

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Septiembre de 1932

Una Peseta

Años 1932 n.º 4, 5 y 6
1933 n.º 11, 12 y 13
2ª época 1935 n.º 4 y 2

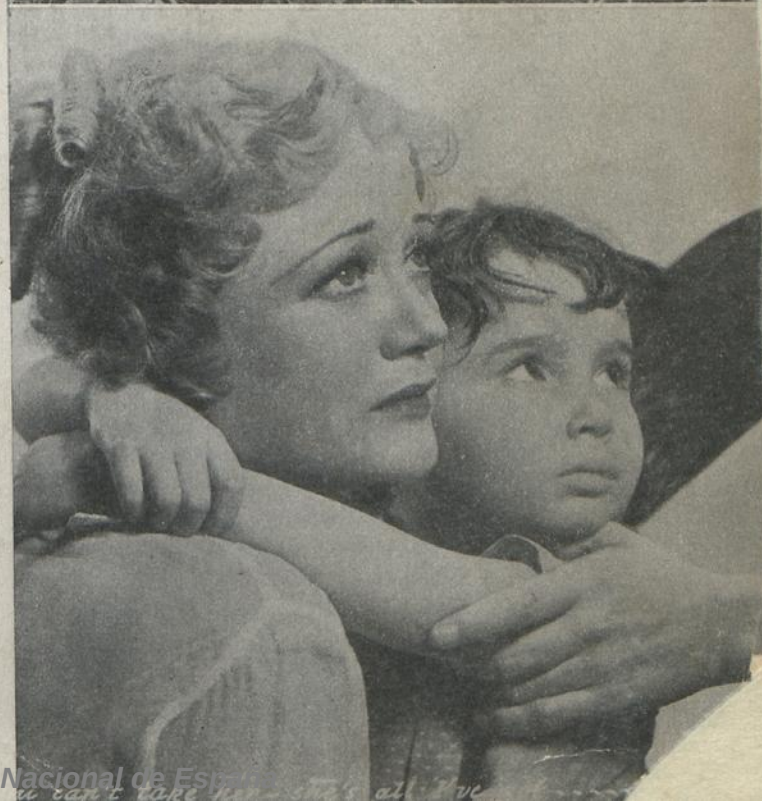
4



PORTAD : «Maternidad: Africa y Norteamérica».

CONTENIDO : PRIMERA ENCUESTA DE «NUESTRO CINEMA» :

Contestaciones de Alfredo Cabello, J. Castellón Díaz, Anfurso, J. González, A. Hurtado de Mendoza. - PROBLEMAS ACTUALES: «¡Hay algo muy podrido en el reino del cinema!»: René Clair; «Del público y su desorientación»: L. Gómez Mesa; «Nuestro Itinerario»: Política y cinema: Juan Piqueras. - EL CINEMA SOVIÉTICO: «Los films de Eisenstein» (Continuación): I. Anisimov; «Los problemas del cinema soviético»: Kurt Kersten. - LOS NUEVOS FILMS: «Montañas de oro» (Film de Youtkewitch): Léon Moussinac; «En nombre de la ley» (Film de M. Tourneur): Juan Piqueras. - NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: España, Francia y Bélgica. - OPINIONES EN EL ZAG. - BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA.



2/2593



SELECCIONES FILMÓFONO
PALACIO DE LA PRENSA
Plaza del Callao, 4. • Madrid

Nuestro Programa

KARAMAZOFF, EL ASESINO

Realización de Fedor Ozep

La tragedia de una pasión fatal e irresistible, sentida con la morbosa violencia de los personajes de Dostoievski. Insuperable realización del cine sonoro

ARTEMIO, CARGADOR DEL VOLGA

Realización de Petroff - Bitoff

Magnífico cuadro de la Rusia clásica. Todo un arsenal abigarrado de figuras gorkianas en torno a un argumento de gran fuerza dramática

MONSIEUR, MADAME Y BIBI

Realización de J. Boyer y Max Neufeld

Divertidísima comedia, rebosante de frivolidad, humorismo y gracia natural. La mejor película cómica del año. Los artistas Marie Glory, Florelle, Jean Dax y René Lefebvre en el mismo film

E V A S I Ó N

Realización de A. Room

Vigoroso aguafuerte de la lucha social en una zona petrolífera sudamericana

1932-

HAMPA (BERLÍN PLAZA DE ALEJANDRO)

Realización de Phil Jutzi

La tragedia de un hombre recto, a quien el destino zarandea rudamente, arrastrándolo contra su voluntad por el fango de la delincuencia. Esta película refleja los bajos fondos de Berlín con sumo realismo

LA CANCIÓN DE LA VIDA

Realización de Granovsky

Un poema plástico y sinfónico que exalta noblemente la belleza de la vida; un film pletórico de arte, optimismo y maestría técnica: el film del porvenir

LAS MALETAS DEL SEÑOR O. F.

Realización de Granovsky

La historia de una aldea perdida en su insignificancia, que, meteóricamente, se convierte en gran ciudad a consecuencia de un error grotesco. Una sátira alegre y mordaz sobre las grandes y pequeñas vanidades de este mundo y de estos tiempos

LA LÍNEA GENERAL

Realización de Eisenstein

Epopeya de la tierra nueva, fertilizada por el espíritu de solidaridad y por las conquistas de la ciencia y de la técnica. Formidable film documental, de gran valor artístico y social

PETER VOOS, EL LADRÓN DE MILLONES

Realización de Dupont

Comedia policíaco-grotesca de hilarantes complicaciones y grandes aventuras que tienen por escenario los lugares más pintorescos de varios continentes

ROAH-ROAH (A LAS PUERTAS DEL POLO SUR)

Realización de Kohl-Larsen

Película documental que ha acertado a recoger magistralmente todo el encanto de la fauna y el paisaje antárticos

¡QUIÉrame USTED, TELEFONISTA!

Realización de Julián Duvivier

Vodvil telefónico, salpicado de graciosísimas incidencias. El Amor, comunicación internacional, perturba el funcionamiento de la línea París-Berlín

1933

Lea usted...

NUESTRO CINEMA. Cuadernos Internacionales de Valorización Cinematográfica, publicados en París por Juan Piqueras

NUESTRO CINEMA

es la única Revista Cinematográfica Española, auténticamente independiente, y la de mayor expansión y difusión en el Extranjero

NUESTRO CINEMA

es la primera publicación que ha reconocido un valor social al cinema y la única que estudia, comenta, analiza y exalta sus posibilidades orientadoras.

EL CINEMA SOVIÉTICO

es estudiado detenidamente por NUESTRO CINEMA. En sus cuatro primeros números ha publicado : «El cine revolucionario ruso», por Lunatcharsky; «La sinfonía de la cuenca del Don», y «Sola», por Karl Radek; «El escenario en el cinema soviético», por Watzlaw Solsky; «Los films de Eisenstein», por I. Annissinov, «Los problemas del cinema soviético», por Kurt Kersten; «Montañas de oro», por Léon Moussinac, y un amplio noticiario mensual sobre las actividades en los estudios soviéticos

LA CRÍTICA QUE

hace NUESTRO CINEMA es la más independiente de España. Mucho antes de que las casas productoras inunden la prensa española de noticias y comentarios, NUESTRO CINEMA ofrece un análisis de los films que más interés—negativo o afirmativo—presentan

EN SUS 4 PRIMEROS

cuadernos ha comentado : «La sinfonía de la cuenca del Don», «Sola» y «Montañas de Oro» (films soviéticos); «Las cruces de madera», «Fantomas», «La Atlántida» y «En nombre de la ley» (films franceses); «Muchachas en uniforme», «Emilio y los detectives» y «Tumultos» (films alemanes); «Sangay-Express» y «El hombre y el monstruo—Dr. Jekyll y M. Hyde—» (films yanquis)

LEYENDO

NUESTRO CINEMA. tendrá mensualmente una amplia información sobre los nuevos films, sobre los problemas actuales del cinema, sobre la intervención política y financiera en la producción, sobre el cine social, sobre el cinema soviético, sobre todo cuanto las demás revistas y publicaciones, en manos de los productores, ocultan al auténtico cineasta

NUESTRO CINEMA

no es una revista redactada por los gabinetes de publicidad de los productores. Piensa por sí misma y actúa con absoluta independencia

SUSCRÍBASE

usted a NUESTRO CINEMA y colabore en su esfuerzo suscribiendo y recomendando su lectura a sus amigos

UTILICE

usted uno de nuestros Boletines de Suscripción y remítalo a NUESTRO CINEMA. 7, rue Broca - París (V^e). Por 10 pesetas recibirá mensualmente los 12 números anuales con derecho a los extraordinarios que publiquemos

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
PUBLICADOS POR JUAN PIQUERAS — 7, RUE BROCA - PARIS (FRANCIA)

PRIMERA ENCUESTA DE "NUESTRO CINEMA"

1. — ¿Qué piensa del cinema y de su posición actual?
2. — ¿Qué género cinematográfico (social, documental, educativo, artístico...) cree que debe cultivarse más atentamente?
3. — ¿Qué papel social concede usted al cinema?
4. — ¿Qué películas considera como ejemplos dignos de prolongar en el futuro?
5. — ¿Qué piensa del movimiento cinematográfico iniciado últimamente en España? y
6. — ¿Cómo cree usted que debe enfocarse la futura producción hispánica?

Respuesta de Alfredo Cabello

1
Más que pensarlo lo siento. Lo siento cuando lo veo y cuando lo recuerdo. Sin embargo, juzgado en frío me parece el cinema un arte — completo como ninguno — de inmensas posibilidades. Un medio de expresión de enorme capacidad expositivo-persuasiva. Es decir, un formidable medio de propaganda. No anunciante, sino propagador, propagador de la belleza, de la ñoñez, de la energía, o de la disolución; de cualquier idea artística, política, moral, etc. ¿Su situación? Como todo lo regido por alta mano capitalista, dotado de un admirable instrumental técnico-mecánico, pero orientado a contracorriente. Falseando la realidad. Engañando. Adormeciendo. Castrando.

2
No hay manera de contestar a esta pregunta claramente. Cada uno de estos géneros llena un hueco, hace una labor en distinta esfera. Todos hay que cuidarlos naturalmente, lo importante no es el género sino el sentido que se dé a la obra.

Sin embargo, el más eficaz ahora sería, a mi juicio, uno social-documental-artístico.

3
El mismo que a todo otro medio de expresión artístico cualquiera. El Arte debe res-



«Au pays de Scalp», documental francés sobre el Amazonas. Foto: C. U. C.

SEPTIEMBRE DE 1932
AÑO I - NÚM. 4

ponder siempre a la necesidad del momento social que vive. Debe ser un reflejo de ese momento social; un reflejo real, depurador, y, si el caso lo exige, terco, dogmático y violento.

Este deber de todo arte es en el cinema más estricto. Por su naturaleza y por su enorme difusión.

En nuestro momento, el deber de todo arte es desnudar, denunciar, atacar al capitalismo.

4

Pues no sé. Hay algunas cintas que se acercan, más o menos, al tipo que he señalado antes. Pero siempre están falseadas por una trama sentimental. Las rusas no se pueden poner como modelo, las rusas quedan aparte. Rusia es un mundo distinto con distintas necesidades; sus cintas satisfacen exigencias diferentes a las que hay que atender entre nosotros.

A pesar de todo hay una película rusa, *La madre*, que es hasta ahora la más imitable.

Faltan las películas de la plusvalía, del militarismo, de la colonización, de la competencia, del paro, de la policía social, etc., etc.

5

Lamentable, lamentable, lamentable... Pero — ¡ya era hora! — es un principio.

6

La orientación del cinema en España debe ser la misma que en el resto del mundo. Variaría, es claro, lo particular, lo típico nuestro: los temas. Los hay abundantes: el latifundio, la emigración, el cacique, lo sexual (prostitución), educación, beatería-histerismo, etc., etc.

Pero esto es pedir demasiado. El cinema español... el cinema español debía empezar asesinando — sí, sí, asesinando — a toda esa cohorte de glorias-fantasmones insaciables que amenazan convertirle en un cesto más donde depositar sus «artísticos» excrementos.

Respuesta de J. Castellón Díaz

1

El cinema es hoy día, y creo que en lo futuro reafirmará esta cualidad, el primer arte; pasaron los tiempos en los que se consideraba solamente como séptimo: en nuestra época es el cinematógrafo el arte por excelencia. Es posible que en lo venidero otro nuevo arte le aventaje: en la actualidad no admite, no puede admitir la más leve competencia de los existentes. Sería largo y quizá aburrido el discutir y demostrar la supremacía del cinema sobre las artes estáticas: discusión por otra parte inútil y absurda por lo visible y real que ello resulta para todos, aun para los seres más tradicionalistas e imbéciles. El cinema es, además, más dinámico y expresivo que el teatro, sus posibilidades son infinitamente mayores; aventaja en claridad y es, sobre todo, más directo — palpable, podríamos decir — que la novela; es más convincente y comprensible que el más rotundo manifiesto social o científico.

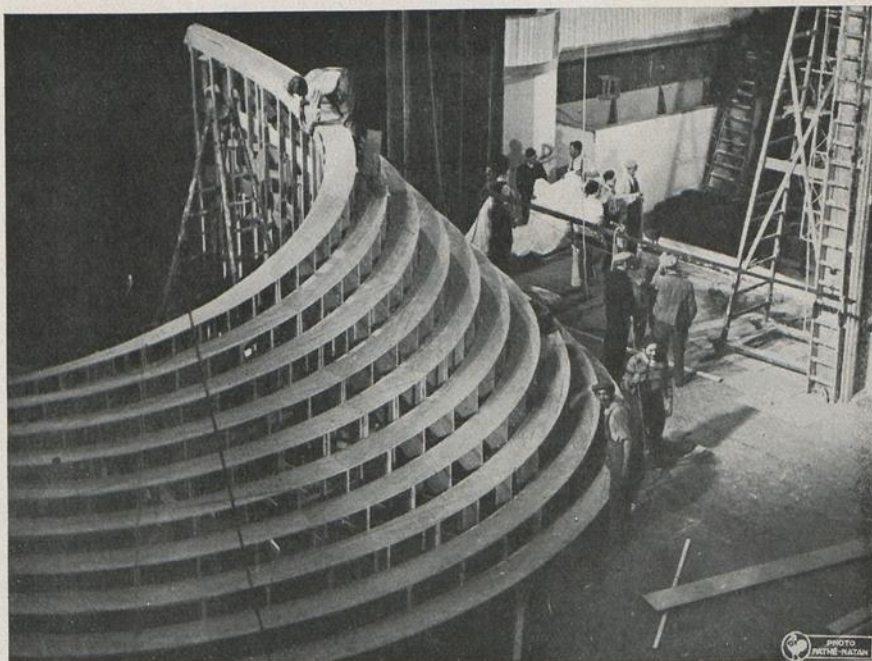
Hasta ahora poco se ha conseguido del cinema. Las especiales condiciones en que se encuentran la mayor parte de las naciones productoras de Europa y América, sólo permiten en y con sus películas dar al espectador medio una ligerísima idea de lo que puede y debe ser el cinematógrafo; a pesar de ello, su poder educador, revolucionario, resulta para él casi ilimitado.

