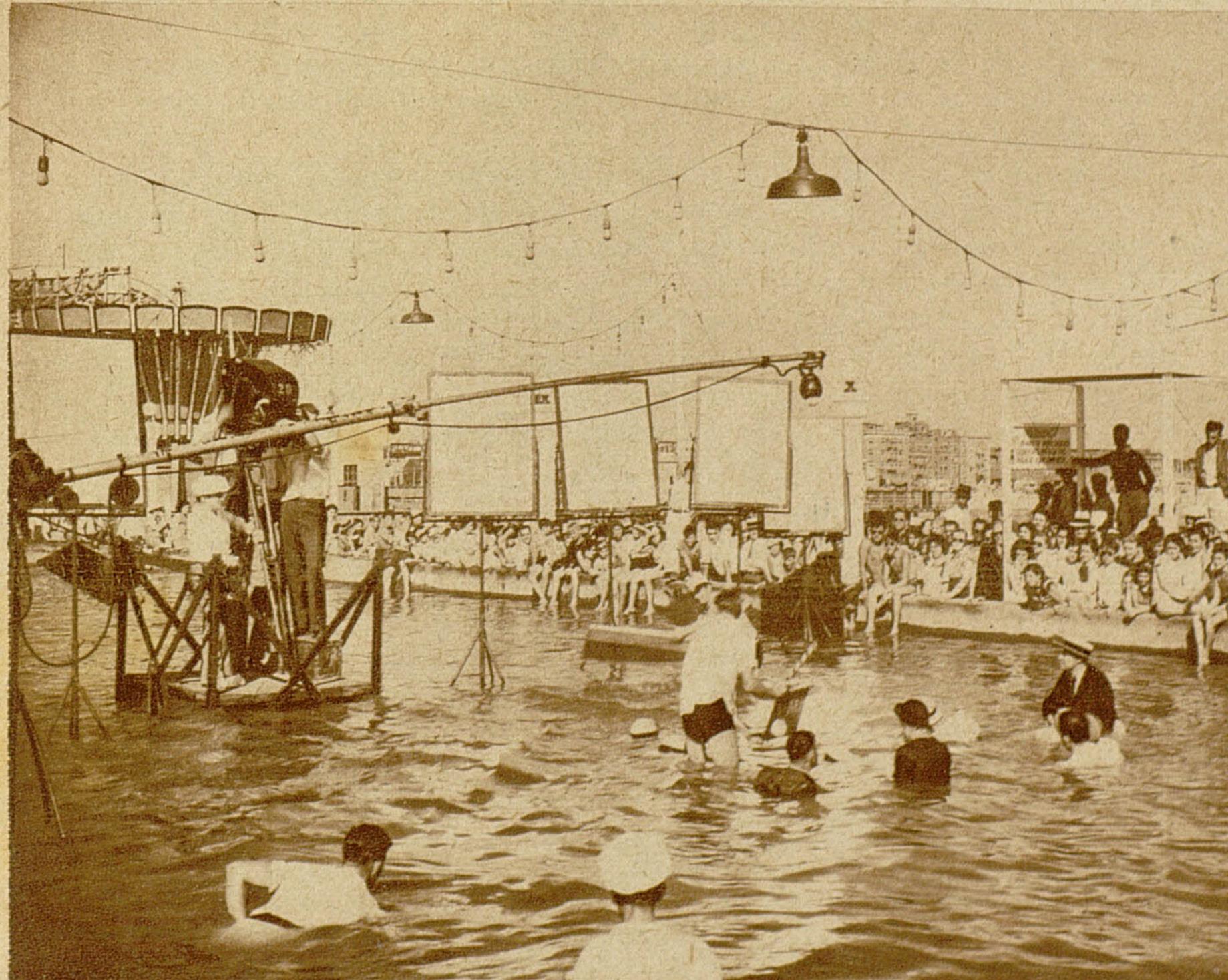
80

Al hablar, en otro capítulo posterior, de las condiciones acústicas de las salas de proyección, completaremos estas breves nociones con algunas otras que necesitaremos.

CAPÍTULO XVI

ESTUDIAMOS EL FUNDAMENTO DE LOS RAYOS Y CENTELLAS!

Hasta el momento, nos hemos bandeado con cuestiones tan simples y «tan anticuadas», como son las que se refieren a la mecánica, a la luz y al sonido.



Rodando una escena de "Alone Together", con Zazu Pitts y Hugh O'Connell. Se ven los reflectores solares que se utilizan en estos casos (los cuadros blancos).

Hemos ido, como quien dice, por un camino de flores, llano y recto, para que no nos tropecemos.

Ahora será ya otro cantar. Cantarán ahora las chispas producidas por los grandes voltajes y los altavoces. (No diréis que, como literato, no tengo quien pueda echarme la pata.)

84

mán, hace ya más de veinte años que consumía a razón de 60.000 quilómetros de película (entre positivo y negativo), con un peso de 600 toneladas, por año.

Hoy no sabemos cuánto será.

En el capítulo siguiente, veremos algunos efectos que se pueden conseguir con la cámara, sin llegar a meternos con el trucado.

CAPÍTULO XIV

VEAMOS QUÉ NOS CONSENTE HACER LA CÁMARA

Ante todo, la fotografía que podemos llamar normal. Con luz abundante. Con un objetivo de 50 milímetros de distancia focal.

¿Y si la luz no es suficiente? No olvidemos que la cámara «ve» en la oscuridad. Ve todavía menos que el ojo humano. Allí donde el ojo puede apreciar todavía algún detalle de las cosas, la película no es impresionada.

Existe el remedio de aumentar la luz con reflectores eléctricos, o solares (es decir, pantallas que reenvían la luz del Sol hacia los actores u objetos que van a ser retratados).

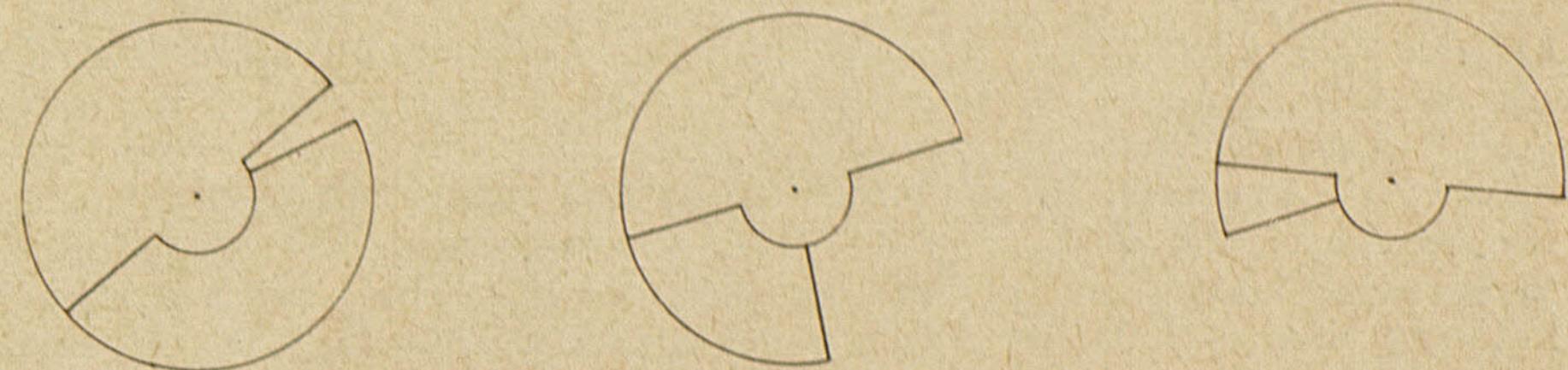
Para fotografías nocturnas, en lugares donde no podemos añadir más luz, se utiliza la película supersensibilizada. Esta película debe ser utilizada antes de las veinticuatro horas de haber sido fabricada o sensibilizada, e inmediatamente debe ser revelada.

Para objetos muy próximos, y no siendo posible el retroceso de la cámara, se utilizan objetivos de pequeña distancia focal: 30 milímetros. A la inversa, para acercar los objetos lejanos, se usan lentes de 150 a 200 milímetros, hasta los teleobjetivos.

Al tratar de sacar una escena, que suponemos preparada ya (en su disposición e iluminación), debemos empezar por encuadrar y enfocar la cámara. El encuadrado lo efectuaremos con el visor de que hablamos en el capítulo anterior.

El enfocado («mise au point», dirían los franceses), se verifica, como ya dijimos anteriormente, metiendo o sacando el objetivo. Si los objetos están

Figura G. — Un obturador de sectores, visto en tres posiciones de diferente abertura.



