

2
2593

nuestro cinema

PUBLICACIÓN INTERNACIONAL
DE VALORIZACIÓN CINEMATográfica

SEGUNDA EPOCA

Año IV. Número 15

FEBRERO 1935

2

PORTADA: «Groza» (La Tempestad), film soviético de Petrov, que presenta Ufilms.

CONTENIDO: EL CINEMA Y EL ESTADO: René Clair.—EL CINEMA SOVIETICO TIENE QUINCE AÑOS: León Moussinac.—CALLEJON SIN SALIDA DEL CINE ESPAÑOL: Juan Piqueras.—LA DECADENCIA DEL ARTE, Y EL CINEMA: Antonio del Amo Algara.—NUESTRA EPOCA DE CRISIS GENERAL Y DEL CINEMA: Antonio Olivares.—LUIS BUÑUEL Y «LAS HURDES»: José Castellón Díaz y César M. Arconada.—OSCILACIONES DEL CINEMA: Carlos Serrano de Osma.—CINECLUBS EN ESPAÑA: Julio González Vázquez. NUEVAS PELICULAS EN ESPAÑA: «Groza», «Eskimo», «Los miserables», «Hombres del mañana», «La taquimeca se casa», «Un cierto señor Grant», «Desfile de primavera», «El mundo cambia» y «El 96 de caballería», por César M. Arconada, F. Sánchez Bohózquez, Tony Román, Antonio Olivares, Aniceto F. Armayor, Magdalena M. Carreño, C. Serrano de Osma, Pedro Sánchez Diana J. Antonio Ramírez.—OPINIONES EN ZIG-ZAG: C. Serrano de Osma, Aniceto F. Armayor, J. Antonio Ramírez.—NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: BE. UU, Francia, Inglaterra, Austria y España.—BIBLIOGRAFIA T. A. R.

EMPLAR:

2593

40

CENTIMOS



Los de catorce años

Studio Nuestro Cinema presentará muy pronto, en sesión privada, la obra cumbre de la cinematografía checa, premiada en la Exposición Internacional de Venecia, "Los de catorce años".

Este maravilloso film de Rovensky, que será lanzado al público por "Renacimiento films", sólo se podrá ver mediante una invitación facilitada por la Dirección de "Nuestro Cinema", en el Pleyel, a partir de cuatro días antes de su proyección, desde las seis de la tarde.

Massacre

"Nuestro Cinema", cumpliendo con su línea valorativa remarcada en estas columnas, patrocina el estreno riguroso del film de Alan Crossland, producido por la Warner Bros, "Massacre".

Odio en las tribus salvajes de América, esclavizados por su inferioridad racial. Opresión y crimen en la llamada sociedad civilizada. Esto es "Massacre". El tema más recio y la acción más viva; la acusación más valiente lanzada por una raza contra otra que es su opresora.

Veán "Massacre", cuyo estreno patrocina "Nuestro Cinema" desde el día 4 de marzo, en el Cine Fígaro (Madrid).

NUESTRO CINEMA

PUBLICACION INTERNACIONAL DE VALORIZACION CINEMATOGRAFICA

DIRECTOR INTERNACIONAL: Juan PIQUERAS - 7, Rue Broca París - (V)
Director nacional: A. del Amo Algara - Narváez, 13 - Madrid
Administrador general: J. Fuentes Calderas - Apartado 305 - Sevilla

EL CINEMA Y EL ESTADO

No todo va bien—ahora empezamos a saberlo—en la organización de nuestra existencia social. Tampoco va todo bien en la organización de nuestro cinema. Por todas partes hay impaciencias ante esta gran máquina mal dirigida. El público acusa de incompetencia a los comerciantes del cinema; y éstos hacen al público el responsable de su inercia. Ni los unos ni los otros tienen completamente razón.

El público actual tiene el cinema que le conviene, y el cinema, tal y como es hoy, tiene un público digno de él.