Por una parte Rusia con sus films de propaganda y vulgarización, y por otra Alemania, con sus realizaciones de vidas de animales y plantas, son acaso las únicas naciones productoras que pueden proporcionarnos muestras primeras, casi perfectas muchas veces, de lo que pudiera lograrse en uno u otro aspecto: en el llamado social y en el estrictamente educativo.

2

La pregunta me parece un poco confusa. Considero difícil, sobre todo, diferenciar plena, radicalmente el significado de cada una de las expresiones: film educativo, social, documental; son frases de sentido infinitamente próximo, demasiado ligadas entre sí. Una película documental es un film educa-

Un gran decorado de «Miserables de Paris», film de Fedor Ozep para Pathé-Natan.



tivo; también lo es una banda social aunque a muchos señores — demasiados — les parezca precisamente lo contrario.

En el estado actual de Europa, del mundo entero, la película debe ser ante todo revolucionaria, esencialmente revolucionaria; maravilloso altavoz el cinema, potente difusor de ideas y conceptos, debe lanzar al mundo entero, insatisfecho, hastiado, sus puras imágenes pacifistas, antiburguesas, antinacionalistas, antitodo...

¿Olvidar por ello el arte? En manera alguna; pero de eso a intentar una obra exclusivamente bella, no. El arte puro sólo debe tener razón de existir en épocas muertas o felices; en nuestro tiempo de luchas y sufrimientos resulta criminal, absurdo e imbécil. La religión es el opio del pueblo; pero no es el arte menos opio para las muchedumbres.

3

Inmenso: ya lo he dicho y creo que no es necesario insistir más en ello. Bien orientado, el cinema puede ser un impulso y más tarde un conservador de la revolución.

4

Debemos olvidar todo lo hecho. Incluso es posible que lo hecho por los rusos; ni aun deberemos recordar *La madre* y *El acorazado Potemkin*. Recordar es inevitablemente imitar: ello no puede conducir más que al amañamiento y la emburguesación.

5

Más vale no hablar de ello. Mientras los que se empeñen en hacer y orientar el cine español sean esos autores teatrales fracasados incluso en el teatro; mientras que cada una de las señoritas ibéricas sueñe con ser una Joan Crawford y todos los pollos unos Roberts Montgomerys, no se hará nada. Mientras no se intente, no se desee hacer otras cosas, «no se sepa hacer sobre todo otras cosas», no se lograrán más que vulgares repeticiones de *El embrujo de Sevilla* y *Su noche de bodas*.

6

Nuestra mejor pintura es la naturalista. Nuestra mejor literatura, por ejemplo la del ciclo picaresco, se halla esencialmente impregnada de naturalismo. Aun la arquitectura barroca, a primera vista tan irreal, demuestra una vez más el carácter naturalista de nuestro espíritu.

Este espíritu es el que debiera guiar, infiltrarse en nuestra futura produc-

ción. El español — tipo opuesto al germánico — no ama lo maravilloso: sus dioses se hacen siempre hombres. Al español le asusta lo fácilmente bonito: esto a veces parece no ser cierto; pero lo es en el fondo. El español ama, pues, lo real.

Démosle realidad. Hagamos nuestras películas con trozos de nuestro suelo, con alma de nuestra tierra.

Respuesta de Anfursó

1

Considero que el cinema actual sufre una desviación lamentable, un paso atrás del que todos somos un poco responsables. El cine mudo nos dió malas cintas de las que no hemos de hablar; referente a las buenas, llegó a una perfección, vino el cine sonoro y aun sin el largo aprendizaje de su hermano mudo, llegó más pronto a situarse; pero ¡ay! tiene mucho que perfeccionar. El film debe tener una *personalidad*, si se me permite la palabra, o una característica única de la que no debe apartarse; es decir, debe ser siempre ante todo cinema, cinema y nada más que cinema. El fotografiar teatro podrá ser una utilidad del cinema para fines determinados, pero nunca será cinema, perderá aquella personalidad tan necesaria para su vida. El cinema es compatible con el teatro, es otra cosa, ni mejor ni peor, sencillamente otra cosa; pero el teatro cinematografiado es un teatro inferior y un film inferior, pero el que más malparado sale de la prueba es siempre el film.

He dicho que todos tenemos nuestra parte de culpa; porque desde el editor que se equivocó, pasando por el alquilador que lo aceptó, por el empresario que no protestó, por la Prensa excesivamente benévola y por el público demasiado tolerante, todos pusimos nuestras pecadoras manos. Pero, ahora el público rechaza esta clase de producciones, y como abundan, pues, se abstiene de ir a los cines y de ahí las lamentaciones de los que tienen intereses que defender. Esto es en esencia y a grandes rasgos lo que yo pienso de la actual situación del cinema. Y vamos con la segunda pregunta.

2

Todo puede cultivarse, pues todo tiene su peculiar interés a condición de que el género artístico o el llamado artístico no sea una escuela de malas costumbres por su forma, ni se impresionen asuntos cuyo fondo sea una idiotez como tantas docenas hemos tenido que ver y que realmente, sobre no enseñar nada, son capaces de atrofiar la inteligencia más despierta; a mi entender, estos temas son esencialmente perjudiciales y deben desterrarse de las pantallas sean quienes sean el editor y los intérpretes. Las consecuencias de tan nocivos espectáculos y tan frecuentes las estamos tocando, ya no sólo por el desvío del público en ir al cinema, sino por la prostitución de nuestros gustos, ya que aceptamos un concierto de «jazz» no como una cosa exótica y curiosa para conocerla, sino como la cosa más natural y más nuestra, sin sonrojarnos, sin avergonzarnos de nosotros mismos.

3

Importantísimo. Creo que él influye mucho más que el teatro en nuestras costumbres, ya que al cine se va más frecuentemente por estrenarse más a menudo, por ser más económico, y en él nos fijamos más por la circunstancia de

Edward G. Robinson,
el mejor intérprete de
los films de "gangsters".
Foto: First National.



que la oscuridad de la sala impide el que nos distraigamos. Por esta razón, en mis anteriores contestaciones concedo gran importancia al fondo de la cuestión.

4

Difícil es la contestación de la cuarta pregunta. Desde luego, asuntos artísticos como por ejemplo *Los Nibelungos*, y asuntos de comedia como *El amigo Fritz*, como obras sencillas pero de buen fondo; y finalmente obras de tesis. Con estos tres géneros se consigue educar el gusto artístico con el primero; divertir sanamente con el segundo, y educar en el camino de la vida con el tercero. Naturalmente que esto es compatible con otros tipos de films, pero según la pregunta he de referirme a lo que juzgo fundamental en la fase espectacular del cinema.

5

Ocupa el quinto lugar una pregunta que por sí sola daría lugar a llenar varias cuartillas, pero contestaré en *extracto* para no extenderme demasiado.

Entiendo que la pregunta se refiere a edición de películas y como tal la voy a contestar. Pues, sencillamente creo que el momento es oportuno como nunca y soy tan optimista que espero que el capital responderá... siempre que se le ofrezcan las garantías artísticas necesarias. Si yo tuviera dinero no vacilaría en entregarme a las nuevas empresas si éstas contaban con el requisito aludido. Supongamos que hemos hallado artistas insuperables; supongamos que los talleres, laboratorios y demás dependencias son perfectos; supongamos que hubiera unos administradores modelo de honradez y de competencia; pues bien, con todo esto yo tengo la seguridad del fracaso y de la ruina sin un director competente. Y creo honradamente que en España se puede hallar todo hoy por hoy... menos el director. Porque si indudablemente existe el hombre que reúne las cualidades y talento necesarios, le falta la experiencia precisa sin la cual lo demás tiene un valor secundario. Venga un director competente extranjero que nos dirija los films y que a su lado aprendan los nuestros, y entonces, sólo entonces, podremos hablar de directores de películas españoles. Es muy doloroso decirlo, pero es así y no de otro modo.

6

Me doy cuenta de que al contestar la anterior pregunta he contestado también a esta. He dicho ya el género de películas que conviene, a mi entender, al público hispano, y la forma comercial o la base esencial que juzgo imprescindible para el éxito de la filmación nuestra; nada más puedo añadir en atención a la brevedad que corresponde en la contestación de las preguntas de una encuesta.

Y termino; no sé si habré satisfecho los deseos del amigo Piqueras, ni si habré conseguido que el lector comparta mis teorías; pero puedo asegurar que he reflejado honradamente mi sentir en este complejo asunto de la cinematografía, que está actualmente pasando una enfermedad, pero que espero que al restaurar su salud saldrá más robusta que antes siempre que los padres del cinema sepan guiar a su hijo y no le permitan las anteriores travesuras, que si antes fueren de niño mimado, ahora serían de hombrecito, y por lo tanto más peligrosas y de peores consecuencias.

I

Opino que ha de cambiar la postura que actualmente tiene el cinema, cuya transición se encargará de activar el completo «setback» de la producción americana.

Hemos de descartar los films americanos, ese cinema en su generalidad estúpido, que proporciona la actuación de determinada estrella o apuesto jovenzuelo.

El cinema debe tener un fin más importante, más cultural, de gran trascendencia social, sobre todo en los momentos tan críticos por que el mundo atraviesa; debe representar un papel valioso en la vida de la presente generación.

**Respuesta de
J. González**

Motivo importante que ha de concurrir en un cambio radical de modalidad en las producciones cinematográficas, ha de ser el malestar general existente en todas partes, cada vez más acentuado, efectos todos del capitalismo.

Confío, pues, en que la posición actual ha de variar, y en un período de tiempo relativamente corto.

2

Social y cultural es el más apropiado en nuestros días.

3

Muy importante.

4

El acorazado Potemkin, El camino de la vida, La línea general, Tierra, etc., etc.

5

Malísimamente. Ningún buen aficionado puede confiar en este movimiento, al presentarles como garantía, como oro de ley del proyecto, a un plantel de escritores de la talla de los Quintero, Arniches, Muñoz Seca, etc., etc. ¡Aleluya! ¡Oh, los argumentos de cinema!

6

A esta pregunta no contesto hoy. Lo haré en otra ocasión, con más calma y meditación.

**Respuesta de
A. H. de Mendoza**

1

Del cinema actual, salvo unas cuantas excepciones que ni siquiera constituyen *mi noria*, no cabe pensar sino que es muy malo. Su posición, por tanto, es burguesa y como tal tiende a enmascarar todas las lacras de la sociedad, cuyo factor determinante es el capitalismo. La burguesía capitalista se encarga de servir unas películas de argumentos ñoños e imbéciles con objeto de desviar la atención de las masas de todas las contradicciones sociales que cada día invaden en mayor número el tapete de la actualidad. Sin embargo, es preciso registrar que se han producido algunas películas verdaderamente artísticas y revolucionarias. No hablamos, claro está, del cinema soviético, porque, como es natural, éste tiene que producir en un tono socialista inevitable. *Sin novedad en el frente* es una película revolucionaria, sin duda, que deja en el público un sedimento de pavor hacia la guerra; pero el imperialismo yanqui se encarga, en el Prólogo, de advertir que el autor no ha querido hacer una acusación contra los causantes de que su generación fuera a la gran matanza. ¡Esto es una mentira que conviene a los intereses imperialistas! *Sin novedad...* es una acusación rotunda y enérgica contra los causantes de la matanza de 1914-18.

2

Para mí debe cultivarse el cinematógrafo social, documental, educativo, artístico... siempre que se tienda a sacar una consecuencia revolucionaria que eduque a las masas en un sentido socialista.

3

Un papel educativo y revolucionario enorme. En la U. R. S. S., el cinema ha contribuido y contribuye de una manera poderosa a la edificación socialista. El Plan Quinquenal le ha dedicado una gran atención y actualmente las salas de cine se extienden por toda la U. R. S. S., y allí donde no puede instalarse de una manera permanente es transportado en los famosos cines ambulantes. Lenin concedía al cine una importancia grande en la educación de las masas.

4

Todas aquellas que, en la actual sociedad, han puesto al descubierto sus lacras, su estructura contradictoria y esclavizadora. *El exprés azul* es un documento social que, sin duda, merecerá ser prolongado en un futuro socialista. Y por el estilo, otras de este tono, que yo, por mi situación geográfica, no he

visto rodar, pero que conozco por referencias críticas. Por críticas, a veces, adversas, porque ya sabemos que la crítica cinematográfica está en España en manos de unos cuantos mangantes; pero, sin embargo, basta creer todo lo contrario de lo que afirman de una cinta para dar en el juicio exacto de su contenido y valor social.

5

Muchas cosas. No tengo ninguna confianza en él. Me temo mucho que sea una prolongación del teatro manido que monopoliza los escenarios españoles. Además, hasta ahora el cine español no ha sido sino una prolongación del teatro. Los artistas que en él toman parte proceden de la escena y van a la pantalla a declamar y a lucir unos perfiles ridículos y almibarados. En España, cuando un autor (si es literario) no logra publicar sus engendros, funda una Editorial que, naturalmente, publica sus obras, o, por lo menos, una revistilla literaria. Si el autor es teatral, entonces se amanceba con una artista, reúne cuatro nulidades y, como es lógico, funda una compañía que se entrega a representar sus imbecilidades. Yo no quiero decir que la «Ecesa»



«Dassan», documental de Cherry Kearton sobre la Isla de los Pingüinos. Foto: Art-Film.

vaya a ser eso, precisamente; pero se da el caso que en ella figuran todas las «personalidades» de nuestro teatro: desde Muñoz Seca hasta Benavente. «Los films — escribe Juan Piqueras, refiriéndose a España — se producen aislados y espontáneamente. Muchas veces obedeciendo a un deseo de negocio inmediato. Otras, para aprovechar la popularidad de un artista, el título de una obra, un suceso no importa de qué naturaleza. La mayoría, por satisfacer la vanidad personal de un individuo que ha escrito un «argumento», o que se siente capaz de emular a tal o cual figura popular del cine extranjero.» Y como ya sabemos las «habas que se cuecen» en el teatro español — con esta base —, no podemos tener muchas esperanzas en el movimiento cinemático de España. Aparte la cuestión económica, que ha sido siempre miserable. La «Ecesa» parece que ha movilizadado algún capital; pero ¿serán sus accionistas capaces de dejarlo correr en obras de un tono moderno, revolucionario, social, que no repitan los tópicos diarios? ¡De ninguna manera! Un Benavente será un escritor «revolucionario» diciendo cuatro puntitas de insana sexualidad reprimida contra unos burgueses de la vida española; ¡pero cuidado con pasar de ahí! Solamente la implantación de una República burguesita en España ha hecho temblar a toda esa legión de escritores «revolucionarios». Ahí está



"Las cruces de madera", film francés de Raymond Bernard. En él, hay un sentido profundamente patriótico, bélico y militarista, disfrazado de pacifismo. Foto: Pathé-Natan.

el ejemplo de Benavente mayando como un gato cuando le pisan la cola, porque la República burguesita ha olfateado su monarquismo. La cita de casos análogos podría llegar al infinito. Y no en vejestorios, que casi es lógico que se conduzcan así, sino, lo que es peor, en jóvenes que ayer bramaban en las tertulias del Ateneo y en los cafés madrileños contra la Monarquía... Hoy, estos jóvenes *fauves*, merced a un acta de Diputado o de un enchufito, son niños buenos, incapaces de dar un disgusto al amo o jefe, que reparte las prebendas.