77



Para dar más amplitud de movimientos a la cámara, se precisa de grandes grúas, como la que aparece en la fotografía — Thornton Freeland, dirigiendo unas escenas de "Brewster's Millions".

técnicos, que han de transmitirse unos a otros las órdenes pertinentes para la realización de una obra, de un film, en este caso.

Con estas breves nociones terminamos lo que podemos llamar nuestra iniciación en el cine mudo. Falta todavía por ver cómo se realiza una escena y una película. Cómo funcionan unos estudios. Cómo se proyecta la película. Todo ésto lo iremos viendo al hablar del sonoro. En general, especificaremos las diferencias entre sonoro y mudo. Pero no siempre. Cuando falte la aclamación correspondiente, el lector es bastante listo para darse cuenta de cómo serían las cosas si no tuviéramos que contar con el sonido.

Después del sonoro, dedicaremos unos capítulos para hablar del trucado, de los perfeccionamientos de color y relieve, que quiere adquirir el séptimo

81

relativamente acercados a la cámara, se mide su distancia por medio de una cinta métrica. De esta manera se consigue un enfocado más exacto.

Queda luego el regulado de la abertura del obturador. ¡Y a rodar se ha dicho!

MOVIMIENTO RETARDADO.—Una escena, un hecho, un movimiento muy rápido. Queremos verle despacio. Por ejemplo: la trayectoria de una bala, un baile, la caída de un gato (véase las fotografías que figuran al principio de este libro).

Aumentemos la velocidad de movimiento de la cámara. Supongamos que tomamos 160 imágenes por segundo, en lugar de 16. Si las matemáticas no fallan, esas 160 imágenes tardarán (a la consabida cadencia de 16 por segundo) diez segundos en ser proyectadas. Por consiguiente, el movimiento será diez veces más lento.

Las cámaras corrientes pueden tomar, por medio de unos engranajes especiales, hasta cuatro o cinco veces del número normal de imágenes. Cámaras del mismo sistema de arrastre intermitente, por tirones, se han construido que llegan a las 300 imágenes por segundo. No hace falta cavilar mucho para deducir que no se puede avanzar indefinidamente en este sentido, porque, a grandes velocidades, los tirones sufridos desgarrarían pronto el film.

Para poder aumentar la velocidad, ha debido recurrirse a procedimientos totalmente diferentes. Se ha suprimido el obturador, la película no corre por tirones, sino continuamente. Como no existe el obturador, y el objetivo ha de permanecer abierto durante todo el tiempo que dure la toma de vistas, es claro que no se puede operar a plena luz. La operación se verifica en la más completa de las oscuridades. Una chispa eléctrica ilumina a rápidos períodos el objeto que se cinematografiá. Al ser iluminado, el objetivo recoge su imagen sobre la película, que, de esta forma, queda impresionada.

Dicen que por este procedimiento, en Japón se ha llegado a las 50.000 imágenes por segundo. ¡Un record!

MOVIMIENTO ACELERADO.—A la inversa, queremos dar más velocidad al movimiento, a la acción. Si se trata solamente de hacer, por ejemplo, que las personas anden a más velocidad de la acostumbrada, o cosa semejante, bastará con disminuir la cadencia de rodaje a doce, ocho... imágenes; al ser proyectadas, si hemos tomado ocho imágenes por segundo, cada paso o adelante tardará la mitad de tiempo en ser proyectado a diez y seis, o la tercera parte, a veinticuatro.

Un poco más difícil es el caso de movimientos extremadamente lentos, *ultralentos*. El crecimiento de una planta. El cine ha permitido que nos sea posible verla crecer. Supongamos una semilla que tarda cuatro meses en germinar y desarrollarse, hasta convertirse en una planta adulta.

La colocamos en un tiesto. Frente al tiesto un aparato especial como el que se ve en una de las primeras páginas del libro. Es decir, una cámara cinematográfica movida, en lugar de por un motor corriente o por la manivela, por

un motor de relojería especialmente acondicionado. Puede ser graduado para que haga abrir el objetivo cada período de tiempo que convenga. Supongamos que le reglamos para que tome una fotografía cada seis horas. Tomará cuatro al día, ciento veinte al mes, cuatrocientas ochenta al cabo de los cuatro meses que tarda la planta en madurar.

En las cuatrocientas ochenta imágenes, tenemos todo el crecimiento de la planta. ¿Cuánto tardarán en proyectarse esos fotogramas? A la velocidad de diez y seis imágenes por segundo, treinta segundos, medio minuto.

Es decir, que en medio minuto asistiremos al desarrollo de la planta en la pantalla. La veremos emitir el primer tallo, las hojas, el fruto. Como por arte mágica.

Si la planta tardase un año en su desarrollo, podríamos graduar el aparato para que tomase una vista cada doce horas, o cada veinticuatro, según nos conviniese, considerando el tiempo que queremos tarde en ser proyectado.

Sobreimpresiones.—Uno de los «trucos» (si cabe llamarlo así) que más se realizan en la pantalla, es la *sobreimpresión*. Es decir, como lo dice su nombre, impresionar una imagen sobre otra. Bastará hacer pasar el trozo de película que se quiere hacer sobreimpresionar otra vez por la cámara.

Queremos sobreimpresionar, pongamos por caso, un violín y los brazos que le tocan, sobre una escena en que un hombre aparece escuchando. Tomaremos primero esta escena, en forma normal (o, a veces, con menos luz de la corriente). Despues, *remontaremos* (hacer retroceder) el film, hasta la imagen en que nos interesa aparezca el violín sobreimpresionado. Tomaremos éste, también en forma normal. Las dos imágenes quedarán registradas a la par.

Hablaremos en cambio de *impresiones múltiples* cuando tomemos tres o más imágenes sobre la misma película, superpuestas unas a otras. En general, se utilizarán éstas para dar idea de situaciones caóticas.

FLUS.—Se llaman así lentes especiales utilizadas para suavizar los contornos. Así como la fotografía perfecta es de contornos muy precisos, incluso duros, con los «flus» se quita esa dureza a la imagen, dándole cierta brumosidad, que puede ajustarse muy bien al espíritu de ciertas escenas o películas.

PLANOS.—Permitidme, amigos míos, que dude un poco de vuestros conocimientos cinematográficos, aclarando el sentido de algunos términos muy vulgarizados en cinematografía. Pero es que todavía hay algunos que los confunden.

Se llama *primer plano* de una persona o cosa, a la imagen que le representa en su totalidad y colocado en un primer término. Generalmente, al hablar de primer plano, refiriéndonos a una persona, queremos decir «primer plano de cabeza», que nos la hace aparecer muy agrandada. Todavía más: en el *plano de cabeza, o gran primer plano*, la cabeza ocupa todo el cuadro (toda la pantalla, en la proyección), siendo enorme el aumento con que se ve.

Llamaremos *plano medio* de una persona a la que le presenta solamente

79

arte, y de las aplicaciones que éste tiene como espectáculo, como instructor, como documento, como instrumento científico. Ese es nuestro plan.

Vamos ahora con el cine sonoro y parlante.

CAPÍTULO XV

RUIDOS QUE NO SON DE DUENDES

Naturalmente, para hablar del sonoro hemos de hablar antes de los *sonidos*. La Ciencia del sonido se llama *Acústica*. Más modernamente se llama *Fonología*.

¿Qué es el sonido? ¿Qué es eso que llega a nuestros oídos, que nos hace estremecernos cuando es el rugido de una fiera; que nos hace, también estremecernos, aunque sea de forma un poco más delicada, si es la voz de la persona amada; gozar, si es música; obedecer (o negarse) cuando es la voz de mando; apartarnos, cuando tiene su origen en la bocina de un automóvil; tomar las de Villadiego, si se trata de un tiroteo?

El sonido, a diferencia de la luz, no provoca en nosotros imágenes nítidas, precisas del objeto que lo produce. Pero su poder de sugestión, por lo mismo que las imágenes son mucho menos completas, es más enérgico.

Naturalmente, el sonido tiene una causa. Leemos en la Física, que ya consultamos en otra ocasión: «Sonido es la sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire, el agua, los metales, el suelo, etc.»

Vibra una aguja sujetada por un extremo, vibra un diapasón, vibra también cualquier cuerpo, aunque durante poco tiempo, por causa de su poca elasticidad. Hasta las personas vibran si hemos de creer a los literatos, que nos hablan de que Fulano «vibraba de emoción, de ira, o de lo que sea». ¿No se dice que el público estaba vibrante de entusiasmo? Pero no confundamos.