¿Qué hace falta para que el cinema prospere y para que su público esté satisfecho? Hay que hacer buenos films. Todo el mundo está de acuerdo sobre este punto.

¿Qué es un buen film? Aquí comienzan las dificultades. Un film no es igualmente bueno para todos los países, todas las salas, todos los espectadores. Pero la organización del cinema no se preocupa de la diversidad de los gustos y de las estéticas; mide la calidad de un film por la escala de sus ingresos. Es una actitud completamente lógica y, en el estado presente del cinema, resulta difícil definir un buen film si no es por la fórmula siguiente: «Un buen film es un film que da dinero».

Esta definición exacta condena el cinema de hoy y explica sus desfallecimientos.

Nosotros sabemos que «hacer dinero» no es una empresa que se puede presentar difícil en lo que respecta a la elección de medios: todos son buenos para quien desee obtener un éxito comercial a base de un film especialmente concebido con esta intención.

El sistema actual hace al público único dueño de los destinos del film que le es presentado. Se trata de saber si este soberano poder no es una cosa tan nociva al cinema como al público mismo.

En efecto, la acción del cinema es tan potente como la del teatro. El Estado, que somete al primero a una censura que no se atreve a imponer al segundo, reconoce por esta medida la influencia considerable del cine sobre las grandes masas.

Pero si el cinema posee una tal potencia, ¿es admisible dejar esta potencia sin dirección? ¿Puede permitirse, eventualmente, embrutecer el espíritu público con objeto de obtener un beneficio material?

No pensamos que el público pueda, por sí solo, evitar el peligro que representa tal empresa. Esta gran masa dócil, en la que nada se ha hecho para despertar y formar el sentido crítico, no puede defenderse contra el placer degradante que le dispensan tantos productos fabricados en serie según las recetas más ordinarias.

La cuestión que se plantea no concierne solamente al cinema. La radio, la televisión y todas las formas de expresión que la técnica nos dé se encontrarán ante los mismos problemas. ¿Estas enormes fuerzas serán dejadas a disposición de cualquiera que posea el capital suficiente para apoderarse de ellas? La libertad concedida en estas materias a la iniciativa privada es una caricatura de libertad: tiene como consecuencia imponer la dictadura absoluta de algunos grupos financieros en un terreno que no es solamente material. *Es posible que el sistema económico y político que nos rige actualmente no permita entrever otras soluciones: en este caso, este sistema no corresponde a las necesidades de nuestra época y deberá ser modificado.*

Se está viendo. La organización, el sentido mismo del cinema, no pueden ser cambiados más que por efecto de evoluciones o revoluciones económicas y políticas. Pero esta constatación no significa que el cinema, tal y como está hoy, no pueda mejorarse desde ahora. Pretender lo contrario sería dar argumentos a los partidarios de la rutina.

El cinema francés debe interesarse por algunas medidas que son aplicadas, más o menos felizmente, en diversos países. Aunque insuficientes, éstas medidas merecen ser estudiadas.

En primer lugar, habría que admitir el principio de una prima dada a los films que presentasen algún interés particular de orden artístico, didáctico o social. Una comisión—cuyos miembros serían escogidos fuera de los medios cinematográficos y administrativos—daría a estos films una mención especial. Los impuestos que tendría que pagar una sala de cinema serían más bajos en toda representación de uno de los films que hubiesen obtenido esta mención.

Hoy hay que decir que un vodevil cualquiera, realizado con economía, pero abundante en groserías, tiene mucha más posibilidad de ser un «buen negocio» que un film ejecutado con cuidado e inteligencia. El sistema propuesto arriba tendría la ventaja de reparar en la medida de lo posible la injusticia peligrosa de esta situación.

En segundo lugar, se impone una purificación de los «medios» del cinema. Esta industria, este comercio, con reglas imprecisas, atrae a los aventureros. En el asombroso desorden de la economía cinematográfica, las empresas serias están continuamente amenazadas por la vecindad de negocios sucios.