Quien sepa apreciar el estado revolucionario, de miseria, de explotación, en que ha vivido y vive el pueblo español, comprenderá que España es hoy una base formidable para desarrollar un cinema social a base, sencillamente, de ese pueblo, que, como escribe Elías Ereburg en *España, República de trabajadores*, se bate todos los días desarmado frente a la Guardia civil de la Monarquía y hoy de la República. Juan Piqueras apunta en NUESTRO CINEMA que el cine tiene que ser social y con ello afirma una verdad irrefutable que es, por otra parte, una de las causas de la actual decadencia del cinema, que se empeña en rodar miles y miles de metros de celuloide a base de estupideces, de amores conyugales, de traiciones, de interiores cursis, etc. Una cinta de Charlot vale, sin exageración, por algunos cientos de las que todos los días vomitan sobre el mercado mundial las empresas cinematográficas de los Estados Unidos, basadas sobre la imbecilidad ambiente más agobiadora.

Sobre esto podríamos hablar mucho. Pero hagamos punto.

6

Ya — casi — lo he contestado en la respuesta que antecede: en todas las variedades que puede abarcar la pantalla, a condición de extraer una consecuencia, una enseñanza revolucionaria. Pero no hay que confiar: Marx y Engels escribieron en 1878: «*Las ideas dominantes de una época son las ideas de la clase dominante*». Y hoy, por desgracia, todavía dominan los señores capitalistas.

Nada más.

(CONTINUARÁ EN EL NÚMERO PRÓXIMO) *

* Para lograr dar cabida a las múltiples respuestas que recibimos, rogamos a nuestros futuros comunicantes sean más breves que hasta ahora lo han sido sus predecesores.

PROBLEMAS ACTUALES

¡Hay algo muy podrido en el reino del Cinema!

René Clair ha sido el promotor del último «suceso» cinematográfico de Francia. Su artículo II y a quelque chose de pourri dans le royaume du cinéma, publicado en Le Temps, ha provocado un ligero escándalo en los medios cinematográficos parisien- ses, logrando remover un poco los miasmas de esa Prensa cinema- tográfica burguesa que tan adicta le ha sido siempre.

Sin embargo, es necesario reconocer que, más que sus acusa- ciones a un régimen político y a un capital que ejerce su suprema influencia sobre la producción cinematográfica, han sido las mutila- ciones con que Le Temps publicó su artículo, lo que ha motivado más amplios comentarios y mayores protestas de adhesión a la pos- tura de René Clair.

La esencia misma de su artículo, no es una cosa nueva en la Prensa cinematográfica independiente. Acusaciones mucho más vio- lentas y más directas que las suyas las hemos visto nacer, con bastante frecuencia, en las páginas de L'Humanité y — como con- secuencia — en las de Monde (actualmente en franca postura con- servadora) y en las de la desaparecida Revue du Cinéma. ¡Claro que como bajo estas páginas no aparecía estampada la firma de René Clair, no lograron la difusión ni el efecto que ahora consi- guieron las suyas!

Nosotros estamos junto a René Clair en ese momento en que habla de la insuficiencia capitalista para proporcionar al cinema su camino auténtico. No obstante, no podemos dejar de reconocer que su artículo, como su última obra cinematográfica — A nous la Liberté! —, están inspirados — uno y otra — en una posición de resabio hacia esa burguesía a la que el autor pertenece y de la que quiere evadirse. Toda la tesis «social» de su película y de su ar- tículo descansa sobre una base esencialmente débil: la del hom- bre anarquizante que trata de esquivar un lastre que le molesta, pero que se mantiene, a pesar de todo, sin un contacto directo con el proletariado, que desconoce las necesidades por las que lucha la gran masa y que observa como un simple espectador las nuevas corrientes socialistas internacionales de hoy.

No obstante, traducimos el texto íntegro del artículo de René Clair — significando en letra cursiva los párrafos mutilados por Le Temps — para que nuestros lectores puedan juzgar objetiva- mente y reconocer la razón que nos guía al hacer a las palabras de René Clair las anteriores observaciones.

N. C.

Un decorado de "Viva la Li- bertad", último film de René Clair. Foto: Tobis-Filmófono.

...¿Qué es una buena película? Un empresario cinematográfico de- claraba recientemente: «Una bue- na película, es la película que pro- duce dinero». La condenación del cinema actual se concreta en esta respuesta. A excepción de algunos iluminados, todo cuanto vive del cinema, piensa como este empre- sario. Hacer dinero es una empresa en la cual no se debe mostrar uno demasiado escrupuloso en la elec- ción de los medios: todos son bue- nos para el que quiera alcanzar



un éxito comercial, aunque este éxito se obtenga en perjuicio del público. Pero este público, se preguntará el lector, ¿no puede ejercer su derecho de control? *, ¿acepta con gusto la mercancía que se le impone? Si es así, todo el mundo está satisfecho y toda discusión es inútil.

Todavía no. La acción del cinema no es la misma que la del teatro, y el Estado ha subrayado esta diferencia al someter al primero a una censura que no se ha atrevido a aplicar al segundo. Para justificar esta medida arbitraria el Estado invoca la influencia considerable del cinema sobre la gran masa. Pero si el cinema detenta una influencia tan grande sobre sus millones de espectadores, ¿se puede admitir que esta fuerza se abandone a algunos grupos financieros que tienen el derecho de embrutecer el espíritu público si esta operación les proporciona un beneficio material? El público es un niño siempre dispuesto a aceptar aquello que le divierte: a veces una obra excelente, a veces una estupidez. ¿Cómo esta gran masa dócil, por despertar, a la cual no se ha hecho nada — ni para formar su gusto crítico — podría defenderse contra el placer degradante que le proporcionan tantos productos fabricados en serie según las fórmulas más bajas? Cuando oímos decir: «¿Qué quieren ustedes que hagamos? Damos al público lo que le gusta...», pensamos que esta excusa condena el papel de los que la invocan. Nosotros no pedimos el reino de un cinema digno de las responsabilidades que su poder le da. ¿Por qué no hay una censura contra la estupidez como hay medidas de defensa contra el comercio de la morfina y otros estupefacientes? ** El espíritu de un pueblo ¿tiene, pues, menor importancia que la salud de su cuerpo? No es esto lo que nos enseñan los discursos ministeriales, henchidos de un idealismo inofensivo, pero tradicional.

La cuestión que se plantea aquí no afecta solamente al cinema. La radio, la televisión y todas las formas que la técnica nos dará se encontrarán con los mismos problemas. Estas enormes fuerzas ¿se dejarán a disposición de quienquiera que posea bastante capital para apoderarse de ellas? La libertad concedida en estas materias a la iniciativa privada es una caricatura de libertad: su efecto es imponer la dictadura absoluta de algunos grupos industriales o financieros en un dominio que no es solamente material ***. Es posible que el sistema económico y político que nos rige hoy día no permita otras soluciones; en tal caso es que el sistema no responde ya a las necesidades de nuestra época, y deberá ser modificado.

Para atenernos a la situación presente y a consideraciones más modestas, examinemos el estado actual de la cinematografía mundial. Dejando a un lado la producción soviética, cuyos fines y organización no son los mismos que en los países capitalistas, se puede decir que el sistema entero está paralizado por la concentración de algunos de sus medios en manos de algunas grandes firmas y por la estructura industrial que estas firmas han dado a una producción que necesitaba, ante todo, de libertad creadora para renovarse.

En nombre de los principios financieros y con el temor de comprometer un capital, los hombres de negocios que gobiernan el cinema rechazan la enorme riqueza que podía procurarles la utilización de las inteligencias jóvenes a las que concedieran crédito. Sin duda, no es indiferente ver a esos indus

* En este sentido, en Alemania y Francia se ha llegado a conclusiones más concretas y optimistas. Las asociaciones y grupos cinegráficos de avanzada no solamente creen que el público puede controlar una producción, sino que debe intervenir eficazmente en la sucesiva y procurar, por todos los medios posibles, que el gran público llegue a comprenderla y a rechazar lo que una minoría certera declarase como indeseable. Rudolf Leonard, en una polémica celebrada en París el invierno último, se manifestaba en este sentido ante la proyección de *Trois pages d'un journal*, de Pabst, vilmente mutilada, primeramente por la censura capitalista de los financieros del film y después por la censura gubernamental de Alemania y Francia. (N. D. L. D.)

** «Por el mismo motivo que la cerveza es controlada y que el cervecero no puede introducir sacarina en lugar de azúcar, creemos en la existencia de un control cinematográfico...» (Reforma del Cinema. NUESTRO CINEMA, núm. 1, pág. 12. N. D. L. D.)

*** Véase: Juan Piqueras, *Itinerario de NUESTRO CINEMA*, en el núm. 1, y *Nuestro Itinerario: Política y Cinema*, en el presente ejemplar.



Conrad
Veidt y
Charlotte
Ander
en "Ras-
putin",
film ale-
mán de
Trotz.
Foto:
Gotts-
chalk.

triales despreciar un suplemento de ganancias, pero como estas ganancias son el único interés que les liga al cinema, su desidia se nos aparece como la muestra de una incapacidad singular. No deberían olvidar, sin embargo, que fué gracias a la aportación de nuevos métodos, hecha por hombres nuevos — Mack Sennett, Ince, Griffith, Chaplin y otros — por lo que el cinema americano pudo conquistar, entre 1913 y 1917, la supremacía que ha conservado tanto tiempo.

Hoy el sistema establecido por los hombres de negocios y sus acólitos hace casi imposible toda manifestación de genio o de talento naciente. Este sistema representa la más perfecta organización de defensa contra las fuerzas desconocidas que podrían reanimar el cinema en decadencia.

El cansancio del público, comprobado en todos los países, no tiene nada de sorprendente para nosotros. ¿Qué progresos se han realizado desde hace cuatro años? Los primeros films sonoros — *La melodía del mundo*, *Broadway melodie*, por ejemplo — encerraban en sí más innovaciones que las que hemos podido descubrir en toda la producción que les ha seguido. Desde entonces, por rutina industrial, por falta de audacia, se ha aprisionado todo el cinema en las reglas del teatro filmado que no hubiera debido ser más que una de sus partes.

¿Puede ser modificado el régimen actual? ¿Hay alguna esperanza de que el cinema encuentre de nuevo su joven inspiración; el genio fértil que animaba su edad heroica? No es imposible. La crisis industrial ataca fuertemente a las grandes sociedades. Mañana es posible que no tengan crédito bastante para conservar el monopolio de una producción que exige inmensos capitales.

En este caso, la fabricación en serie, repartida entre unos cuantos consorcios, cederá el puesto al trabajo independiente de múltiples grupos. Hoy ya la producción cooperativa ha surgido en varios países (*). Según este método, un film se hace por la asociación de varios artífices cuya colaboración es útil; en esas empresas los «supervisores» y otros representantes del cinema industrial no tienen posibilidad de ejercer su poder absoluto. De aquí que estos films puedan ser concebidos y ejecutados con más libertad que los producidos bajo la disciplina ciega de las grandes Compañías. Sin duda, no serán todos los films de mérito — ningún sistema es capaz de crear un talento —, pero los hombres de talento tendrán, por este medio, ocasión de revelarse y de revelar al cinema mismo obras dignas de él y de su vasto auditorio.

R E N É C L A I R

Del público y su desorientación

Hoy no es admisible ya esa pregunta de vaguedad, que tanto preocupaba a nuestro Larra: «¿Quién es el público y dónde se encuentra?» De sobra sabemos quienes llenan los cines, para fingir un interés por averiguar lo que está a la vista de cualquiera. No es necesario ningún planteamiento previo del asunto, porque, en rigor, éste existe absolutamente en su verdad y seriedad; que es la mejor manera de existir, de ser. Sin rebuscamientos ni mentiras de antecedentes inútiles.

El público de los cines se compone de la más heterogénea masa ciudadana. Es un coincidir de curiosidades diversas para disfrutar en común de la sugestión del arte del film. Todos los variados tipos de gentes que en un rato de observar callejero desfilan ante nosotros, gustan del juego de la magia que les ofrece la pantalla en sus proyecciones de cosas y hechos, siempre atrayentes.

* Como abono a su opinión, he ahí el magnífico ejemplo de *Muchachas de uniforme*, realizado en estas condiciones, con la cooperación de una empresa que cedió sus estudios; de un autor que ofreció su obra; de un realizador — realizadora esta vez —, de unos intérpretes, de unos técnicos y unos obreros que dieron su trabajo. (N. D. L. D.)

Claro que no todos lo miran y admiran con la misma sensibilidad. Naturalmente que no. Esto es ya un punto particular, subjetivo. En lo objetivo resulta algo cierta la afirmación de un escritor viajero, cuyo nombre nada importa, que define al Cinema como «el gran rodillo nivelador de clases y costumbres de los tiempos modernos».

Efectivamente, en su aspecto de espectáculo universal, el Cinema junta unos momentos al obrero y al señorito. Pero nunca de modo total, sino con distinguos. Desde luego que cada uno colocado en su localidad correspondiente y diferente. Por esto y por otras causas de mayor hondura, no es frecuente que se fundan las risas o las emociones de ambos, según los distintos pasajes de las películas. Lo corriente es que reaccionen opuestamente.

Dividido el público de los cines, igual que el de los teatros y el de los deportes, en categorías de butacas y generales, sucede que los productores se quejan de lo difícil que es conseguir un éxito unánime, que complazca a unos y a otros. Se lamentan en vano y sin razón aceptable. Sólo a su torpeza se debe esto. A su no querer comprender que el Cinema, por lo reciente de su surgir al mundo, carece por completo de tradición y de historia. Y que, lógicamente, no le pueden ir bien viejos usos. Su juventud y su esencia revolucionaria, propias para servir los más nuevos y avanzados ideales, rechazan toda índole de prejuicios.

No obstante esa autenticidad, apenas por nada discutida ya, el Cinema en la hora presente — descontados muy poquísimos casos —, sufre del mal de los prejuicios y de los tópicos. Y es que sus conductores, en esa su finalidad de innovador influyente y trascendental, no le dejan moverse a sus anchas. Le tienen prisionero de un mercantilismo contrario a su espíritu...

Y lo peor no es eso, pues, al cabo, ya llegará el día de su liberación. (Sencillamente: cuando la manejen en mayoría los de su edad, sus contemporáneos en la fecha de nacimiento y en pensar y en sentir...)

Lo deplorable es que, a fuerza de insistir en el error, estropee al público que lo entiende así, quien cansado de esperar, se desengaña y termina por acatarlo en su desviación y falseamiento.