Primera verdad: El sonido no se propaga en el vacío.

Segunda verdad: El sonido se propaga por un cuerpo tanto más rápidamente, cuanto más denso sea el medio transmisor. En el aire se propaga a razón de 331'4 metros por segundo, si la temperatura es de 0°, y a la velocidad de 340'9 si la temperatura es la media normal de 16°. En el agua corre 1.435 metros en un segundo. En el hierro colado, 3.280.

Gracias a esta pequeña velocidad, se produce el eco. Bueno, es pequeña si la comparamos con la velocidad de la luz, que anda trescientos mil quilómetros en un segundo, y no se cansa.

El eco se produce al rebotar el sonido contra una pared, contra una montaña, etc., colocada a no menos de diez y siete metros del que habla, grita o canta. Eso de los diez y siete metros tiene una explicación. Diez y siete metros que recorre el sonido en su camino de ida, otros diez y siete que ha de recorrer a la vuelta, son treinta y cuatro. Estos treinta y cuatro precisan de una décima de segundo, si recordamos que era de 340 la velocidad por se-

gundo. Y da la casualidad (bueno, casualidad no es: ocurre así, simplemente) de que dos sílabas necesitan ir distanciadas entre sí una décima de segundo para que el oído humano pueda entender las dos. Por lo tanto, si la distancia del lugar donde choca la voz para volver está a menos de los diez y siete metros, no entenderemos más que un sonido confuso: se ha producido una *resonancia*.

Por lo que antecede, vamos viendo que las vibraciones sonoras gozan de la propiedad de *reflejarse* (rebatar) contra los obstáculos.

Se llama *sonido* propiamente tal, al conjunto de ondas sonoras que imprimen agradablemente nuestro oído. Por lo tanto, serán sonidos, en el sentido restringido de la palabra, los producidos por los instrumentos musicales (bien manejados), la voz de la novia, la del superior anunciándonos un aumento de sueldo, etc.

Por contra, se llama *ruido* a las vibraciones que no son armoniosas, sean simplemente indiferentes o alcancen el grado de desagradables: el choque de una piedra contra otra, el chirrido de una rueda mal engrasada, la voz de la suegra, y el tocar del timbre cuando el sastre oprime el pulsador.

Limitémonos a los sonidos. Las vibraciones pueden ser más o menos rápidas; desde 16 hasta 40.000 oscilaciones por segundo. Por debajo y por encima de estos límites, nuestro oído (hablamos del caso normal), no oye nada.

En los sonidos distinguimos tres cualidades, por las cuales afecta de diferentes modos al oído: el *tono*, la *intensidad* y el *timbre*.

Decimos de un sonido que es *grave* o *bajo* (tanto más, cuanto menor sea el número de vibraciones por segundo), o bien *agudo*, o *alto* (tanto más, cuanto mayor sea dicho número de vibraciones). Así expresamos su *tono* o *altura*.

Pero, a igualdad de tono, un sonido puede ser más o menos fuerte; es decir, más o menos *intenso*. Naturalmente, depende de la fuerza gastada en producir el sonido. Y de la distancia de nuestro oído a que se encuentre el instrumento que lo produce.

Por último, el *timbre* depende de las vibraciones que acompañen a la *fundamental*, llamadas *armónicos* de la primera. Por este dato distinguiremos el origen (por ejemplo) de una nota dada, según sea un piano, un violín, o una persona humana (variando también en cada una de éstas) el que la produce.

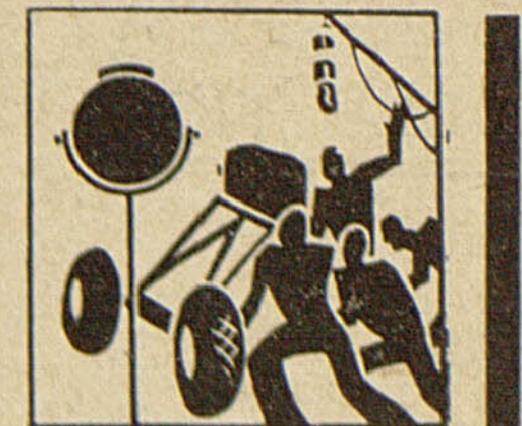
Todos los sonidos, dijimos antes, precisan de un medio trasmisor para poder propagarse. Si añadimos ahora que, como ya dijimos de la luz, se propaga en línea recta, tenemos casi todo lo que podemos decir sobre esta cuestión.

También hemos dicho que rebota contra los obstáculos materiales. Si llega a ellos perpendicular, volverá por el camino que volvió; pero si forma un ángulo agudo con el plano del obstáculo, formará otro ángulo igual en dirección contraria. Como las bolas de billar al chocar contra el borde de la mesa. Se expresa matemáticamente esta ley diciendo que «el ángulo de incidencia es igual al ángulo de reflexión».

82

83

Aunque
parezca
entira



Cómo fué recibida en Moscú la película de Chaplin

La película de Chaplin, «Tiempos modernos», no ha constituido un éxito muy grande de taquilla en Moscú, si bien es cierto que ha despertado grandes discusiones entre los espectadores, con respecto a cómo es posible que el film haya podido hacerse en Estados Unidos.

El asombro ante esta cuestión comenzó antes de que la película fuese presentada en los cinematógrafos de Moscú, con subtítulos en ruso. El embajador, William C. Bullitt, consiguió una copia de «Tiempos modernos» y la exhibió en su residencia particular para la colonia norteamericana y algunas personas del Comisariado de Asuntos Exteriores. Después del espectáculo, los invitados rusos se dirigieron a un corresponsal y le preguntaron: «¿Pero cuál fué la reacción oficial de las autoridades de los Estados Unidos ante una película tal?»

Pocos días después de que el film fuera distribuido en los cinematógrafos de Moscú, este mismo corresponsal quiso asegurarse por sí mismo de que esta impresión era general en el pueblo ruso. En efecto, la mayoría no creía que la película hubiera sido permitida en Norteamérica.

Por otra parte, parece que, en la opinión del público de Moscú, el film no ha contribuido en mucho a llevar adelante la causa de la revolución. Los periódicos han sido pródigos en elogiar los méritos técnicos, pero nadie lo ha llamado hasta ahora un «documento social».

Algunas conversaciones oídas o reproducidas a los corresponsales por amigos, sugieren que lo que podría ser considerado un «documento social» en Detroit o en Pittsburgh, no sólo no parece así en Moscú, sino que tampoco se da importancia a su aspecto de sátira. El único comen-

tario que este corresponsal oyó con respecto a la máquina de comer automática, por ejemplo, era que ésta no parecía una idea posible de llevar a la práctica, y que sólo podía ser una fantasía de Chaplin. El silencio de piedra con que el público recibió las andanzas de Charlot, en el sistema de la cadena, es tal vez comprensible. La industria soviética ha impreso un nuevo impulso, veloz y violento, a la producción con el llamado método stajakovista. Para el proletariado ruso, el sistema de la cadena no resulta probablemente tan grotesco como para una cantidad de críticos cinematográficos de Londres, París y Nueva York (cuya más estrecha asociación, con una llave inglesa, es presentarla de cuando en cuando en la figura hablada). El incidente de la bandera roja tampoco causó gran impresión. En Moscú los camiones no llevan banderas rojas como señales de peligro, y tampoco ellas se utilizan, como en nuestros países, para indicar que queda cerrado el tráfico por alguna obra que se está realizando, a menos que, en un sentido literario, quiera aplicarse esta acepción a la bandera roja oficial de la Unión Soviética.

En una parte del mismo film, alguien halló una perniciosa propaganda burguesa.

Uno de los espectadores contó que durante las escenas de la cárcel, en «Tiempos modernos», se sintió molestado por la risa irónica de uno de sus vecinos.

—¿Qué pasa? —le preguntó.

—Eso es una gran mentira —dijo el vecino—. No puede haber cárceles tan cómodas, ni en Norteamérica ni en ninguna otra parte.

JOSEPH B. PHILLIPS

M

Cine para los pacientes

Londres.—En un hospital de Tomsville, cerca de Edimburgo, se inauguró recientemente un proyector destinado a los enfermos. El director del hospital opina que, los pacientes cuya enfermedad exija un largo tratamiento médico, no siempre pueden distraerse con lecturas, y que el aburrimiento es el peor enemigo de un rápido restablecimiento. Basado en este hecho, tuvo la idea de instalar un cine en el hospital, que permite ver a los enfermos, dos veces por semana, buenas películas; pero no demasiado emocionantes. Los enfermos están muy contentos con la innovación.