¿El remedio?: Una Cámara del Cine organizada sobre bases regulares y cuyos reglamentos serían aplicados con un rigor implacable. La prohibición práctica de ocuparse de la producción cinematográfica a cualquiera que hubiese contravenido dichos reglamentos.

Si la corrupción, la emisión de títulos sin valor y de cheques sin provisión, no volvieran a ser habituales en el mundo cinematográfico, muchos parásitos del cinema se dirigirían hacia otro dominio, y el número de films producidos estaría en relación real con las necesidades del mercado.

Por último, la vieja cuestión de la censura debería recibir una solución menos estúpida que la que se le da actualmente. El derecho común que se aplica al teatro y a la prensa puede perfectamente convenir al cinema.

A lo más, se podría clasificar a los films en dos categorías, como se hace en Bélgica, a fin de que las ligas familiares, en nombre de los niños, no impidan a los ciudadanos mayores ver en la pantalla espectáculos para adultos.

Estas dos clases de reformas, unas profundas y otras superficiales, reclaman la intervención del Estado. Sin esta intervención, la situación del cinema no podrá cambiarse.

Pero para dar alguna garantía a las personas prudentes, importa precisar que el Estado actual nos inspira una desconfianza justificada. Este nos ha permitido juzgar la calidad de sus concepciones artísticas. La Comedia Francesa, la Opera, el Conservatorio de música y de «declamación», la Escuela de Bellas Artes, son instituciones que nos dan una excelente idea del arte oficial. Si queremos insistir sobre este punto, hablaría-

mos de arquitectura y urbanismo: basta evocar la manera como han sido utilizados los admirables emplazamientos de las fortificaciones demolidas para que un francés un poco inteligente experimente un sentimiento de vergüenza.

Algunos ejemplos, que no son, desgraciadamente, más que excepciones, no nos bastan. Por muy imperiosa que

seca la necesidad, no tenemos el menor deseo de encomendar a este Estado los destinos del cinema (1).

(1) Subrayados hechos por «N. C.»

Paris.

R E N E C L A I R

EL CINEMA SOVIETICO TIENE QUINCE AÑOS

El cinema soviético festeja su XV aniversario. Presenta el balance de su magnífica actividad. Mide con orgullo los resultados obtenidos y que están estrechamente ligados a los de la política de los Soviets después de la Revolución de Octubre.

Con este motivo es útil seguramente recordar el papel que ha jugado en el mundo entero el cinema soviético. Un papel más considerable que lo que a menudo se piensa, porque ha enseñado al exterior, de manera directa, ciertos aspectos de la nueva vida, el carácter de los problemas planteados en los distintos planos político, económico, cultural, porque ha puesto a los hombres de Occidente ante la fe, la voluntad, el valor de un pueblo de 170 millones de hombres lanzado en el vía del socialismo. Más que cualquier otro medio de expresión, el film ha contribuido a destruir la idea, extendida por la prensa burguesa y la propaganda anticomunista, de que el bolchevismo es bárbaro y destructor de los valores intelectuales, que hace imposible toda creación original y toda revelación de personalidad. Los nombres de Eisenstein, Pudovkin, Dovchenko, Dziga-Vertov, son célebres en el mundo entero y se han colocado en un puesto magnífico en la historia del cinema.

Otros elementos no menos importantes han sido también puestos en juego: principalmente lo que hemos conocido de la arquitectura en sus formas racionales, que una parte de la burguesía, en todo caso de la burguesía oficial, condenaba en nombre de la tradición con la mayor violencia: lo que también se ha conocido de algunas obras de nuevos escritores y, sobre todo, del libro, del teatro, por las exposiciones y las representaciones del Teatro Meyerhold, del Teatro Kamerny, del Teatro Judío del Estado y del Teatro de Stanislavsky. El testimonio de los escritores, la difusión de las estadísticas, han contribuido igualmente al conocimiento de la U. R. S. S. Sin embargo, nada ha impresionado a las masas obreras, la pequeña burguesía y los intelectuales en el extranjero como la revelación de las grandes obras del cinema soviético de 1925.