Por lo pronto, ya se nota en el público heterogéneo de los cines una tremenda desorientación. Aplaudiva lo que las casas editoras le programan como maravillas, sin molestarse en confrontar su exactitud. Se aviene de la mejor gana a secundar — quizá por comodidad — los planes de propaganda de distribuidores y empresarios. Y en rara y escasísima ocasión se erige en juez severo y atinado. Sin duda se le olvidó, por no entrenarse en su ejercicio, que el desempeño de este papel es de su principal incumbencia. Mucho más de su competencia, que la llamada crítica, ya que la característica de ésta es escribir al dictado de las casas productoras, en proporción directa a un mayor o menor anuncio, y sólo en aislada y heroica excepción con parecer propio e independiente.

Tal vez la desorientación del público proceda de esa ausencia de guías conscientes y prestigiosos, que suelen ser los buenos críticos.

En realidad, un crítico no es sino un espectador con preparación y conocimientos casi de profesional, cuyas opiniones y consejos valen más cuanto más se consolida en su sitio imparcial y sereno.

Y reducido el problema de la perjudicial desorientación del público a su justeza de que se precisen críticos, o sea, espectadores entrenados y autorizados, lo que a todos conviene es buscarlos.

Aquí sí que encaja la segunda parte del interrogante de nuestro Larra: «¿Y dónde se les encuentra?»

Creemos haberlo dicho ya. Pero repitémoslo.

Es entre los contemporáneos del Cinema — en fecha de nacimiento y en pensar y sentir — donde se hallan esos espectadores aptos para ser los críticos de su salvación...

L . G Ó M E Z M E S A

Nuestro itinerario : Política y Cinema *

La crisis actual del cine — como ya denunciábamos en el primer número de NUESTRO CINEMA — no obedece a una mala postura comercial, sino a una falsa orientación política que quiere hacerse con la industria cinematográfica. El público cinematográfico de última hora (queremos decir el más despierto, el más alerta, el que sabe bucear por sí solo sobre las películas que se le presentan), está muy por encima del nivel cultural que se le designa y sabe muy bien a qué atenerse con respecto a la producción que se le sirve. Lo que no han podido enseñarle las revistas cinematográficas populares, ni los periódicos cotidianos — unas y otros al servicio exclusivo de las productoras y distribuidoras — se lo han enseñado las publicaciones financieras, políticas o simplemente los «hechos diversos» registrados por la prensa diaria. Es una lamentable equivocación culpar al cine sonoro y parlante de la crisis actual que sufre el cinema o justificar esta misma crisis con el desquiciamiento financiero internacional.

Los espectadores cinematográficos de avanzada conocen perfectamente este hecho, aunque no es a sus informadores habituales a quienes se lo deben. Estos continúan en su posición de siempre: mediatizados en todo momento a ese tanto por ciento publicitario e incapaces de desmenuzar la información que les sirven las propias productoras.

Sin embargo, este público ha podido enterarse de los manejos interiores de la gran finanza y la vieja política, y conoce perfectamente sus posiciones. Él sabe muy bien que en Alemania, la UFA está en manos de Hugenberg, el jefe de los nacionalistas alemanes, y la Emelka, hasta hace muy poco, entre los tentáculos del departamento de Marina militar del Reich, y muy pronto tal vez, en manos de Hitler, que se aprovechará del cinema para ampliar la propaganda nacional-fascista de su partido.

Es por todo esto por lo que la UFA dedica todo su esfuerzo a la edición de películas que puedan favorecer la posición política de su propietario, demostrando en unas la fuerza y la bondad de la policía (ejemplo: *Tumultos*) y ocultando en otras los graves problemas de la vida política alemana tras el embrutecimiento y la grave mentira que llevan en sus imágenes todas esas operetas y comedietas semipornográficas que nos sirve en estos últimos años. Y la Emelka, actualmente, limitase a la producción de películas semigubernamentales que quedan dentro del ruedo alemán, y cuyo objetivo no es otro que el de exaltar las posibilidades del cuerpo militar que la ha sostenido.

En Francia hay otra empresa que, aunque actualmente no es estatal, está en vías de serlo o, por lo menos, lo parece, dadas sus concomitancias gubernamentales. Nos referimos a Pathé Natan, primera firma cinematográfica francesa, cuyo apoyo a la política de su Gobierno se ha perfilado fuertemente en dos de sus últimos films: *Les croix de bois* y *Au nom de la loi*. El primero es un film militarista, profundamente bélico, aunque salvaguardado por el marchamo del pacifismo y *el horror a la guerra*. Y el segundo parece que está hecho con el objeto de demostrar al espectador revolucionario y disconforme la pujanza, la fuerza y la perfecta organización del cuerpo policiaco francés.

Norteamérica ha reducido en un gran tanto por ciento su producción, pero no por eso ha limitado su propaganda. Hoover, al hablar de la fuerza social del cinema, declaraba: «Allá donde penetre el film americano, venderemos muchos más automóviles americanos, muchas más gorras americanas y muchos más gramófonos americanos...» Y William Hays, *trait-d'union* entre los grupos bancarios yanquis, los ministerios gubernamentales y los productores de películas, comentaba y reactualizaba esta posición con unas palabras muy significativas: «Nosotros — decía — no podemos olvidar que el cine americano es un factor poderoso de la penetración cultural americana en los demás países.

* Este texto ha sido pronunciado parcialmente por Juan Piqueras, en los micrófonos de Unión Radio, de Madrid — llevado por el compañero Fernando G. Mantilla —, y en Radio Valencia, invitado por M. Benique Sellés.

Actualmente tenemos el deber de imponer restricciones para salvar la economía nacional amenazada. Pero estas restricciones no deben hacerse en detrimento de nuestra grandeza nacional en peligro...»

En estos hechos que relatamos se cobija el origen de la crisis actual del cinema. Se ha querido hacer con él un trampolín político, pero como esta política es una cosa mediatizada y moribunda, así está el cine. Para que un cinema sea fuerte es necesario que la idea que lo alimenta lo sea también. Y por ahora, salvo el cine soviético, todos los problemas sociales que se han traído al cine, responden a un programa sin bases firmes, sin amplitud de masas, sin fondos admisibles en la hora presente.

El cine yanqui era un cine fuerte cuando, en su etapa deportiva y aventurera, se limitaba a manifestarse en igual forma en que vivía el país que le daba. Sus momentos más personales, son aquellos en que nos llevaba al Oeste o a los estadios deportivos. Pero ahora quiere hacer lo mismo habiendo sufrido su vida interior un cambio opuesto. Al ocultar al mundo — interior y exterior — la auténtica realidad americana, es cuando el film yanqui comienza a zozobrar tristemente y a descubrir los primeros síntomas de una enfermedad que le arrastrará a la tumba si no reacciona radicalmente.

Esto nos demuestra que todo cuanto sucede con el cine francés, con el cine yanqui, con el cine alemán, es un paralelismo — opuesto, naturalmente — a cuanto sucede con el ruso. Todos los reproches que desde la atalaya política burguesa se le vienen haciendo a la producción soviética, podrían aplicarse también a las demás cinematografías. Pero como el cine soviético en manos del Estado se presenta lealmente y los otros lo hacen cobijándose en las primeras marcas nacionales (UFA, Emelka, Paramount, Metro Goldwyn, Pathé-Natan, Gaumont-Franco-Film-Aubert), es por lo que al ruso se le llama de *propaganda comunista* y a los otros de *expansión comercial*.

Todas estas cosas han traído al cinema una crisis que difícilmente podrá resolver si no se rectifica. El público, a pesar de lo mal que se le orienta, de lo pésimamente que se le trata, del desprecio en que se le sitúa social y estéticamente, ha vuelto resueltamente la espalda al cine superficial, al cine imperialista disfrazado de pacifismo, al cine unipersonal sin problemas hondos, a la opereta, a la comedia blanca, a todo lo viejo y lo caduco, en suma. ¡Y esta espalda, esta actitud de protesta pasiva — porque no se le permite otra —, no cambiará de dirección hasta que el cine comience a ver ese interés y ese contenido auténtico que actualmente le falta! Si en este momento hay un cine fuerte, este es el cine ruso. ¡Pero es porque en sus imágenes hay una perfecta comunión con la vida que representa!

J U A N P I Q U E R A S

EL CINEMA SOVIÉTICO

Los films de Eisenstein*

Capítulo II

La huelga ha precedido a *El acorazado Potemkin*. En este primer ensayo, encontramos la confirmación de nuestras observaciones. El film considera un momento la lucha de clases sobre el fondo de la reacción victoriosa. La fábrica y el proletariado de un lado, los capitalistas y el Gobierno zarista de otro. Veamos estas oposiciones. Están en la naturaleza del cuadro mismo.

Los capitalistas están representados, ante todo, como una ficción. Esto carece de contenido. Es una especie de caricatura. Exteriormente, esto tiene un gran valor revolucionario: el ultraradicalismo del artista se manifiesta por una

«El acorazado Potemkin», de Eisenstein.

representación caricatural del enemigo de clase. Pero en el fondo, esto solamente viene a atestiguar la estrechez de la pequeña burguesía en la representación, separada de la práctica revolucionaria de la clase obrera. Esta falsificación de la realidad, esta baja estimación del enemigo de clase, no tiene nada de común con la concepción proletaria.

La fábrica, bajo su forma material y exterior, está montada de un modo completo y lógico. Las máquinas interesan al artista: él las coloca ante cualquier cosa. El problema de los hombres está expuesto de una manera muy característica. Como los marineros del *Potemkin*, los hombres no son individualizados. Ellos se agrupan mecánicamente alrededor de las cosas. También los obreros de Eisenstein (el proletariado en *La huelga*), están siempre inclinados al mecanismo por su rendimiento; así vemos a los hombres sobre un ancla, un maderamen, una grúa, etc. Las cosas existen ante todo. Están unidas, no precisamente en la medida que el proletariado industrial está ligado a la máquina, sino en virtud de un fetichismo técnico. Cuando es necesario representar un mitin, Eisenstein da a sus hombres las posiciones más raras, si bien el mitin está mostrado no precisamente en su contenido social, sino en una circunstancia exterior, en el decorado mecánico donde se desarrolla. La máquina, la cosa, están continuamente consideradas como fetiches.

En la pintura de la masa obrera se descubren dos trazos característicos. Como en *El acorazado Potemkin*, tenemos aquí una depersonalización, una depresión psicológica de la masa. Un pensamiento de pequeño burgués, inquieto por superar sus propias estrecheces individualistas, es para él una salida de necesidad. La guerra al individualismo es cambiada en supresión de lo individual.

Pero hay también en *La huelga* un factor de individualización, que manifiesta la impotencia del artista al resolver dialécticamente el problema de lo general y de lo particular. La individualización es obtenida por la separación, por la disgregación del conjunto. Si para Eisenstein la masa es impersonal, la individualidad es siempre tomada fuera de la masa, es decir, sobre el plan del individualismo pequeño-burgués. Los obreros, separados de la fábrica durante *La huelga*, son tratados de acuerdo con las leyes del individualismo pequeño-burgués: interiores, rincones, pequeños corredores. La unión de lo general y de lo particular es un problema insoluble para el autor. Él puede pensar ya sea lo general sin enlace con lo individual, o bien lo individual sin ligazón con lo general.

La depersonalización y la individualización pequeño-burguesa: son los límites entre los cuales se mueve el pensamiento de Eisenstein, incapaz de alejarse de la rutina mecánica. Eisenstein ha dado en *La huelga* un cuadro muy sustancial del proletariado, pero es necesario ver toda la estrechez que caracteriza este cuadro. Lo primero que salta a la vista es el fetichismo técnico dominando sobre el contenido social del film. Nosotros ya habíamos visto trazos en el *Potemkin*. En *La huelga* se manifiesta todavía más netamente. El lazo es más estrecho entre este fetichismo técnico y la depersonalización. De aquí que en la obra del artista, al expresar la ideología de la pequeña-burguesía en vías de reeducación por su colaboración con la clase obrera, sea un nuevo elemento. Nosotros le distinguiremos, por otra parte, en todas las producciones



ulteriores de Eisenstein. La estrechez de clase del artista señala los trazos bien marcados del fetichismo técnico.

El film se propone mostrar los episodios del movimiento proletario. Pero a pesar de sus minuciosos detalles, es una cosa superficial bastante alejada de los verdaderos sucesos. Lo exterior aparece a menudo como esencial e igualmente como único contenido. Por eso los espías de *La huelga* funcionan mucho más activamente como personajes excéntricos que como personajes reales: esto es una demostración de que lo que importa al artista no es el sentido social del fenómeno, sino su expresión puramente exterior, accidental. Los golfillos que participan en el *pogrom* (uno de los puntos culminantes del film), son elevados a la categoría de fetiches, traspasando la medida natural de participación en los sucesos. Estos pilluelos lo hacen como una cosa en sí, teniendo un sentido fuera de la acción. El artista realiza aquí una especie de intermedio exótico. La dispersión de la manifestación por los bomberos es también considerada como un hecho excéntrico que se retrata por sí misma. Se deja de un lado el sentido social del drama, se va hacia el estetismo puro y la escena del riego toma una orientación excéntrica. El episodio se extiende a toda una parte del film, lo cual de ningún modo corresponde a la unidad de la concepción.

El artista tiene una idea justa del problema de la huelga. Allí encuentra su enlace con la práctica de la clase revolucionaria. Es una tentativa para encontrar un contenido nuevo. La condición esencial para poseer un buen conocimiento de la historia revolucionaria consiste en estar libre de toda estrechez pequeño-burguesa. Eisenstein no está todavía enteramente librado: esta estrechez se encuentra en él, no solamente en su impotencia para resolver el problema de lo general y lo particular; no solamente en la predominancia de caracteres exteriores, deformando a menudo el conjunto, sino también en el fetichismo técnico de su pensamiento, en la figuración despersonalizada y psicológica de la masa obrera. Eisenstein aborda la realidad con una preocupación mecanista evidente. Permanece, en el fondo, como un espectador pasivo de las cosas. Constantemente limitase a lo exterior. Su deseo de fetichizar es profundo: el primer film de Eisenstein demostraba ya que en el método del artista había una buena dosis de levadura burguesa.

Los primeros films de Eisenstein denuncian el punto de partida de su evolución. El carácter revolucionario de su obra, marcado por el abandono de las tradiciones del arte burgués, por la rebusca de una nueva expresión, por un esfuerzo para tratar artísticamente la época revolucionaria, no suprime la cuestión de estas contradicciones internas. Tenemos bajo nuestros ojos un compañero de camino que tiene deseo de reeducarse y de reequiparse estudiando la filosofía de la clase proletaria. Este proceso que exige la supresión de las estrecheces pequeño-burguesas, es extremadamente complicado y difícil: he aquí lo que no es necesario olvidar al criticar la obra de Eisenstein. El talento del autor se desarrolla a través de vivas contradicciones. El ejemplo de los films *La huelga* y *El acorazado Potemkin*, muestra una ruptura entre el objetivo que se propone el artista, enlazando su producción a la ofensiva socialista del proletariado y los resultados a los cuales llega. El artista va infinitamente más lejos en sus aspiraciones que en sus resultados concretos. El obstáculo que encuentra en su camino son las tradiciones de su limitación de clase, de las que todavía no ha triunfado completamente.