La Química y el cine

Los Angeles.—Los técnicos de los estudios de Hollywood tuvieron que buscar una materia que se pareciese a la lava en estado líquido y actuar como ella. Se trataba de una necesidad impuesta por la realización de la película «Los últimos días de Pompeya».

Después de múltiples ensayos, se encontró que una mezcla de agua y polvo de aluminio, da un efecto fotográfico perfecto. Sólo que como esta materia es mucho más líquida y corre más rápidamente que la lava en fusión, fué preciso tomar los aparatos con aparato de lentitud.

Para realizar «Dante's Inferno» («La nave de Satán»), fué preciso crear llamas que permitieran a los actores atravesarlas sin ser quemados o hasta molestados por el calor.

Después de largas investigaciones, los laboratorios Arthur M. Maas, han logrado producir fuego «frío», entregable en cajas de conserva y constituido por una mezcla sabiamente dosificada de un ingrediente inflamable con otro ingrediente que no lo es.

El primero produce llamas—y llamas formidables—mientras que el segundo ingrediente tiene por objeto refrigerar esas llamas y proteger íntegramente al actor que pasea en el fuego.

Cámaras para tomar 2.000 fotografías por segundo

Nueva York.—Gustavo J. Esselen, de Boston, consiguió una de las cámaras fotográficas para tomar gran cantidad de fotografías. Puede tomar de 200 a 2000 por segundo. Además, registra objetos que se mueven a una velocidad de seis millas por minuto. Esto implica un aumento de 10 a 100 veces mayor que la rapidez del cinematógrafo común. Las fotografías de las cintas comunes son tomadas a razón de 24 exposiciones por segundo.

Se espera que el nuevo invento sea de gran valor para estudios científicos, de acuerdo con el informe de la revista «Química industrial y Mecánica», publicación oficial de la Sociedad Americana de Química. Se cree que será posible fotografiar ondas sonoras en movimiento, corrientes de aire, sistemas circulatorios, etc.

El nuevo invento está formado esencialmente por cuatro partes: la cámara, un motor-generador especialmente diseñado, que produce una corriente de 1000 voltios y 10 amperios, dos lámparas de vapor de mercurio de diseño especial, y un sistema de tubos vacíos para aumentar la fuerza generadora, empleando los tubos llamados Thyratrom. Este sistema tiene como fin el de encender o apagar las lámparas de vapor de mercurio. La cámara no emplea, como las cámaras corrientes, un motor intermitente ni obturador. Cada vez que la lámpara de mercurio se enciende, se registra un cuadro en el film. El doctor Esselen, asegura que las fotografías de este tipo introducen elementos de gran importancia en el estudio de las acciones que se realizan con gran rapidez o en cortos intervalos de tiempo. Esto lo facilita el pequeño tiempo de exposición, que es de 1/1000 de segundo, y aún puede serlo más pequeño.

¿Qué prepara Chaplin?

París.—Una revista de ésta afirma que el genial bufón cinematográfico Charlie Chaplin, ha resuelto quebrar la norma que hasta ahora se había impuesto de producir sus películas muy de tarde en tarde. Recordemos que en la realización de «Luces de la ciudad» empleó más de tres años. Pero, la enorme expectativa que su última producción «Tiempos modernos» despertó en todo el mundo, le indujo a no volver a privar por mucho tiempo a los aficionados de la satisfacción de gozar y sufrir con su célebre y atribulado personaje. El ansia con que se esperó el estreno de «Tiempos modernos» y el éxito que la acompañó en todas partes donde ha sido exhibida, motivaron el cambio de norma. Actualmente tiene en preparación varios films.

El cine es una de ellas

Londres.—Dice el «Sunday Express»: Un «test» de conversación de 10.000 mujeres norteamericanas, revela que el común de las jóvenes de diez y siete a veinte años, pueden hablar a lo más sobre cuatro cosas: Los hombres, los vestidos, el cine y la escuela.

De los veinte a los treinta años, se comprobó que las mujeres podían sostener conversaciones sobre quince temas, tales como aviación, acondicionamiento del aire, alimentación, la próxima guerra, arte moderno y Shirley Temple.

La película histórica en el país de Hitler

LAS películas históricas que tratan de representar acontecimientos verdaderamente sentidos por el público, piden mucho más del saber de directores de escena y artistas que cualquier película moderna. Con facilidad dejan un vacío. Las recordamos, como inverosímiles. Esto es, por decirlo así, lo peor que pueda ocurrirle a una película. La experiencia demuestra que se necesita cierta tradición cinematográfica para realizar una buena película histórica. El país que empieza a establecer una nueva industria de películas, tendrá, por de pronto, más éxito con asuntos modernos que con históricos, pues para estos últimos no bastan los conocimientos técnicos, sino que es necesario un buen engrane de todos los elementos constituyentes del conjunto, si quiere garantizarse desde un principio cierto standard artístico. Solamente sobre estas bases puede fundarse una película histórica de éxito.

Lo más difícil será siempre la obtención de la atmósfera convincente y de efecto verdaderamente histórico. Esto se consigue más fácilmente cuando se ruedan las escenas en los lugares originales donde se desarrolló antaño el asunto; por ejemplo, en ciudades medievales que han conservado su antiguo carácter hasta nuestros días. Este es el caso ideal. En la práctica, pocas veces existirán estas posibilidades.

En la Exposición del Arte Cinematográfico de Venecia del pasado año, pudo observarse que las mejores películas

históricas fueron aquellas rodadas en el país del hecho. Esto deben tenerlo muy en cuenta los artistas cinematográficos, más que hasta la actualidad. Si se piensa un instante, se comprende inmediatamente que los artistas pueden representar mucho más verosímilmente figuras de la historia de su propio país, que de la historia de otra nación, simplemente porque son capaces de figurarse más fácilmente en este caso que son verdaderamente los personajes que interpretan, mientras que, de lo contrario, difícilmente puede evitarse lo teatral, lo que impide la producción de un efecto verosímil.