Eisenstein se ha desenvuelto en condiciones en extremo desfavorables. Sus primeros films no han sido sometidos a ninguna crítica marxista seria. El artista ha caído del primer golpe en una atmósfera de críticas globales y poco consistentes. Se le ha alabado mucho injustamente, pero no se ha puesto jamás el problema de sus antagonismos internos. Eisenstein, como todo nuestro arte cinematográfico, se ha engrandecido fuera de la

Eisenstein: «El acorazado Potemkin».



Capítulo III

verdadera crítica. Esto es lo que más ha empobrecido y complicado su desarrollo.

La huelga y *El acorazado Potemkin* son dos films históricos. Su asunto es el pasado. Con ellos ha debutado Eisenstein. Pero de la historia era preciso pasar a la actualidad. El camino es lógico del *Potemkin* a *Octubre*. El artista se propone hacer cada vez cosas más difíciles, quiere elevar su obra al nivel de las exigencias presentadas al arte por la clase obrera. Hace falta ver aquí un proceso de desarrollo del artista revolucionario. No patina en el mismo sitio, sino que se engrandece con el tiempo. No puede reprochársele de haberse retardado en el paso fulminante de su época: él está siempre a su nivel. Si se consideran los films de Eisenstein desde el punto de vista de su tendencia general, es preciso, ante todo, subrayar su intenso valor actual, su íntima relación con las exigencias de la ofensiva socialista.

Octubre tiene como asunto la ruptura revolucionaria que inaugura la historia de la transformación socialista del mundo. Un film de tal carácter no puede ser realizado más que por artistas del proletariado. Solamente ellos pueden comprender los sucesos con la perfección necesaria; sólo ellos pueden tener la suspicacia, la profundidad, la claridad, la plenitud de conocimientos históricos necesarios.

Eisenstein se imponía una carga extremadamente pesada. *Octubre* podía ser para él un momento de reconciliación con la filosofía del proletariado. Este film tiene en su obra una importancia enorme. Era una etapa transitoria que podía descubrirle nuevos horizontes. ¿Por qué, pues, este film, que era como una tentativa osada por figurar los sucesos de octubre sobre el plan de monumentalismo social, se ha quedado en una obra fría?

Las oposiciones de los primeros films de Eisenstein se reproducen aquí sobre una nueva base, con un carácter más vivo y más agudo. Por su tendencia general, el film debía aproximar al artista con la filosofía proletaria: sin embargo, continúa presentando trazos de su estrechez pequeño-burguesa. Hay una ruptura entre las exigencias presentadas al artista revolucionario por su época y los resultados de su propia reeducación. El hecho mismo de la aparición de *Octubre* atestigua que el artista progresa, pero él mismo nos convence, al mismo tiempo, de que este progreso solamente es exterior y superficial. El film muestra como Eisenstein, continuando prisionero del pensa-



Eisenstein: «El acorazado Potemkin».



Eisenstein: «Octubre».
Foto: Filmófono.

miento mecanista, que es una forma de la estrechez de clase, es incapaz de representar los sucesos con su verdadero significado.

El film es puramente exterior. Los hechos están producidos, pero no su naturaleza. La frialdad, el carácter oficial y pomposo del film, hacen que los sucesos, a pesar de la exactitud documental de la reproducción, sean concebidos fuera de su enlace natural, fuera de su contenido exterior, materialmente. Tenemos los hechos: todos son registrados con la exactitud de una crónica, pero permanecen como una acumulación muerta y exterior; no se ve en ellos su significación.

Nosotros vemos las masas en movimiento, los autos blindados que se precipitan. Vemos también las calles de Petrogrado; un hombre cuyo aspecto nos recuerda a Lenin; una multitud de hechos exactamente representados, pero todo esto no constituye un fondo, que es lo que debía ser el film *Octubre*.

La masa está considerada aquí no solamente bajo un aspecto ya conocido de despersonalización, sino también, muy a menudo, de forma alegórica, es decir, subrayada hasta la inverosimilitud. El carácter exterior de la imagen se manifiesta muy vivamente en este alegorismo: el artista, impotente al tratar de dominar el movimiento de las masas,

que son el verdadero héroe de la epopeya de *Octubre*, está obligado a sintetizar sus figuras. Él aporta, en cambio, esquemas alegóricos cuyo contenido viviente ha sido arrancado.

La masa está tomada aritméticamente, como una simple suma de unidades. El artista piensa fuera de la categoría de calidad, o como querría decir Feuerbach, sin gusto. No comprende que añadiendo cientos y miles de hombres, no se obtiene más que una cantidad nueva: una suma, pero no una calidad.

La masa, en *Octubre*, está presentada de una forma puramente exterior, y he aquí por qué no es ella el personaje principal, sino un simple decorado. Está situada como algo espontáneo que no se deja sintetizar. La diferenciación individual está por bajo de las fuerzas del artista. Vemos siempre correr un torrente gris en el cual no se sabría distinguir la originalidad concreta de diversos momentos.

Los hechos exteriores toman una importancia extrema; el levantamiento de los puentes del Neva (nuevo ejemplo de fetichismo técnico); la artillería cabalgando en el patio del palacio de Invierno... El número de episodios de esta clase son los puntos salientes del film; todos sobresalen del fondo general de la despersonalización. Así es cómo se revela la naturaleza de toda la concepción. Transcurre entre la incompreensión del sentido de los sucesos y una manera puramente exterior y superficial de tratarlos.

En un número inverosímil, las cosas se precipitan sobre el espectador: lozas y porcelanas, arañas del alumbrado, muñecas, columnas, conjuntos arquitecturales, todo esto tomado fuera del contenido esencial del film, hace el efecto de una verdadera inundación. El film, que debía representar la gran revolución, se reduce a una acumulación de cosas muertas cubiertas de polvo de museo. De aquí la esencia de esta paradoja: las cosas son individualizadas, situadas, no solamente en masa, sino todavía con un gran relieve concreto, mientras que el movimiento de masas permanece frío, impersonal, reducido a una alegoría. La incompreensión del fondo lleva al artista a estas deformaciones chillonas del contenido auténtico.

Se siente muy netamente la incapacidad del artista por comprender el

sentido de la revolución de octubre, sobre todo en la oposición, esencial para el film, entre Smolny y el palacio de Invierno. Exteriormente, las cosas han pasado bien así: en el palacio de Invierno era el Gobierno provisional y en Smolny la revolución. Pero Eisenstein, no comprendiendo el contenido profundo, es impotente para descubrir el contenido de esta oposición. De esta oposición hace él un absoluto. El palacio de Invierno está considerado monstruosamente en su aspecto arquitectural y material. Es el triunfo del pensamiento material de Eisenstein. Él derriba todos los obstáculos. El film viene a ser una acumulación mecánica de cosas feudales mostradas de manera muy penetrante. En favor de las cosas Eisenstein renuncia a la despersonalización.

El palacio de Invierno está presentado, ante todo, como una obra arquitectural, y este tratamiento, puramente exterior, hace la imagen del Estado feudal. Las cosas del palacio son cosas feudales. Erigiendo la oposición en absoluto, Eisenstein aísla la forma de su contenido. De aquí una deformación paradójica: ha olvidado la circunstancia esencial de que el palacio de Invierno era la residencia de los ministros de la burguesía, y que la forma feudal tenía ya hecho sitio en el contenido burgués. Así, el tratamiento mecánico y puramente cualitativo del fenómeno, hace que el contenido esencial del conflicto, cerrado en la antítesis de Smolny-Palacio de Invierno, no está puesto al desnudo. La burguesía derribada en la revolución de octubre, está ausente en el film. Ha sido reemplazado por el esqueleto feudal de San Petersburgo. Se podría decir que el artista examina la revolución proletaria en el marco de la revolución burguesa democrática. Este es un reflejo de la concepción histórica desarrollada en *El acorazado Potemkin*. Pero si, en el último, la limitación «democrática» respondía hasta un cierto punto a la realidad, en la interpretación de los sucesos de octubre aparece monstruosa y paradójica... Todo el film se explica por la incomprensión de los sucesos en un sentido profundo, y de ahí el carácter exterior de sus imágenes, de ahí las aberraciones históricas en las cuales cae el artista. De su profunda sinceridad no cabe duda, pero la más sincera estrechez de vista no compensa la incomprensión del sentido de la historia. Por inesperado que sea, queriendo presentar bajo una forma monumental los sucesos de octubre, Eisenstein queda reducido a representarlos con la misma estrechez que en el *Potemkin*. Aquí también se puede hablar de un cierto carácter «de cámara»: la revolución de octubre está considerada sobre el plan estático; en despecho de todo el movimiento exterior; de todos los tumultos; de toda la dinámica abstracta que abunda en Eisenstein. Ni la menor tentativa de representar la revolución como una argolla del proceso histórico, ni de comprenderla en el orden lógico de los sucesos. Eisenstein se limita a la documentación de los hechos, sin saber relacionarlos en una unidad dialéctica concebida.

Si el *Potemkin*, a pesar de los trazos de limitación pequeño-burguesa, da una interpretación profunda de los sucesos históricos, *Octubre* no se habría elevado hasta allí. En la pintura de la revolución burguesa-democrática, Eisenstein había avanzado mucho, pero la revolución proletaria ha quedado por debajo de sus fuerzas. La dificultad había-se agrandado considerablemente, mientras que él no había progresado bastante de prisa en la eliminación de su estrechez de clase. De ahí el fracaso de *Octubre*. De ahí su carácter, mecanista, fragmentario.

(Continuará.)



«Octubre», de Eisenstein.
Foto: Filmófono.

I. A N I S S I N O V

Núm. 4 - Página 116

Los Problemas del Cine Soviético *

Desde hace bastante tiempo viene hablándose en la prensa reaccionaria y capitalista de la crisis en que ha caído el cine soviético. Para formular estas opiniones, para enjuiciar sobre un tema tan apasionante en estos momentos, haría falta poseer referencias más concretas que las que procuran los periódicos burgueses, y películas soviéticas visibles, sobre las que pudiesen estudiarse las causas de esta crisis anunciada. El presente artículo del Dr. Kurt Kersten — en viaje de estudio por la U. R. S. S. — nos demuestra que el cine ruso, lejos de atravesar una crisis de contenido, se ha detenido un solo instante, en ese momento en que el cine sonoro hacía su aparición. De las reacciones del cine soviético ante la palabra y el sonido nos hablan, más objetivamente que nadie, ese magnífico Camino de la vida, esas Montañas de oro, ese Dostoiewski y esos otros nuevos films soviéticos, sobre los que iremos dando a nuestros lectores la opinión que nos merezcan, a medida que los vayamos viendo.

¿Cómo podremos deshacernos de esa concepción que quiere que en los films la palabra sea destinada únicamente a permitirles reemplazar al teatro? ¿Cómo llegaremos a librarnos del teatro filmado y a asignar al cine sonoro y hablado una misión propia? Estas son las cuestiones que preocupan actualmente a todo los directores de escena rusos.

Sobre tan interesantes problemas, Pudovkin, el célebre cineasta soviético, ha declarado en una larga interviú haber querido probar en su primer film sonoro *El desertor*, que el cine hablado no tiene nada que ver con el teatro filmado. El *découpage* de este film, en el cual Pudovkin ha trabajado durante un año, está a punto de ser terminado.

Este film describe la vida de unos obreros de la Europa occidental, llegados a la Unión Soviética para trabajar y encontrando, entre el proletariado revolucionario, los lazos que habían perdido en los países de occidente.

La crisis del cine soviético

¿Atraviesa una crisis el cine soviético? Esta fué la pregunta hecha recientemente a Pudovkin. El creador de *Tempestad en Asia* confirmó que, en efecto, el film sonoro había suscitado algunos graves problemas, sin hablar de las cuestiones que atañen a los principios ideológicos. Pudovkin admite que se trata de problemas muy delicados en apariencia, y sobre todo, en los que se refiere a los actores. Sin embargo, estos últimos se van compenetrando cada vez más con el espíritu de la Unión Soviética, y además, se dispone ya de toda una generación de jóvenes cineastas.

La elección de un asunto para un film soviético no se halla abandonada al azar, ni mucho menos destinada a ensalzar a una *vedette*. El escenario nace necesariamente de la situación general, económica y política de la estructura del régimen soviético; de las tareas del Plan Quinquenal. El cinema no tiene una vida aislada, no es un medio de diversión, de entretenimiento. El rol del cinema es el de contribuir, por su parte, a la realización del Plan Quinquenal. Incluso debe ser él quien lleve la voz.

El nuevo cine soviético

El nuevo cine soviético ha pasado ya, desde hace mucho tiempo, la etapa que representaba las luchas revolucionarias contra la burguesía. Esa edad heroica del cine ruso cuyo apogeo conocimos todos, ha evolucionado mucho. Tras ésta vino la era de los films de grandes intrigas, que reflejaban las complicaciones de la vida cotidiana. Pero no era este más que un período de transición.

Mientras que un país inmenso se construye, el mundo capitalista lucha

Nuestro Cinema

con una crisis de una violencia inaudita, que castiga cruelmente las masas trabajadoras... Por eso, aparte de los asuntos que se refieren al Plan Quinquenal, el film ruso se ha asignado la labor de mostrar, tal como es, la vida del proletariado en los países capitalistas. Algunos de estos films han sido ya presentados. Muy a menudo, presentan un valor, difícilmente igualable en el extranjero, y descubren faltas graves. Hay que reconocer, sin embargo, que la visión de los tipos extranjeros hace pensar algunas veces en las de los campesinos y obreros rusos presentados por las compañías cinematográficas occidentales.

Esbozos

He tenido ocasión de ver algunos films que se hallan en vías de realización, y en los cuales la acción se desarrolla en los países capitalistas. El maestro de Pudovkin, Kulechhoff, realiza un film cuya acción se desenvuelve en América. Kulechhoff es un realista implacable. No se puede decir todavía nada definitivo sobre su film. Pero lo que he visto, era de un arte y de un sabor totalmente original.

Hombres nuevos

Pavel Pachkov, joven de gran simpatía, perteneciente a la nueva generación, había hecho solamente films documentales, pero ahora se le ha encomendado la misión de realizar un film cuya acción se desarrolla en el extranjero y que muestra la lucha del proletariado. En él, el ambiente ha sido conseguido de una manera sorprendente, habiendo empleado tipos verdaderamente remarcables. *El sol nace por el Oeste*, se titula esta obra que nos muestra una movida reunión de obreros, en el curso de la cual estalla un conflicto tempestuoso. Pachkov hace alarde de una marcada maestría en la pintura de las masas.

También se habla muy bien del joven alumno de Pudovkin: Gindelstein. He tenido ocasión de presenciar el trabajo de Margarita Barskaia, que realiza un film infantil con magníficos muchachos de doce años. Actualmente está haciendo un film sobre las escuelas, que muestra cómo las luchas políticas se introducen en la clase y la dividen en partidos. He admirado algunas tomas de vista muy notables.

Influencias alemanas

En los talleres soviéticos trabajan, desde hace cerca de un año, algunos *metteurs en scène* alemanes. El que va a Moscou y quiere trabajar, debe poseer un poder de aclimatación especial. No se puede venir a Moscou con la misma naturalidad que se va a Berlín, a París, a Londres o a Hollywood. La diferencia que existe entre estos sitios, no implica una transformación interior, dado que la mentalidad es en todas partes la misma y los cometidos parecidos.

Pero de la misma manera que Eisenstein no ha podido trabajar en Hollywood, no todo el mundo puede trabajar en Moscou. Verdaderamente, no es fácil hacer obra útil en esta ciudad, pero creo que aquel que tome en serio su vocación, lo logrará, sin embargo.

Un cineasta en Moscú

Cuando un cineasta viene a Moscou, debe pensar que aquí comienza un mundo nuevo, en el cual reina una camaradería de lucha y en donde un film plantea problemas ideológicos muy serios que no podrán resolverse más que hallándose en plena armonía con la situación política y económica y con las exigencias del día. Por eso, en Moscou, no puede reducirse uno al aislamiento, ya que no debe ignorarse nada de lo que sucede alrededor. En un país capitalista, el cineasta puede permitirse una ignorancia completa de la vida política o, en todo caso, no será esa su preocupación principal. En Rusia, por el contrario, se es un *ser* político y no basta con estar compenetrado del sentimiento de que un mundo nuevo nace. Es preciso comprender lo que pasa y tomar parte activa.

K U R T K E R S T E N

LOS NUEVOS FILMS

Montañas de Oro

FILM SOVIÉTICO DE YOUTKEWITCH

La presente crítica de Montañas de oro es debida a la pluma de Léon Moussinac. Moussinac es el único crítico y escritor cinematográfico que puede presentar noblemente el periodismo francés, como contraste con otro periodismo de rastacueristas y logreiros del anuncio. Sus ataques al cine burgués y capitalista, su labor eminentemente pedagógica para los lectores obreros de L'Humanité, sus acerbos campañas contra el peligro que representan todos esos films que se nos viene sirviendo, sus mismos libros sobre cinema, hacen de Léon Moussinac el primer militante de ese periodismo cinematográfico que viene iniciándose en la prensa revolucionaria. Nosotros hemos visto también Montañas de oro y, sin perjuicio de que un día próximo hablemos extensamente sobre este film, en estas o en otras páginas, hemos preferido dar a nuestros lectores la crítica de Moussinac, seguros de que sabrán agradecerarnos su incorporación en estas páginas de NUESTRO CINEMA.

J. P.

Es muy poco probable que este film — ha escrito Léon Moussinac en L'Humanité — se autorice un día — ni aun mutilado con el mismo cuidado que se mutiló *La madre* — para ser proyectado al público. *Montañas de oro*, realizado por dos jóvenes artistas soviéticos, el cineasta Youtkewitch y el músico Chetakowitch, desarrolla el tema general siguiente: el despertar a un cierto estado de conciencia de clase en un «mujik» que viene a trabajar a una fábrica metalúrgica, con el fin de economizar el dinero necesario para comprarse un caballo. El que poseía en su aldea, había tenido que venderlo para satisfacer las exigencias feudales del propietario del lugar. Naturalmente, este despertar no es nada simple: los hechos, los acontecimientos en los que el campesino participa necesariamente en la fábrica, entre los obreros, reaccionan sobre su espíritu, hasta ahora oscuro, y esta reacción saludable, brutal muchas veces, en el momento (cuando se aprovecha su ignorancia para hacer de él un abortador de la huelga) criminal, se hace luz y le lleva a una comprensión exacta de los acontecimientos y de su papel social.

La película formula detalles precisos, emocionantes, remarcables. Los episodios — como el de la discusión de los obreros en los lavabos de la fábrica, la entrega del reloj al campesino por el director, las escenas finales de la huelga — son de un alto valor y revelan una comprensión aguda de las necesidades didácticas del film y de un medio de expresión que acaba de enriquecerse con la palabra y con el registro musical. Sobre todo, nos permite ciertas observaciones, con respecto a la forma, ya que, no teniendo ocasión de ver films soviéticos más que de tarde en tarde, no poseemos otro medio de examinar lo que diferencia *Montañas de oro* de las obras cinematográficas internacionales.

El film de Youtkewitch manifiesta, con referencia a los films del período del cine mudo, evidentes influencias teatrales que habían desaparecido completamente del *écran* soviético. Esos excesos caricaturales, ese juego apoyado a veces en lentitudes buscadas nos choca porque hieren la unidad de sentimiento de realidad que el cine ruso había logrado llevar a su grado máximo de intensidad dramática. Hay una explicación a esto (puede hacerse la misma observación a *El camino de la vida*, de Ekk), y es, sin duda alguna, que el empleo de la palabra y el ejercicio simultaneado de los sonidos y de la música, por las necesidades de la conquista de un modo de expresión nuevo, original,

«Montañas de oro», film
soviético de Youtkewitch.
Foto: Société d'Expan-
sion Cinématographique.

ha llevado a los cineastas a acercarse, provisionalmente, a ciertas fórmulas teatrales que les eran familiares: un nuevo punto de partida. Si, por otra parte, estas sobrevivencias teatrales en la imagen no chocan siempre sobre el espectador, es porque otras sobrevivencias teatrales equivalentes se revelan también en la parte musical, la cual no es, muchas veces, más que un acompañamiento que no se incorpora todavía necesariamente a la imagen.

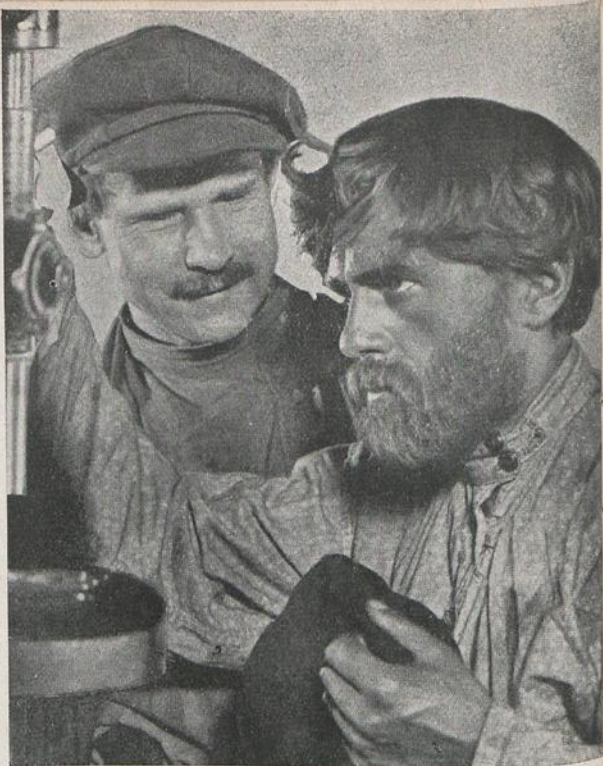
Veamos ahora los tanteos inevitables de las conquistas. Pero, sobre todo, que esto no induzca al lector que no haya visto, y que seguramente no podrá ver, *Montañas de oro* a creer que se trata de una obra inferior a ciertas obras actuales del cine americano, alemán o francés. Los trozos, completamente logrados, de *Montañas de oro*, son tan numerosos y *éclatants*, que el film eclipsa, muy de lejos, todos los «logros» que se nos presenta. Es un gran film que posee a veces una rara pujanza de sugestión y que nos revela en sus autores a dos nuevos maestros. Es así cómo el cinema soviético se enriquece cada año en hombres y en obras.

Ahora, una observación, hecha ya, pero que *Montañas de oro* obliga a formular todavía: los rusos están admirablemente dotados para realizar obras cinematográficas sonoras y parlantes, porque poseen otro sentido plástico que se afirma en la serie de los grandes films mudos; es un sentido musical excepcionalmente fuerte, cosa que falta a muchos artistas de otros países y particularmente a los franceses. Por eso es necesario revisar completamente la crítica cinematográfica, que continúa obstinadamente juzgando los films en los que la música ha sido incorporada íntimamente a la imagen y en los que la expresión participa de estos dos elementos solidarios, de la misma forma que juzgaba los films en los que la música no era más que un simple acompañamiento, una especie de *plaqué*, encargado de suplir la insuficiencia del silencio. Hay momentos en *Montañas de oro*, en los que la música se expresa absolutamente y crea la emoción, mientras que la imagen es casi absorbida por ella. Así es como se realiza una verdadera *composición* visual y sonora.

Yo he podido observar hace algún tiempo, a propósito de *No man's land*, que un gran número de críticos habían juzgado el film, sin tener en cuenta la música, que en algunos momentos juega un papel principal y que hasta el nombre del músico Eisler no se había tenido presente. Es algo así como si un crítico dramático, por deformación profesional o por impotencia, pretendiese juzgar una ópera exclusivamente por las palabras que hay en ella (exagero la nota excesivamente para hacerme comprender mejor).

La vieja crítica rutinaria ha podido subsistir hasta la fecha por la carencia de verdaderos compositores originales que exige la llegada de los nuevos films dignos de este adjetivo. Pero ella no podrá subsistir en ese momento en que existen obras cinematográficas como *Sola*, *Entusiasmo*, *El camino de la vida*, *Montañas de oro*, que necesitan de un juicio más completo. Es este el caso de *No man's land*, salvando, naturalmente, toda ideología.

Nosotros descubrimos en *Montañas de oro* signos que nos acusan la llegada verdadera y consecuente del film sonoro. Los rusos, gracias a su sensibilidad musical, ocupan una situación privilegiada para realizar plenamente, y más fuertemente que muchos otros, formas nuevas de un modo de expresión



todavía en su nacimiento. Si a esto se une las condiciones políticas, sociales, económicas y técnicas del cinema soviético, se comprenderá fácilmente por qué los films como este de Youtkewitch, llevan en su seno una bella fuerza viva y, más allá de ciertas facultades «artísticas», una tal riqueza de expresión.

L É O N M O U S S I N A C

En nombre de la Ley

FILM FRANCÉS DE MAURICE TOURNEUR

Como señalamos en otra página de este mismo ejemplar de NUESTRO CINEMA, *En nombre de la ley* nos da la impresión de que no es solamente un film policíaco, hecho para imitar a los films yanquis que los productores americanos nos han lanzado como documentales de los *gangsters* de Chicago. En él, parece como si hubiese algo más que una simple emulación o que el simple deseo de rivalizar comercial y cinematográficamente con los cineastas yanquis. ¡Hasta tal punto se exalta en esta película la organización, los procedimientos y las actividades de la policía francesa!

Ya dijimos, al referirnos a *Tumultos* en nuestro número 2, que preferíamos siempre los films policíacos americanos a los films europeos. En aquéllos — decíamos — hay algo que no se encuentra en los franceses y alemanes: esa despreocupación por la policía y esa autonomía con que los bandidos arreglan todos sus asuntos personales sin otras intervenciones que las de su propia ley. La policía yanqui no interviene en estos films nada más que para ametrallar a los bandidos o, en último caso, para hacer unas demostraciones de su organización y de su fuerza. En cambio, la policía de los films europeos tiene siempre un papel importante: su interés por la vida sentimental de los bandidos y las facilidades que ofrece a éstos para que resuelvan sus asuntos particulares.

En nombre de la ley recoge estos dos aspectos con mayor acuse que se ve en otros films. En su argumento — basado en la vida de los traficantes en estupefacientes —, recoge el episodio de un policía joven, enamorado — a fuerza

«Au nom de la loi», film francés de Maurice Tourneur, que habrá que tener muy presente para denunciar — cuando llegue a España — su exaltación policíaca como defensa de las instituciones actuales.
Foto: Pathé-Natan.



de perseguirla — de la dirigente de una banda internacional, a la que intenta salvar en los momentos en que la ve más perdida.

Esta anécdota tal vez pueda darse en la vida, pero en todo caso, de muy distinta forma o como se ve en el film. Un policía es siempre un policía y se aprovechará de su situación en todas cuantas ocasiones se le presenten. Mientras que el policía ideado por Maurice Tourneur es un pobre hombre, enamorado como un idiota, al que la *vedette* hace sufrir con sus indiferencias y sus fugas inesperadas, y menos todavía, para el que tiene la obligación de vigilarla y perseguirla.

Cinematográficamente, *Au nom de la loi* es un film frío. En él falta también esa fuerza que hay en las películas incorporadas por Robinson o la ternura que se desprende de *Calles de la ciudad*. Ni siquiera en sus momentos culminantes, hay esa emoción que hace estremecerse pavorosamente a las gentes que acuden con toda buena fe al cinema. En todo instante, hasta el espectador menos exigente recibe la impresión de que se deslía ante él una película eminentemente insincera; algo así como si hubiese sido hecha para lograr distintos fines que a los que se le destina.

El *clou* del film son las escenas finales, en las que aparece el jefe de los bandidos parapetado en una buhardilla. Para lograr su captura, la policía recurre a todas sus posibilidades. La más inmediata es el acordonamiento del edificio. La casa se ve claramente que es un decorado de cartón piedra. Un solo golpe bastaría para derribarla. Sin embargo, se va en busca de más fuerzas. Se traen gases asfixiantes, ametralladoras, camiones blindados, todo el material de que se dispone, en suma. Parece ser como si con todo este desfile quisiera decirse indirectamente: «Obreros sin trabajo, comunistas militantes, masas explotadas y descontentas..., lanzaos a la calle con cualquier pretexto, y mirad todo cuanto os espera.»

J U A N P I Q U E R A S

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

E S P A Ñ A E L C A M I Ó N D E L A « E. C. E. S. A. »

La flamante — y aun improductiva — editora cinematográfica «E. C. E. S. A.», dedica gran atención a la propaganda. Una atención casi excesiva. Porque no se ha conformado, tan solo, con inundar los escaparates de nuestros comercios con llamativos anuncios de sus acciones, sino que últimamente, ha convertido un camión en anuncio gigante que ha dado la vuelta a España difundiendo sus propósitos.

Las ingenuas gentes de los pueblos que se hayan parado ante el mamotreto, es probable que interpretasen la propaganda de este modo:

¡Españoles... España está en manos del cine extranjero! ¡Ayudadnos a hacer un cine español, con dinero español, para que lo interpreten y dirijan españoles! ¡Contribuid con vuestro dinero a esta obra patriótica!...

Pero nosotros, claro está, le damos a esta propaganda una interpretación completamente distinta. Esta, poco más o menos:

¡Españoles... somos unos pobrecitos escritores fracasados! Ya no se leen nuestras novelas ni se aplauden nuestras obras. ¡Ayudadnos a hacer películas!... ¡Así tendréis vosotros un cinema español y nosotros un nuevo medio de dar salida a nuestros trabajos, y de vivir sin grandes preocupaciones!

L A « U F A » E N L A T E M P O R A D A 1932-33

Ha llegado a nuestro poder la lista del material que presentará la UFA durante la próxima temporada.

Creemos interesante insertarla en estas columnas, porque los títulos que la integran son el mejor exponente de su superficialidad:

Está compuesta por diez films: dos dramas — *Tumultos* y *Hombre sin nombre* —; una comedia — *Emilio y los detectives* — y, nada más, que siete operetas: *El congreso*

se divierte, Bombas sobre Montecarlo, El vencedor, Ronmy, Dos corazones y un latido, Pequeño desliz y Usted será mi mujer.