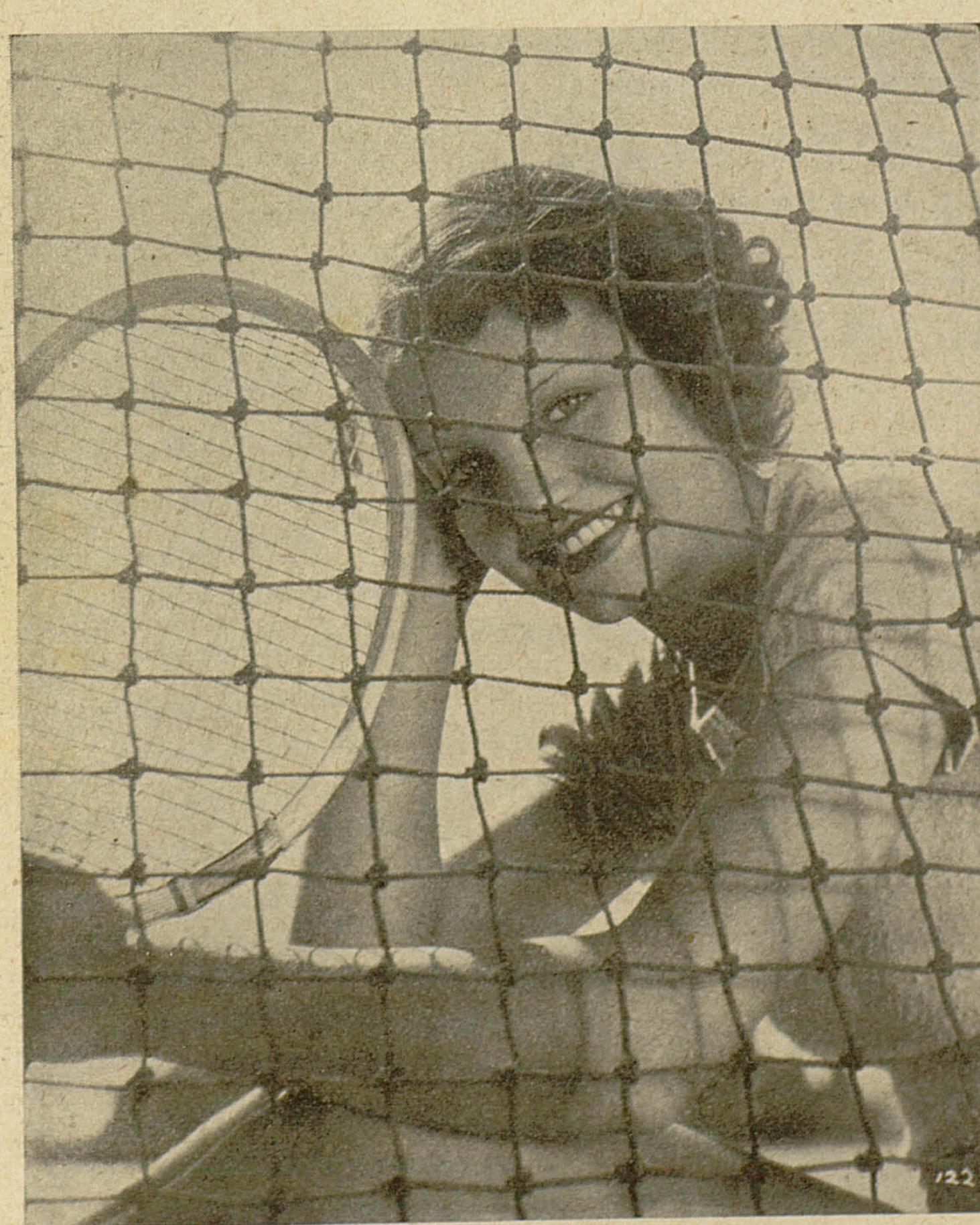
La segunda exigencia que debe establecerse para una película histórica, es que el asunto tenga una relación cualquiera con nuestros tiempos y los problemas que suscita. No es lo esencial el colorido exterior de la época, sino los sentimientos psíquicos de tiempos pasados y sus íntimas relaciones de dependencia con el presente. Una película histórica puede ser, bajo ciertas circunstancias, de actualidad pasmosa; piénsese en un film sobre un pueblo sugiriendo un asunto histórico en que se represente la lucha por la libertad de una nación avasallada. En todo caso, de una manera u otra, en el film histórico deben reflejarse ideas contemporáneas, porque de lo contrario, el espectador se pregunta involuntariamente lo qué le quiere decir la película. Una antigua experiencia demuestra que justamente las películas que trasladan a esferas que no son las ordinarias y acostumbradas, son las que tienen el mayor éxito. No es necesario ofrecer siempre una gran idea heroica. Bajo determinadas circunstancias, se obtiene esto también con un poco de humor que desencadene una risa triunfante sobre las preocupaciones diarias.

Desde este punto de vista, aunque atendiendo también a consideraciones racistas y políticas, parecen haberse elegido los asuntos de las películas históricas que se han de estrenar esta temporada en Alemania. En el grupo heroico, clasificamos la película «Los expatriados», cuyo asunto son las luchas revolucionarias en los países del Báltico. Willy Fritsch, Willy Birgel y Marfa von Tasnady, desempeñan los papeles principales bajo la dirección de Herbert Maisch. Forma también parte de esta categoría, la película de la comunidad cinematográfica germano-italiana «Condottieri», de la cual se ocupa Luis Trenker desde hace muchos meses; además, la película «En busca de la Libertad», con Willy Birgel, que narra la independencia de Polonia del yugo ruso, y la película «Federicus», en que Otto Gebühr representa de nuevo la grandiosa figura del rey prusiano; otros actores de esta película son Lil Dagover, Paul Klinger, y Carola Höhn. Los acontecimientos de la guerra mundial nos los recuerda la película «El tirador Bruggler», en que se glorifica el heroísmo de los tiradores alpinos tiroleses, para que no falten películas que mantengan el espíritu militar.

Una nota alegre se refleja en la nueva película «El concierto de la Corte», con Martha Eggerth, que nos transporta a la época graciosa de hace cien años escasos, así como también en «La noche con el emperador», un episodio de Napoleón, con Jenny Jugo. En la película «La bella señorita Schrapp», resucitan los tiempos de Federico II, el Grande; Hansi Knoteck es la protagonista.

No olvidemos en esta enumeración la filmación de «La Sonata a Kreutzer», de León Tolstoi.

E. MURGA LOWERS



Esta bella fotografía nos muestra a Rochelle Hudson que aparece en varias películas de la Fox.

Enpezaré por declarar que mi profesión es la de químico. Actualmente dedicado a la enseñanza de la Química. Y a cuestiones relacionadas con la técnica del cinema.

Afirmaré, después, que soy un aficionado al cine.

Y, por tercera y última declaración previa, aseguraré que nunca he realizado un film por mi cuenta, y que conozco poco del material educativo cinematográfico que hay en el mercado. Nunca he utilizado la película para mis tareas docentes. Estas declaraciones servirán para señalar el grado de confianza que merece el autor de este trabajito.

Siempre he deseado tener a mi disposición la máquina proyectora, para la enseñanza. Hasta la fecha, no me ha sido posible.

Si, además del proyector, dispusiera de un modesto tomavistas, mi felicidad «docente» sería insuperable.

Distingo cuatro o cinco casos en el problema, dependiendo del desarrollo de las líneas siguientes el número exacto de ellos.

La película como medio de enseñar los primeros rudimentos de la Química a los niños de las escuelas primarias;

como medio complementario a la enseñanza de dicha materia en los establecimientos de «instrucción media»;

como ampliación de conocimientos para los estudios profesionales de ciencia y técnica química;

como auxiliar, casi indispensable, para la enseñanza por correspondencia;

y como divulgador de la materia química, entre el público en general.

Resultaron ser cinco.

Los casos que me interesan más son el segundo y el cuarto. Los otros tres pueden estudiarse simplemente desde el punto de vista del cine documental, con unas salvedades: Respecto al primero, las películas (no debiera hacer falta remarcarlo) han de ser adecuadas a la edad de los pequeños espectadores. Cabría discutir los medios de hacerlo más ameno y más «persuasivo». En todo caso, mudo.

En el tercero, las películas han de responder a un plan de vistas de fábricas y trabajos que no están al alcance de las visitas de los estudiantes. Mudas o sonoras.

Y, en el último, sólo habría que decir que sean adecuadas para cumplir sus fines: ni rigidez dogmática, ni pedantería, ni tampoco vulgaridad aplastante. En este caso, siempre so-

noras, y con comentarios más breves y más inteligentes de los acostumbrados en las documentales de rigor. Sin chistes.

Dije que me interesa más en el caso de la enseñanza media, secundaria, y en el de la enseñanza por correo.

En el primer caso, por falta de material adecuado, en los centros que se dedican a ella, o por estar recargados los planes de materias, que se traduce en escasez del tiempo necesario, no se puede llegar a la realización de las experiencias imprescindibles para una buena comprensión de la materia.

Y no digamos nada de la enseñanza por carta.

En el caso de los estudios secundarios (sean de bachillerato, de comercio, para maestros, o de simple ampliación cultural), el cinema deberá cumplir dos fines: Primero, enseñar al estudiante *cómo* se efectúan las más importantes experiencias, que pueden cooperar a la comprensión de la ciencia. Más que la manera de trabajar, y la disposición del material, interesa aquí hacer resaltar al alumno las etapas de cada operación, los cuerpos que intervienen en ella, los intermediarios que se pueden señalar, y el producto o productos finales.

Por ejemplo: fabricación del ácido sulfúrico, por el procedimiento simplificado que se utiliza en los laboratorios que disponen de poco material.

Un balón de vidrio productor de anhídrido sulfuroso (cobre y ácido sulfúrico concentrado; con Bunsen debajo).

Otro, productor de vapores nitratos (cobre, en virutas, como el anterior; ácido nítrico concentrado en un tubo de llave).

Otro tercero, para producir vapor de agua (agua sola; trozos de porcelana sin barnizar; Bunsen debajo).

Un cuarto balón, de gran capacidad (cinco litros), hace el papel de las cámaras de plomo de la industria. Colocado en medio de los otros tres. Tubos de vidrio que comunican éstos con el último.

Señalar el material y los productos que intervienen.

Se calienta la mezcla de cobre y ácido sulfúrico: producción de gas sulfuroso que corre hacia el balón grande.

Cuando el sulfuroso ha comenzado a desprenderse, se deja caer el nítrico del otro balón sobre el cobre correspondiente: vapores nitratos. Pasan también al balón central.

Se mezclan ambos. Se continúa la producción durante cierto tiempo. Se forman, en las paredes del balón que sirve de cámara, los característicos cristales de sulfato ácido de nítricos. Señalar claramente esta etapa de la operación.