He aquí, por tanto, a lo que ha quedado reducida una editora que nos ha dado los films europeos de más prestigio: a una simple fábrica de géneros frívolos.

Lo cual viene a demostrarnos, una vez más, que es necesaria una renovación total del cinema y, sobre todo, apartarlo de los derroteros comerciales que en la actualidad sigue.

F I L M S D E E S T R E L L A S

También los americanos propagan ya su material para España. Y la productora que más lo cacarea — como de costumbre — es la Metro Goldwyn. Anunciando, en primer término, una serie de films interpretados, cada uno de ellos, por seis o siete «estrellas» de primera magnitud.

En sus principales películas — en *Mata-Hari* y *Gran Hotel* — intervienen Greta Garbo, John y Lionel Barrymore, Ramón Novarro, Lewis Stone, Joan Crawford y Jean Hersolt.

Esto nos demuestra que el cine americano se está jugando la última carta para poder seguir controlando el mercado cinematográfico mundial. Y que, por fortuna, ya pasaron aquellos tiempos en que el solo nombre de un artista era suficiente para atraer la atención del público, y para que éste no se diera cuenta de que desviaban su atención de los problemas que el cinema tiene obligación de captar.

Ahora, para conseguir esto, no basta una «estrella». Se necesitan media docena. ¡Que ya es algo!

N U E V A E S P A Ñ O L A D A

Carl Laemmle — el magnate de la Universal — ha enviado a España varios «cameramen» para rodar las principales escenas de su nuevo film *Hombres sin miedo*, cuyos protagonistas serán los toreros.

Esta es una noticia escueta publicada por varios periódicos españoles.

Y este es, a la vez, su mejor comentario.

I A H O L L Y W O O D !

De nuevo intentan los americanos hacer cine en castellano. Y de nuevo, también, empiezan a solicitar la colaboración de artistas y literatos españoles.

Ya marcharon otra vez a Hollywood Catalina Bárcena, López Rubio y Gregorio Martínez Sierra. Y, sin duda, seguirán perdiendo el tiempo en confeccionar alguna nueva *Mamá*.

El «emigrante» de última hora es Enrique Jardiel Poncela, el humorista de *Amor se escribe sin hache* que últimamente ha publicado un nuevo libro con el título de *La «tourné» de Dios*.

Según parece, es la Fox la que ha requerido su trabajo. Y no nos explicamos en qué consistirá éste, pues creemos que no es necesaria la colaboración de los humoristas para hacer un cine a tono con los tiempos actuales.

Madrid.

R. GIL

E S T U D I O S C I N E P A R L A N T E S S . A . D . E .

Ya se dió en estas columnas la noticia, ligeramente comentada, de la constitución en Valencia de una entidad productora de películas. Entonces sólo sabíamos lo que dijimos, ahora sabemos más y es deber nuestro decirlo.

Unos cuantos señores muy enterados de negocios lucrativos conciben, dada la oportunidad del movimiento en pro de la producción hispana, construir una sociedad anónima (y tan anónima) para la producción de películas cineparlantes. Entre estos señores los había de todos: verdaderos aficionados a la creación de sociedades de noventa días de duración. Para ellos esto era sólo una diversión largamente remuneradora. Había doctores, ex empleados de banca, ex... Estos hombres — es extraño —, que saben de todo menos de cine, ¡a ellos qué les importa el cine!, ignoraban que ateniéndose a ciertas disposiciones legales se eximían de pagar los derechos estatutarios, que en este caso importaban alrededor de 200.000 pesetas. Casos como estos, producidos por una completa desorientación y el hecho alarmante de irse agotando la peseta que sacaron a un desgraciado, les hizo pensar ofrecer la presidencia del Consejo de Administración a alguien que, por su capacidad y posición social, llevara a feliz puerto dicha entidad. Y encuentran una persona: cónsul, doctor en medicina, con una guerrera llena de deslumbrantes condeco-

raciones, que acepta la proposición. Pero más consciente de la fuerza de los tribunales, exige la disolución y expulsión de algunos elementos de la sociedad y crea otra nueva con distinta orientación y nombre. Hasta aquí la primera parte. Veamos la segunda.

Este señor plantea el negocio de distinta manera. Se pone en comunicación con un grupo bancario de Barcelona y le propone financie el negocio. Para qué decir, con resultado negativo. Mas, oigámosle expresar sus ilusiones: «Necesitamos para empezar catorce millones de pesetas, los cuales dispondremos de ellos en cuanto se normalice la situación social. No queremos exponernos a que una vez creada la entidad con estudios, etc., se le antoje al Gobierno decir que somos monárquicos y nos la confisque, como existe ya precedente. Nosotros comenzaremos cuando los socialistas abandonen el Poder al que se han pegado como lapas, y no sin antes tener una garantía del Gobierno.»

Yo, atónito por lo que oigo, dudo si el que está enfrente de mí es un doctor o... «Lo mejor — le objeto — sería que el Gobierno, a más de esto, garantizara un tanto por ciento de ganancia, que bien pudiera ser el 15 ó el 20.»

«No es necesario», contesta muy serio, sin darse cuenta de mi intención irónica. Acto seguido me muestra una fotografía de un plano de la futura Ciudad Cinematográfica S. A. D. E., para convencerme de cuanto dice. La admiro y pienso: «¿No es un tópico ya el que sólo los jóvenes inexpertos sueñan con ilusiones irrealizables y que los hombres maduros se alimentan sólo de realidades?»

ACTIVIDADES DE LA E. C. S. A.

La E. C. S. A. ha comenzado una intensa campaña de propaganda. De la manera de hacerla se puede sacar una idea del cinema que haga. No puede ser más manida, menos original. Nada nuevo ni aun en la propaganda. Nos produjo una mala impresión. En una camioneta carrozada con un gran cajón en el que se leían grandes letreros invitando a suscribir acciones, vinieron a Valencia durante la Feria de julio-agosto. Pasearon la ciudad mil veces repartiendo prospectos. Hacía el desfile en el paseo de la Feria, tirando, para granjearse las simpatías, a falta de ideas, confeti y serpentinas. Esto, claro es, a los palcos y pabellones donde estaban las personas que les interesaban a ellos, los que podían suscribir acciones. Pero nos daba la sensación de que los lazos de unión con estas gentes eran tan flojos como las mismas serpentinas.

Toda la propaganda para esta gente; nada para el pueblo, para que se interese y haga propio el problema de la producción cinematográfica española. ¿Podremos pensar que la E. C. S. A. ha de hacer buen cinema después de ver su incapacidad para hacer la propaganda?

Valencia

J. M. PLASA

CONCURSO DE LA «ASSOCIACIÓ DE CINEMA AMATEUR» DE BARCELONA

La «Asociación del Cinema Amateur», de Barcelona — domiciliada en el «Foment de les Arts decoratives», Avinyó, 30 —, nos remite el texto de un Concurso de films de 9'5 y 16 milímetros. «El Jurado — se dice en las bases — tendrá presente al emitir su fallo: 1. La originalidad en la interpretación. 2. La dirección. 3. La actuación de los intérpretes. 4. La fotografía. 5. El ritmo. 6. La concisión. 7. La economía de títulos. El tema que se da al amateur, bajo el título general de VACACIONES, se sujetará a la siguiente idea general: 1. El trabajo es duro cuando llega el verano. 2. Se sueña con las vacaciones. 3. Pero todo llega en este mundo. 4. Es muy dulce no hacer nada ni pensar en nada... 5. ... ¡más que en los mosquitos y en las incomodidades! 6. Pero, entretanto, vale la pena ocuparse en alguna cosa. 7. La colonia se encargará de ello. 8. Simpática, esta colonia. 9. Pero es demasiada colonia. 10. Los amigos de la ciudad no son tan absorbentes. Las conversaciones en el café... los teatros... los deportes descansados como el fútbol... 11. La tranquilidad y el reposo del trabajo. 12. El «confort» de la casa. 13. ¡Qué lástima que las vacaciones no sean más largas para poder añorar tanta dulzura!»

No somos gente indisciplinada en ningún sentido y por eso no hacemos al «guión» que ofrece la «Asociación del Cinema Amateur» mayores objeciones. Naturalmente, que aun ajustándose al esquema ofrecido, el cineasta que realmente posea posibilidades auténticas, puede hacer una demostración de las mismas. Sin embargo, nos habría gustado más que, en esta ocasión, se hubiese dejado el tema a elección de cada amateur. Esto habría traído una demostración más objetiva de las ideas y orientaciones de cada uno.

Los films habrían sido también más personales. Como abono a esta opinión nuestra, se nos ocurre recordar que la Asociación de Amateurs de Norteamérica — la más numerosa del mundo —, en su concurso anual internacional, deja a cada individuo en completa libertad de acción.

Leemos en *Le Courrier cinématographique*, de París: «El Gobierno español acaba de comisionar al doctor Viñes Giner, una de las personalidades más representativas del cinema español, para realizar un viaje por las principales ciudades europeas y hacer un estudio profundo de la industria cinematográfica. Lyon, Zurich, Gatz, Budapest, Viena, Praga, Munich, Berlín, Londres y París serán visitadas sucesivamente por el doctor Viñes Giner.

El cometido de este último no consistirá exclusivamente en ver estudios y talleres, sino en conocer también los reglamentos particulares, que, por todas partes, hacen del cinema una verdadera institución de Estado.»

Quisiéramos saber qué hay de cierto en esta noticia, y, sobre todo, quién es este doctor Viñes Giner. Se nos dice que es una de las personalidades más representativas del cinema español, y aunque nosotros —que andamos varios años por las cosas del cine— no le conocemos como cineasta ni como doctor, nos interesaría saber si este hombre comisionado por el Gobierno, es realmente una de las personas más representativas de un cinema que no existe.

París

J. P.

EN TORNO A «LAS CRUCES DE MADERA»

Esta producción francesa de Pathé-Natan, denunciada tantas veces en la Prensa revolucionaria como un film bélico y militarista, está obteniendo un éxito mundial, según nos anuncian los «comunicados» de la casa editora. Los mismos comunicados nos dicen que la Fox ha comprado *Las cruces de madera*, para los Estados Unidos y países hispano-italianos. Al día siguiente de la presentación de la película —ante el difunto presidente Paul Doumer—, Mr. Baveta, administrador-delegado de la Fox en Francia, habló con gran entusiasmo a sus jefes de Nueva York, de *Las cruces de madera*. Una semana después, mister Sidney R. Kent, presidente de la Fox Film Corporation, llegaba a París y compraba el film en condiciones honorables para la producción francesa.

Por muy desagradable que sea todo esto, por muy grande que sea la satisfacción que nos producen las protestas que *Les croix de bois* han provocado muchas veces durante su proyección en el Moulin Rouge, de París, no podemos por menos de reconocer la gran habilidad con que Pathé-Natan ha sabido lanzar el film —innoble y mediocre— de Raymond Bernard. En Francia, fué presentado ante el presidente de la República; en Alemania, lo ha sido también, con asistencia de «altas personalidades oficiales»; en Bélgica fué proyectado, por primera vez, ante la Real Familia, y en España, estamos casi seguros de que cuando llegue, la casa productora posiblemente recibirá un telegrama de su representante, como el que acaba de enviarle su agente en la República Argentina: «Estamos contentísimos de poder comunicarles que terminamos de presentar *«Les croix de bois»* en «soirée» de gala, en presencia del general Justo, presidente de la República, y del doctor Roca, vicepresidente.

El éxito fué considerable y toda la Prensa relata el gran acontecimiento en términos muy calurosos para Francia y la producción francesa.»

¡Ah! Se nos olvidaba decir, que la Prensa española también en esta ocasión será unánime. Si se alza alguna voz de protesta, seguramente no saldrá de las plumas que redactan nuestras páginas cinematográficas ni nuestras revistas de cine.

«LA VIDA DE ARISTIDES BRIAND»

Según nos anuncian los periódicos corporativos, parece que va a rodarse un film que recogerá los principales acontecimientos de la vida del político francés. En su realización se utilizarán trozos de los viejos noticiarios que se incorporarán al film. Multitud de «personalidades» políticas francesas y extranjeras comentarán en la pantalla la vida y la obra del «Apóstol de la Paz».

Preparémonos, pues, para asistir varias veces a la Sociedad de Naciones y para oír

El gran cineasta Alejandro Dovjenko —realizador de «La tierra»— que acaba de terminar el montaje de «Ivan». Foto: Archivo Juan Piqueras.



todos los discursos patrioteristas y militaristas que viene recogiendo, desde hace tiempo, el *Pathé Journal*.

EL NUEVO ESTATUTO DEL CINEMA FRANCÉS

En términos generales, el decreto que regulariza la explotación cinematográfica en Francia, no ha satisfecho casi a nadie. Cada uno le mira desde sus posiciones, y acaso, solamente la «Chambre Syndicale de la Cinématographie Française» — inspiradora con el Gobierno, naturalmente, del estatuto — haya quedado conforme.

A nosotros, particularmente, nos molestan algunas de sus disposiciones. Por ejemplo aquella en donde se declara: *El ministro de Educación Nacional... sin querer separarse del principio de libertad... afirma su deber de intervenir, cada vez que sea necesario, para mantener en orden el espíritu público y la defensa de los intereses nacionales.* Esto quiere decir, que cuando aparezca un film cuyo tema no interese al Gobierno, este film será prohibido irremediabilmente. En otro apartado se dice: *Los films hablados o cantados en idiomas extranjeros, destinados a ser proyectados en cinco cinemas del departamento del Sena, y en cinco más de los otros departamentos, serán objeto de un reglamento ulterior por decreto ministerial...* «O que — como ha denunciado Moussinac — cuando las necesidades comerciales de las grandes firmas quieran presentar un film interesante y bien hecho, pero *«contrario a la moral y al buen renombre de nuestro país»*, será proyectado en algunas salas para explotar la curiosidad de los «snobs» y de los burgueses susceptibles de pagar a buen precio su butaca; *porque* esto no será *perigoso para la burguesía*, y porque al mismo tiempo (sic) producirá dinero. Sin embargo, queda bien entendido — y cada cual piensa naturalmente en los films soviéticos — que estos films jamás serán accesibles a los elementos obreros.»

«A los obreros — añade Moussinac —, los films de propaganda *chauvina*, los films de policía, los films de «evasión». A los burgueses, en cambio, los films audaces y los films soviéticos.»

Quien mejor ha entendido las nuevas disposiciones ha sido Paramount. Primeramente, presenta sus películas habladas en inglés en los cines reglamentarios, y luego, ajustándose al nuevo decreto, sincroniza estos mismos films en sus estudios, y el mismo decreto le autoriza de nuevo para hacer una explotación general. ¡Por algo los representantes de las firmas yanquis ofrecieron a la «Chambre Syndicale» una ayuda económica, en un momento difícil de la misma!

BÉLGICA

REUNIÓN CATÓLICA DEL CINEMA EN BRUSELAS

Una reunión católica — motivada por asuntos íntimamente ligados al cinema — se ha celebrado recientemente en Bruselas, bajo el patronato de sus tres arzobispos, del cardenal de Mechel, del ministro del Comercio y del Trabajo, señor Heymann, y de M. Thennis, antiguo presidente del Consejo.

El objeto principal de esta reunión ha sido para establecer la organización de una red de cinematógrafos católicos, por una parte, y la programación de estos cinemas, por otra.

Los elementos católicos y los gubernamentales han podido constatar — con gran pesar suyo — que en la hora actual no existen los films necesarios a estos cines católicos. Para asegurar una programación eficaz a sus fines y a sus negocios, han decidido dar forma a un proyecto de producción católica, capaz de *dominar y educar a la gran masa*.

Es una verdadera lástima que los dirigentes católicos de todas partes hayan combatido tan severamente las películas *frívolas*, porque en la hora presente, la producción mundial podía venir en ayuda de estos católicos belgas. Los films actuales, más que educar, embrutece a la gran masa. Y mientras esta masa permanezca embrutecida, los católicos pueden asegurarse casi por completo su dominio.

NOTA DE LA REDACCIÓN: La amplitud que concedemos este mes a la publicación de «Nuestra encuesta», a los «Problemas actuales» y, muy especialmente, al «Cinema soviético», nos impide insertar en este número el capítulo habitual que, con el título de «Panorama del cinema hispánico» nos ofrecía Juan Piqueras. En nuestro próximo número reanudaremos la publicación de este libro en preparación, con el capítulo cuarto, «Del cine mudo al film sonoro y parlante».

OPINIONES EN ZIG-ZAG

JOSÉ LUIS SALADO O «JOINVILLE EN PIJAMA»

José Luis Salado es un *frívolo e inquieto* periodista español. Hace dos años fué llamado a Joinville para escribir cancioncillas populacheras (*Recordad, las dulces horas del ayer*), y, también, para defender desde sus periódicos los ataques con que los otros escasos periódicos españoles que no eran suyos, recibían las «películas españolas (¿?)», que unos cuantos chilenos y otros tantos argentinos, con ayuda de varios españoles del tipo de José Luis Salado, realizaban para la Paramount.

Pero en Paramount, como en otras empresas cinematográficas, terminó ya la etapa de las vacas gordas, y hubo la necesidad de licenciar gente: mitad para reducir gastos y mitad por desprenderse de los elementos que le habían llevado al fracaso en sus intentos de producción española.

Y José Luis Salado fué licenciado un día, como anteriormente lo habían sido Adelqui Millar, Jorge Infante, San Martín, Mario Arnold y demás comparsas.

Esto no quiere decir que Salado se aleje del cinema. Él ama mucho el cine. Responde a sus años y a su época. (Nosotros — que no hemos visto dormir a Martínez Gándia ante la proyección de *La línea general* — hemos oído en cambio, a José Luis Salado roncar ante la proyección privada de *El pueblo del pecado*, que, como se sabe, fué el primer film soviético que nos llegaba a España.) Por eso, seguramente, se ha decidido a escribir un libro en el que cuenta, «con la prosa más amena que le ha sido posible, lo que ha visto, durante año y medio, en Joinville».

Nosotros no queremos adelantar ningún juicio sobre este libro. Ya nos llegará la hora de hacerlo si, como ha anunciado, se publica. Por ahora, nos limitamos a transcribir fielmente las declaraciones que hizo a *Heraldo de Madrid* (seguros de que nuestros lectores sabrán darles una interpretación exacta), porque en ellas se afirma, una vez más, la incompetencia de José Luis Salado ante el cinema. En un sitio en el que latían auténticos problemas vitales (véase *L'Usine de rêves*, de Eremburg), Salado pasó junto a ellos con la misma indiferencia e igual frivolidad con que su «maestro» Maurice Dekobra pasó por Hollywood.

«Tengo a punto de escribir la última cuartilla — ha declarado pomposamente —, un reportaje de Joinville. Un gran reportaje, desde luego; al menos, en mi intención. Quiero hacer la crónica completa de Joinville, donde fraternizan el preparador de caballos de carreras y la «vedette» de cinema. Eso sí, algunos de los capítulos de este reportaje — que he procurado escribir bajo el signo de Maurice Dekobra, el Dekobra cinematográfico de «Aux cent mille sourires» — no cabrían, por su tono, dentro de las honestas columnas de un periódico al uso.

— Es decir, ¿que ha escrito usted un reportaje inmoral?

— Exactamente, no... Mi reportaje es casto. Pero yo he procurado pintar la vida de un estudio de cinema por dentro. Y la castidad, como las mujeres gordas, no tiene entrada en Joinville. Hay en mi reportaje unas muchachitas ilustres — Suzy Vernon, Camila Horn, Pola Illery, Jenny Jugo, etc. —, cuyo sentido de la moral estaría muy lejos de compartir la señorita Urraca Pastor. Yo no tengo la culpa de que Pola Illery, por ejemplo, hiciese el «trottoir» en la acera del Moulin Rouge antes de que René Clair se fijase en ella para la protagonista de «Sous les toits de Paris». Es lo mismo — en otro estilo — del marido de Marlene Dietrich... ¿Es que yo soy el culpable de su desgracia conyugal? Yo no hago más que seguir los preceptos clásicos del reportaje: ver y contar. Yo cuento, con la prosa más amena que me ha sido posible, lo que he visto, durante un año y medio, en Joinville.

— ¿Título de su reportaje?

— No sé aún... Quizá «Joinville, en pijama». Pero este título no me acaba de hacer feliz, si bien el pijama es una prenda esencialmente fotogénica. Recuerde usted, por ejemplo, los pijamas indescritibles de Jeanette MacDonald...

He aquí todo lo que un hombre «joven» — en edad — ha descubierto en un lugar en donde los «extra» pasaban veinticuatro horas en pie, achicharrados por los arcos voltaicos, atemorizados por la inflexibilidad y la rigidez militarista de los directores, y en el que una fuerza feroz, comercial, imperialista, yanqui, reducía y aniquilaba voluntades venidas de distintas y opuestas latitudes.

Greta Garbo, o el mito más representativo del cinema yanqui. Foto: M. G. M.



«Dado los momentos difíciles por que atraviesa el mundo — ha declarado Winfield R. Sheehan, vicepresidente de la Fox, a los periodistas londinenses —, los temas de los films deben ser de situaciones felices. Es decir, que deben terminar bien. La nota trágica, los aspectos duros de la vida, no deben ser llevados a la pantalla. Esta táctica es la que llevará a la práctica la Fox, teniendo muy presente los actuales momentos.»

Estas declaraciones tienen una equivalencia inmediata. Las palabras del magnate de Fox suenan en nuestros oídos de una forma mucho más directa. Nosotros las interpretamos así: ¡Obreros sin trabajo, padres que no podéis dar pan a vuestros hijos, mecanógrafas embrutecidas por las novelas blancas y los films felices!... ¡No hagáis caso de las durezas de la vida; los momentos difíciles por que atravesamos pueden olvidarse fácilmente. Acudid al cinema. Buscad las películas Fox, y en ellas veréis unos obreros, unos padres, unas mecanógrafas y todo un mundo, que ni pasa hambre ni conoce las asperezas de la vida. La Fox ha hecho estos films para divertiros y para que con vuestro dinero puedan repartirse sus accionistas magníficos dividendos!

BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA

(EN ESTA SECCION NOS OCUPAREMOS DE LOS LIBROS QUE SE NOS ENVÍEN DOS EJEMPLARES)

RENE JEANNE, TURE DAHLIN Y G. ALTMAN «L'ART CINEMATOGRAPHIQUE» *

Tres cinemas brevemente expuestos. Ciertamente expuestos.

El cinema nórdico — más reducido — permite más detalle. «Al escribir su historia — dice Dahlin — lo haré como necrología.» Esta preocupación resta vitalidad al estudio. Y nos expone un catálogo y un almanaque: Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia. Títulos. Nombres. Fechas. Empresas. Un buen catálogo. Almanaque de conmemoraciones de films que un día vivieron; hoy ungidos — y embalsamados — en su propia y remota *santidad*. Cincuenta páginas de eficaz consulta.

En cambio, el cinema alemán aparece pleno de vitalidad. Menos nombres y fechas. Más — y exacta — valorización. Las tres grandes épocas de la historia fílmica alemana con su significado y orientación: los films «históricos» — prehistoria fílmica — donde aparecen ya los grandes nombres que han de prevalecer; la historia cinegráfica alemana — genuina y potente — de *Caligari* a *Varieté*; la decadencia, con el único banderín sobreviviente — para el comentador — de Friz Lang. Y dentro de cada época el valor y el significado de cada gran film. Cincuenta páginas de eficaz orientación.

Altman o la objetividad; admirable objetividad tratándose de Rusia. Un estudio del cine soviético desde un punto de vista exclusivamente artístico. Desde él mira — y nos dice — los grandes films: *Potemkin* y *La madre*; es decir, Eisenstein y Pudovkin, «los creadores», frente al tema revolucionario. Y luego *La línea general*, *Turksib*, *La tierra*; es decir, el tema más estable de la Naturaleza. — ¡Admirable valorización de *La tierra*, en Madrid tan incomprensida! — Cincuenta páginas de eficaz comprensión artística del cinema.

Un buen libro. Cada parte tiene su eficacia y su utilidad innegables. Consulta, orientación, comprensión artística; estos son los rasgos vitales de cada uno de los estudios que forman el tomo VIII de *L'Art Cinématographique*.

Y una opinión común particularmente interesante en estos momentos del cinema hispánico: el veneno de la «internacionalización». La muerte del cinema sueco, la decadencia del alemán, la pujanza del ruso, se atribuyen — unánimemente — a la aparición o ausencia en cada caso del afán de «internacionalizar» la producción, de hacer un cinema para todos, que al fin no es para nadie; aparte de otras causas particulares. Enemigos de todos los nacionalismos, no podemos defender el del cinema; la gran saeta salta sobre todas las fronteras. Pero si para amarse es necesario comprenderse, para comprenderse es necesario conocerse en genuina verdad; sin la mixtificación del «internacionalismo» artificial. «Internacionalismo» que, por otra parte, es en el cinema actual «norteamericanismo». Y esto es lo que hay que evitar. Lo que han de meditar largamente nuestros futuros productores.

M. VILLEGAS-LÓPEZ

* *L'Art Cinématographique*. Tomo VIII: *Le cinéma allemand*, por René Jeanne; *Le cinéma nordique*, por Ture Dahlin; *Le cinéma russe*, por Georges Altmann. 151 páginas; 8 láminas. París, 15 francos.

Agence Européenne Cinématographique

CENTRAL EN PARIS:

13, Faubourg Montmartre

Teléf. : Provence, 39-32

Telegramas : CINEUROPA - PARIS



AGENCIA EN MADRID:

Calle de San Lorenzo, núm. 4

Teléfono núm. 18599

Telegramas : CINEUROPA - MADRID

**La organización más importante
para la venta de films en el Extranjero**

**¡Compradores!
¡Distribuidores!
¡Alquiladores!**

¡Estar atentos!

**La Agence Européenne
Cinématographique**

**¡¡Os reserva los mejores
asuntos de la Temporada!!**

Dirigiéndose a la

**A. E. G. se asegura la relación con todos los
Productores y Distribuidores del mundo entero**

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

a NUESTRO CINEMA : 7, Rue Broca - París Ve

Don
con domicilio en
calle
núm., se suscribe a los 12 cuadernos
anuales de NUESTRO CINEMA, cuyo
importe de (*) pesetas envía
por { Giro postal
Cheque fácil cobro
..... de de 193.....
Firma :

(*) Fijese el precio.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN A LOS DOCE CUADERNOS
España, Hispanoamérica y Portugal. 10 pesetas
Francia y Colonias 50 francos
Extranjero 100 francos

BULLETIN D'ABONNEMENT

à NUESTRO CINEMA : 7, Rue Broca - Paris Ve

Mr.
adresse à
rue
num., déclare s'abonner à 12 cahiers
annuels de NUESTRO CINEMA, re-
mettant la somme de (*) francs
par { Mandat-poste
Chèque
..... le 193.....
Signature:

(*) Notez le prix.

PRIX DE L'ABONNEMENT AUX DOUZE CAHIERS
Espagne, Portugal et Amérique Latine. 10 ptas.
France et Colonies 50 frs.
Etranger 100 frs.

SASTRERIA MILITAR Y PAISANO

ESPECIALIDAD PARA LA GUARDIA CIVIL
Y CARABINEROS



P. Alvarez Castillo

INTERÉSENOS MUESTRAS Y SE ECONOMIZARÁ DINERO

Tailleur spécialisé dans la confection de costumes espagnols,
régionaux et d'époque pour le Théâtre et le Cinéma

GRANDES NOVEDADES

Madera Baja, núm. 3, pral. - MADRID - Tel. 17758 - Apartado: 395

CASA BORRAS

1, Faubourg Montmartre. - Paris (IX^e) - Teléfono : Provence 89-42

COCINA ESPAÑOLA RESTAURANTE ESPAÑOL

Gran especialidad en Helados a todos los perfumes, y la célebre "Copa Parisien".
Embalaje especial para llevárselos a domicilio

ESPECIALIDADES ESPAÑOLAS

PLATOS DEL DIA A 4.50 FRANCOS

Lunes	Arroz a la Española
Martes	Cocido y Calamares
Miércoles	Guisado con judías
Jueves	Arroz a la Valenciana
Viernes.	Bacalao a la Vizcaina
Sábado.	Puchero
Domingo	Arroz a la Milanese

Todos los días y a toda hora, Arroz especial a la Valenciana
"PAELLA" 8 francos (servida en 15 minutos)

¡PRODUCTORES EXTRANJEROS! ¡DISTRIBUIDORES ESPAÑOLES Y SUDAMERICANOS!

SI QUERÉIS PRESENTAR VUESTRAS
PELÍCULAS CON UNA ADAPTACIÓN
LITERARIA INMEJORABLE

Juan Antonio Requena

OS OFRECE SU EXPERIENCIA DE
VARIOS AÑOS (EN LOS LABORATO-
RIOS TOBIS, ECLAIR, G. M. FILM
Y PATHÉ-NATAN DE PARÍS) PARA
ASEGURAROS UN TRABAJO PER-
FECTO, CON LA COLABORACIÓN
DE

DIBUJANTES ESPECIALIZADOS EN EL
DIBUJO DE TÍTULOS GENÉRICOS

ESCRIBIR A

JUAN ANTONIO REQUENA

7, RUE BROCA. - PARIS (5.º)

CINEMATOGRAFICA IBÉRICA

PRESENTA:

**LA
LOCA
AVENTURA**

Gran film moderno cuyo argumento recoge todas las pulsaciones de nuestra época, con sus mecanismos audaces, sus intrigas, su ritmo, su acción, su velocidad y su vida agitada.

Magistral realización de KARL FROELICH.
Interpretación de primer orden con MARIE GLORY, MARIE BELL, JEAN MURAT, JIM GERALD y SILVIO DE PEDRELLI.



Plaza del Teatro, 4.- BARCELONA