Interrumpir aquí la proyección, para formular las reacciones (cobre + ácido sulfúrico; cobre + ácido nítrico; anhídrido sulfuroso + peróxido de nitrógeno + algo de agua).

Segunda parte.

Se detiene la producción de los balones.

Se hace hervir el agua del tercer balón. Señalar, de paso, el por qué se añade el bizcocho de porcelana (para regular la ebullición).

El vapor que llega al balón. Se deshacen los cristales del sulfato (formular al terminar). Líquido en el fondo.

Repetir la operación, mas brevemente.

Insistir en que se ha de repetir varias veces.

Mostrar el resultado final. Comparar el volumen de ácido sulfúrico gastado, con el poco obtenido. Comprobar su escasa densidad y, por lo tanto, poca riqueza en ácido.

Puede presentarse, como complemento, su concentración. Nueva comparación entre lo gastado y lo obtenido. No tocar la cuestión de pureza.

Este es el tipo de film que interesa en la escuela media. Puede formarse un plan comportando las más importantes operaciones (obtención del cloro, experiencias con él, anhídrido sulfuroso, oxígeno y ozono, ácido sulfúrico, ácido carbónico, un par de preparaciones de orgánica vulgar) hasta un total de doce o catorce films de diez o quince minutos de proyección. Para completarlo con media docena de películas sobre algún aspecto de la industria, que sirvan para comparar el laboratorio con la fábrica. El mismo ácido sulfúrico podría servir de ejemplo. No hay que insistir en estas cuestiones, pues la Química en este grado sólo se estudia desde el punto de vista de sus fundamentos. Sin rechazarlo, porque hay que abrir el espíritu del estudiante a todos los horizontes. Cómo se podría completar con algún film (incidental y sin plan) sobre sus aplicaciones. De todas maneras, los fundamentales de que hemos hablado deben proyectarse tres o cuatro veces cada uno (dos, como mínimo irreductible) en el transcurso de un curso de ocho meses, como son los españoles.

Concluirá

ALBERTO M. DENIA

PARA EL ARCHIVO

Influencia de la pantalla sobre la juventud

II

Nota.—En las fichas anteriores se deslizó una errata de fecha, apareciendo en la primera 27 - XII - 36, en lugar de 27 - XII - 30.

Y seguimos anotando opiniones sobre este tema.

En el número de enero de 1932 de la «Revista Interna-

cional de Cinema educativo», se publica el resultado de una encuesta del I. C. E. sobre «Impresiones de los niños sobre las películas de guerra».

Empieza por transcribir «una breve encuesta publicada en la «Revue du Cinéma», y comentada por l'«Eclair» de

características de él, con reglas fáciles, conocido el árbol genealógico por ambos lados.

»El propósito del film es ayudar al público a comprender la importancia de la eugenésica, mostrándole, de manera sencilla, las leyes elementales que gobiernan las cualidades hereditarias, buenas o malas. Por ejemplo, por qué la gente que sufre hemofilia debe considerar la cuestión del matrimonio muy cuidadosamente, y cómo ciertas personas pueden ser portadoras de esta tara hereditaria sin sufrirla ellos. Por otro lado, como en las familias Terry y Phelps, el film muestra cómo las buenas cualidades dominantes pueden ser transmitidas con pasmosa exactitud.

También toma parte en el film míster Val Gielgud, productor dramático, cuya abuela fué Kate Terry, actriz muy conocida y hermana de Fred Terry.

El parlante sigue a la flota

Aparatos de cine parlante portátiles, terminados en el gris de los barcos de vela, son ahora suministrados a la Real Armada de Inglaterra, en número considerable, por Gaumont-British. Estos aparatos son del bien conocido tipo «N», y son usados para representaciones en alta mar, cuando Jack Tar está lejos de casa y de las resplandecientes luces de su sala local.

Películas para ayudar a la agricultura

El doctor M. H. Leake, director general del Departamento de Agricultura en la Presidencia de Madras, visitó, en septiembre pasado, los estudios de Cleveland Hall Studios, cuando G.-British Instructional hacía un film a movimiento lento de un equipo distribuidor de semilla, para poder localizar un pequeño defecto que estaba deteniendo el mecanismo.

Localizando la perturbación, el doctor Leake espera perfeccionar una máquina, que probablemente ahorrará a los labradores un millar de sacos de azúcar de remolacha por año. Su invento usa una tercera parte menos de la semilla ahora requerida.

En una siembra de un centenar de acres, esto representa un ahorro, aproximado, de 60 libras, y asegura una considerable disminución del trabajo a los trabajadores agrícolas en las plantas jóvenes que crecen cuando se siembran con los métodos actuales.

Los resultados son esperados con interés por varios grupos importantes de agricultores de todas las partes del país.

Montpellier en su número del 11 de mayo». Bajo la firma de Pierre Emsey, recoge opiniones de escritores y periodistas sobre la cuestión de que se trata.

También la transcribiremos nosotros:

Marcel Ayme: «La humanidad no ha perdido nada de sus instintos sanguinarios. En las corridas de toros, el delirio de la muchedumbre en el momento de la estocada es de los más dudosos, y es probable que si los juegos antiguos de los gladiadores se sometieran a la curiosidad de los pueblos civilizados, no dejarían de tener numerosos partidarios. Los discursos no pueden hacer nada en contra; desde hace siglo y medio se habla de fraternidad y nunca se ha matado tanto la gente.»

Henri Barbusse: «Las películas de guerra tienen menos alcance pacifista de lo que se podría creer, ejercitan el espíritu nacionalista, llevan a los espectadores la idea de venganza, de represalias. Hay que examinarlas desde este punto de vista.»

Léon Emmanuel Berl. «El aspecto psico-analítico de la película de guerra, puede dar un efecto inverso al que se espera de ella.»

Jean Richard Bloch: «Creyendo hacer el bien nos exponemos a hacer tonterías.»

Albert Creminoux: «Creo que estas películas no tienen ninguna consecuencia en un sentido ni en otro.»

Doctor G. Dumas: «La acción efectiva de las películas de guerra, por intensa que sea, no debe tener grandes resultados positivos o negativos.»

Luc Durtain: «La terrible imagen de la guerra debe marchar al lado de la civilización actual, como el compañero no invitado, como una fúnebre y saludable amenaza.»

Elie Faure: «No creo que las películas de guerra, por odio que sea el espectáculo que ofrecen, constituyan una propaganda útil para la paz. Constituyen más bien, a mi parecer, una propaganda útil para la guerra. El carácter del arte azteca, que parece hecho de cadáveres cortados en pedazos y pegados con una mezcla sangrienta, del arte polinesio, tan cruel con sus monstruos, del arte hindú, con su atroz Kali que se baña en la sangre de sus víctimas, las matanzas de niños que enrojecen los muros de las criptas italianas, las escenas realistas, o mejor, reales, en que tanto se han complacido los maestros modernos, Tintoretto, Rubens, Callot, Goya, Delacroix, nada de eso ha atenuado el furor de nuestros instintos.»

Paul Morand: «Cuando una película de guerra está bien hecha, puede dar ganas de hacer la guerra.»

Jacques Spitz: «Y ahora, si hay que responder, diré que la guerra no dependiendo de causas psicológicas individuales, esperar la paz de una influencia conveniente ejercida sobre el individuo, es una esperanza químérica.»

En cuanto al firmante de la encuesta, tampoco está muy seguro del valor pacifista de esta clase de films.

En cuanto al trabajo en sí y a las consecuencias que comporta, lo veremos la próxima vez.

(Continuará)

NOTAS Y NOTICIAS DE CINEMA EDUCATIVO

Un film sobre las teorías mendelianas

Ha sido producido por la Gaumont-British Instructional un film basado en las célebres leyes hereditarias de Mendel, universalmente aceptadas por la ciencia como base de la moderna eugenésica. Han contado con la cooperación, entre otros, del doctor Julián Huxley, la familia Terry y «Bossy» Phelps, el patrón de la lancha real. Míster Hewer, del Colegio Imperial de la Ciencia, asistió al director del film.

«Durante más de cien años, la familia Terry ha sido celebrada por su habilidad dramática», dijo míster Hewer a un periodista. «El notable camino por el cual la familia Terry ha conducido sus cualidades artísticas, se demuestra por su árbol genealógico. Varones y hembras de ambas ramas de la familia han sido preeminentes en el arte dramático.

»Phelps representa el caso de atributos físicos heredados de los padres a través de varias generaciones. Magníficos ejemplares físicos, muscularmente adaptados para los trabajos fuertes en barcos, la familia Phelps han sido barqueros del Támesis tanto como se es posible ser.

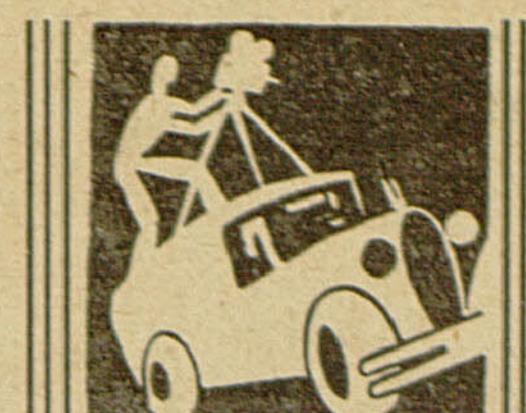
»La Sociedad Eugénica ha podido suministrarnos los árboles genealógicos de ambas conocidas familias. Además, nos han suministrado una amplia información de las bien conocidas familias del Condado con marcadas peculiaridades físicas.

»La famosa nariz Hapsburg es una excelente ilustración de lo que estamos exponiendo. Representantes de muchas generaciones de la familia Hapsburg han poseído el largo apéndice que les es característico. Otra nariz célebre en la historia, fué la de Anjou, que era un carácter distintivo de los monarcas ingleses, desde el tiempo de la conquista normanda hasta los días de Tudor.

»Criadores de animales y jardineros han hecho un estudio de las características de la herencia desde los tiempos primitivos, pero hasta que fueron descubiertas las leyes de Mendel al principio de la presente centuria, la herencia no poseía bases científicas.

»En la película hemos mostrado tanto como es posible, con razonable precisión, que el linaje será equivalente al par humano, de plantas o animales, pudiéndose predecir las

PANTALLAS DE BARCELONA



Informaciones

Entre los muchos telegramas de felicitación que ha recibido el presidente Franklin D. Roosevelt por su victoria electoral en los EE. UU., figura uno de la productora Republic Pictures. Además de una razón de cortesía, este telegrama obedece, también, a una razón comercial. Roosevelt acaba de evidenciar que es un escritor de agudo ingenio, con el argumento de «El misterio del presidente», cuyo planteo suministró a los estudios de Republic Pictures.

Buenos Aires. — Se hará una nueva versión de «Nobleza gaucha», que obtuvo un gran éxito en tiempos del cine mudo.

Buenos Aires. — Industria Cinematográfica Argentina, llevará a la pantalla «La virginitad de madera», pieza teatral de Ricardo Hicken. Actuarán en ella los hermanos Ratti, y será dirigida por el doctor Sebastián M. Naón, con la supervisión del autor.

Para que nuestros lectores se den cuenta de las anomalías de la producción de películas, citaremos el hecho de que Cecil B. De Mille recientemente filmó en un mismo día la primera y la última escena de su próxima producción «Fílanero». Pero antes de que la película esté terminada, sucederán muchas cosas entre ambas escenas.

«Dodsworth» fué estrenada con gran solemnidad en el Tívoli de Londres muy recientemente, llenándose por completo el local en todas las sesiones.

La prensa inglesa recibió la película, basada en la famosa obra de Sinclair Lewis, con espontáneo aplauso, felicitando a la casa distribuidora United Artists verbalmente y publicando después elogiosas críticas.

Ha permanecido cuatro semanas en dicho salón, pasando luego al Marble Arch Pavilion, para una segunda serie de proyecciones en el West End.

La Monogram anuncia para muy en breve diversas novedades. Entre ellas «El héroe del monte azul», película de aventuras con Tom Tyler, Bud Osborne y Wally Wales; y «Una vieja costumbre española», producción cómica que interpretan Buster Keaton, Lupe Tovar e Hilda Moreno. Esta última película fué dirigida por Adrián Brunell.

Acaba de constituirse en París la compañía francesa de Televisión, con un capital inicial de 35.000 dólares. Esta noticia viene a confirmar lo que ya hemos dicho otras veces, de que la televisión preocupa en todos los grandes países.

El día 4 ha sido, por fin, estrenado el documental de desembarco en las Baleares, titulado «Expedición antifascista a las Baleares». El estreno, que se ha verificado en el Atlántic, el Pabli y el Savoy simultáneamente, ha sido recibido con gran interés.

Warren William y Claire Dodd, han finalizado recientemente en los estudios Warner Bros la impresión de una película policiaca, titulada «Garras de terciopelo» (The case of the velvet claws), que refiere una nueva aventura del detective Perry Mason. Y está basada en la novela del mismo título de Earle Stanley Gardner.

Lloyd Nolan y William Cagney (hermano de Jimmy), con sus respectivas esposas, celebraron con una cena en el famoso Trocadero de Hollywood la firma de un nuevo contrato entre Lloyd y la Paramount. Lloyd obtuvo el contrato a raíz de su brillante actuación en «Milicias de paz».

«Una aventura en París», dirigida y producida por Wesley Ruggles, será la próxima película de Carole Lombard. Cary Grant y Charlie Ruggles secundarán a la encantadora Carole.

«El loro gris», un drama del mar y de dos marineros, uno de media edad y otro muy joven, fué adquirido recientemente por la señora Vivian Lubitsch, esposa del conocido productor y director de la Paramount, que adaptó la historia para la pantalla, en colaboración con su padre, un armador inglés. La señora Lubitsch, Vivian Gaye, es una escritora de nota. La Paramount se propone producir este drama, habiendo seleccionado para los principales papeles a Akim Tamiroff y John Howard.

Emanuel Cohen, presidente de Major Pictures Corp., acaba de contratar a Karen Morley. Su primera película, que, como todas las de dicha compañía, distribuirá la Paramount, se llamará «Happiness Preferred», y el primer actor será Warren William.

Doris Kenyon (que nuestros lectores no habrán olvidado), acaba de regresar de una gira de conciertos por Europa. Próximamente aparecerá en un papel importante de la producción de Richard A. Rowland para la Paramount «Amor y risas». Dicha película no nos da ocasión de oír sus canciones.

M. Phil Reisman, vicepresidente de la R. K. O. Export Corporation, ha anunciado que la sede social de la Radio Pictures Internacional, que estaba en Londres, ha sido fijada en París.

Como se sabe, la Radio Pictures International, se ocupa de los negocios de la R. K. O. en la Europa continental y cercano Oriente.

M. Harry Leasim ha sido designado administrador de esta

Coliseum : «Candidata a millonaria»

UNA manicura (Carole Lombard) desea casarse con un hombre de millones. No cree en el amor. Algo por el estilo le pasa a Fred MacMurray, rico arruinado. Pero ésto no lo sabe Carole, que intenta su conquista. Más tarde se entera de que está a punto de casarse, y, después, sabe de su falta de dinero. Precisamente se va a casa con una joven que lo tiene. Prometen ayudarse mutuamente en sus planes conquistadores. Y, como es lógico (lógico en una película), se enamoran uno del otro. La solución mañana.

Con Carole Lombard y Fred MacMurray comparten los sudores de la interpretación Ralph Bellamy, Astrid Allwyn y Marie Prevost. A satisfacción de todos, porque no hay tales sudores.

La película es amable y divertida. Bien realizada por Mitchell Leisen. Según una novela de Viña Delmar. Guión de Norman Krasna, Vincent Lawrence y Herbert Fields. Fotógrafo, Ted Tetzlaff. Música y letra de Sam Cozlow. Título original: «Hands Across the Table» («Manos contra la mesa»). Productora: Paramount. Y se me acaba el carbón. ¡Ah! Puede interesarles a los que se interesen por la fotogenia del beso, por seleccionar ejemplares. No hay muchos, apenas ninguno, en la película. Pero hay uno que merece entrar en sus colecciones. ¡Un auténtico primer plano de un beso!

Fuera de lo apuntado, no tiene más elementos de interés, no añadiendo ni quitando mucho a la gloria de la productora y de sus intérpretes, con la excepción de Carole, que hace su papel mejor que nadie. Fred, simpático y natural (¡como no!), la sigue en orden de méritos, pero no aporta nada nuevo.

Urquinaona : «Doctor Sócrates»

EN muy poco tiempo hemos visto tres películas protagonizadas por Paul Muni, constituyendo las tres, por lo menos, grandes éxitos personales para él. Lo mismo en «El infierno negro», en «La tragedia de Louis Pasteur», que en «Doctor Sócrates».

Esta es la más floja de las tres. Su director, William Dieterle, es el mismo que le dirigió ya en «La tragedia de Louis Pasteur». Lo hace lo mejor que puede (y no es poco), pero estrellándose, en resumidas cuentas, contra la nadería del argumento: Un médico que, por causa de los nervios, tiene que abandonar su porvenir como cirujano. Se retrae a un pueblo. Aquí tiene que luchar contra la hostilidad de otro médico. Un bandolero le obliga a que le cure de una herida en el brazo. Le paga con un billete de 100 dólares. Más tarde, el bandolero comete un atraco en el banco del pueblo. Una muchacha (Ann

Dvorak), que ha recogido el bandido en la carretera, queda herida en la acera. El doctor (llamado Sócrates por su rival, a causa de su afición a leer libros de filosofía), la recoge y la cura. Como es acusada de pertenecer a la banda, la defiende y la guarda en su casa hasta que la policía comprueba su no intervención en los hechos. Cuando ella quiere marchar, para seguir su camino en busca de trabajo, la retiene en su casa. Nueva intervención de los bandoleros, que llevan al médico a su guarida, para que pueda efectuar otra cura al jefe. Por una casualidad, el doctor averigua el lugar a donde le han llevado. Cuando después encuentra que han raptado a la muchacha, va allá, poniéndose en sus manos, no sin dejar aviso a los encargados de perseguir a la banda del lugar donde ésta se esconde, y rogándoles que no ataquen antes de que él haya podido salir con la chica. La policía ha entrado en sospechas de que él tenga que ver con los atracadores, pero consiente en esperar hasta la hora marcada. Y cuando llega ésta, atacan, sin encontrar apenas resistencia, por causa de los manejos efectuados mientras tanto por el «Doctor Sócrates».

Así como la anterior película de que hablo gira todo en torno al amor entre la pareja central, en ésta (a pesar de existir el idilio indispensable), no hay una escena que pueda calificarse de amorosa. Ni un solo beso (¡pasmao!).

Sobre todo destaca la labor de Paul Muni, que, como siempre, hace una creación de su personaje. ¿Queréis que recurramos otra vez a las comparaciones?

Fred MacMurray es un chico simpático y buen actor. Pero tiene un límite (dado por sus condiciones físicas y psicológicas) de actuación. Hay personajes que no podría interpretar nunca.

Paul Muni, no tiene ese límite. Creemos que puede hacer cualquier papel, por difícil que sea. Por inadecuado que pueda ser para su aspecto físico. Por raro o vulgar que parezca. Quizás sí, tiene un límite: es que no podría nunca dar vida a personajes sin vida.

El «Doctor Sócrates» es un tipo suficientemente bien dibujado (aunque la historia no le dé ocasión de acabarse de presentar) para que Muni consiga un nuevo éxito que añadir a los anteriores.

Además, así como han habido muchos actores, maravillosos, por otra parte, que no podían dejar de ser afectados ni en sus mejores caracterizaciones, Paul Muni es siempre natural, sin que se pueda apreciar el esfuerzo que haya de hacer para conseguir las actuaciones que tanto nos asombran.

Bien el resto de los intérpretes.

ALBERTO MAR

Un aguinaldo para los niños prodigo

(Conclusión)

iría a parar a la estrella alfa del centauro, que está a algunos años-luz, pongamos por caso de distancia, y se iba a rascar con un escardador durante todo un período geológico.

Si los chiquillos no enganchan las enfermedades que les pueden contagiar, o no lo hacen en más de un noveno por ciento de los casos, si no se vuelven tontos de remate, acháquese a que la resistencia del hombre es increíble.

Pero los niños prodigios..., por cada Mozart, hay veinte Pérez que fueron niños precoz y hoy pasean por el mundo sin imbecilidad.

Después de ésto, sería pueril que pretendiéramos cargar todas las culpas a los productores.

Adolph Zukor

(Conclusión)

maron por ese entonces un grupo a fin de dedicarse igualmente a la edición de películas. A este paso, que daba viso de posibilidad al peligro de que las películas de las casas extrañas a tal grupo se vieran preteridas en dichos teatros, contestó Zukor adquiriendo o edificando en las ciudades más importantes de los Estados Unidos teatros que le aseguraban la continua exhibición de cuantas películas editara. Fue esto el origen de la Publix Theatres Corporation, subsidiaria de la Famous Players Lasky Corporation, fundada en el año 1926.

Al año siguiente, la Famous Players-Lasky Corporation quedó convertida, por cambio de nombre, en la Paramount Famous Lasky Corporation, la cual se consolidó, en 1930, con la Publix Theatres Corporation, para formar la Paramount-Publix Corporation. Desde julio de 1935, la empresa principal y todas sus subsidiarias empezaron a girar bajo la razón social de Paramount Pictures Incorporated.

Por justiciero y unánime consenso, Adolph Zukor aparece hoy como uno de los hombres a quienes debe más la cinematografía considerada como industria. Baste recordar que las acciones de la Famous Players Film Company, fueron las primeras de una editora cinematográfica que se cotizó en la Bolsa de Nueva York.

Don Adolph Zukor es padre de dos hijos: Eugene J. Zukor, que sigue las huellas de su benemérito ascendiente y ocupa ya puesto elevado en los estudios de la Paramount

en Hollywood, y la señora doña Mildred Zukor de Loew.

Desde julio de 1936, cuando quedó nombrado presidente de la junta directiva de la Paramount Pictures Incorporated y encargado de la producción cinematográfica de la misma, el señor Zukor, padre, trasladó su residencia a Hollywood. En la capital del cine celebrará, el 7 de enero de 1937, juntamente con el sexagésimo cuarto aniversario de su nacimiento, un cuarto de siglo de vida cinematográfica, fecha esta última que se festejará, en todo el mundo, con el espléndido programa que sus incontables amigos y admiradores preparan para las bodas de plata de Adolph Zukor con el cine.

Valentín González

(Conclusión)

Recogeremos unas frases de la crítica bercelonesa, sobre la interpretación que Valentín González hizo en aquel film: «La interpretación es magnífica. Valentín González destaca en la soberbia encarnación del humilde y abnegado Padre Juan...» «Ajustado, venerable, humano y acertado...» «Correctísimo en todo momento y muy artista...» «Silueta llena de simpatía y de dulzura...» «Humana figura del bueno, humilde y misericordioso...»

Frases breves que definen todo un amplio temperamento.

Su nueva interpretación

Valentín González acaba de intervenir en la interpretación de un nuevo film. Benito Perojo le llamó para que encarnara un personaje en la producción de Cifesa «Nuestra Natacha». El sabio, noble y bondadoso Rector de la Universidad donde se inicia la historia, protector de la protagonista y de toda la pléyade estudiantil; padre, en espíritu, de aquella gente joven que está creándose un porvenir en las aulas, es encarnado por nuestro gran actor dramático. Y en él, el personaje se agiganta, se supera, y llega a la mayor emotividad expresiva.

A los setenta años de edad, un nuevo horizonte, cargado de promesas de éxito, se abre para este hombre bondadoso y optimista, feliz porque ha sido siempre resignado, que consagró el valor de toda su vida al engrandecimiento de un arte por el que sentía—y siente—verdadera vocación.

Con su nueva interpretación cinematográfica, Valentín González recibirá el homenaje de su público, perenne al laurel del éxito.

J. L. MARTÍNEZ DE ARNEDO

sociedad, con poderes de director general, y M. Jack de Waal, secretario del consejo de administración.

Como se había anunciado, el 16 de diciembre se dió la primera vuelta a la manivela, en los estudios Pathé, de Joinville, al gran film de espionaje «L'homme à abattre», bajo la dirección de Léon Mathot. Operador en jefe: René Gaveau; primer operador: André Thomas; segundo operador: Christina Gaveau; colaborador técnico: Robert Bibal; decorador: Jacques Colombier; administrador del film: Bob Faure; repar-

to: Jean Murat, Jules Berry, Roger Karl, Viviane Romance, Aimé, Bernard Lanceret, Madeleine Robinson, Pierre Magnier, Jeanne Marken, Dalio, Georges Prieur y Jean Max. Antes se habían ya filmado los exteriores en Cannes y Montecarlo.

Cifesa ha presentado en Buenos Aires su tercer noticiario. Lleva notas de la guerra civil en España, que se refieren a la lucha en Irún, a los refugiados españoles en Hendaya, a la lucha contra el Alcázar de Toledo y a otros aspectos interesantes y dramáticos de la referida guerra civil.

Paul Muni

protagonista de "Dr. Sócrates",
de Warner Bros