Se puede afirmar que en todos los países donde los films de Eisenstein, Pudovkin, Dziga-Vertov, Dovchenko, y después de Ermler, Trauberg, Kozintzov, Kulechov y Room, por ejemplo, han sido proyectados, el pensamiento tradicional y conservador, hostil a la U. R. S. S. ha sido, ha sido violentamente sacudido y a veces revuelto por esta revelación.

Ante la producción mercantil internacional, que reflejaba tan bien la descomposición de diversas formas

de la cultura burguesa—a causa, incluso, del carácter sintético del nuevo arte—, en sus más admirables obras el joven cine soviético ha proyectado la primer claridad sobre el mundo nuevo. A favor de esto se ha formado poco a poco dentro de muchas personas la certeza—producto de una meditación justa y esencial—de que el socialismo sólo puede proporcionar al cineasta los medios de llegar a las grandes formas de expresión colectiva.

Gracias a su poder de emoción, a su aguda verdad, el film soviético ha hecho directamente sensible la realidad revolucionaria de octubre. Este poder de emoción, esta verdad aguda, proceden del desenvolvimiento dialéctico de los asuntos elegidos, de la coordinación de fuerzas colectivas en el trabajo de creación, de aplicación de métodos rigurosos, abarcando incluso la elección de actores, su modo de interpretar (ausencia de *vedettes*) el ajuste de los medios artísticos originales, la técnica del montaje (por primera vez comprendido y realizado plenamente). Se ha descubierto, en fin, en el cine soviético, después del exceso decorativo y estético de los cinemas americano, alemán y francés, ese «sentido de la realidad» indispensable a la emoción cinematográfica, ese realismo nuevo—ya—que los mejores films burgueses no podían conseguir presentar a las masas, ni aun a eso que el capitalismo designa con el nombre de *élite intelectual*.

No hay que olvidar que en este momento se libraba en muchos países una viva lucha en favor de la *vanguardia*, de los franco-tiradores del cinema, es decir, por la conquista de formas originales, el descubrimiento de medios específicos, contra la rutina del *ménage à trois* y los procedimientos comerciales, las combinaciones de la cinematografía internacional. Luis Dèlluc, creador de la crítica cinematográfica independiente y primer maestro del joven cinema, murió antes de la presentación del «Acorazado Potemkin». El film soviético aportaba desde entonces la demostración de que las posibilidades experimentales y formales, por otra parte no disociadas, evidentemente, del tema, no existían realmente más que en la U. R. S. S. y que el régimen soviético realizaba el primero, y el único, las condiciones objetivas y subjetivas de la creación cinematográfica. Se comprende que de ahí a la conclusión de que debía ser sensiblemente lo mismo en los demás dominios de la creación, literaria, artística, científica, no había más que un paso dialéctico.

Esto explica por qué, a pesar de dificultades de toda clase, especialmente la censura, fueron atraídas hacia la U. R. S. S., no solamente las simpatías de nuevas y amplias capas sociales, sino también las de una parte de esta «*élite intelectual*» de la burguesía (escritores, artistas, sabios), que tienen ya conciencia de la decadencia social, sienten ya los primeros golpes de la descomposición del régimen, sufren la crisis económica y política, reconocen los primeros signos anunciadores de un nuevo ciclo de guerras y revoluciones, en el cual hoy hemos entrado ya.

Todo esto explica por qué se sigue siendo muy exigente respecto al cinema soviético, por qué se plantean hoy, en el aniversario de estos quince años, un cierto número de cuestiones referentes a eso que les parece a algunos como una decadencia y que no es sino un fenómeno de desarrollo de crecimiento, en sus principales aspectos.

En su décimoquinto aniversario, el cinema soviético nos proporciona dos obras diferentes, muy características y muy elevadas: «Tchapaiev», de H. y S. Vassiliev, y «Tres canciones sobre Lenin», de Dziga Vertov. Su éxito llega, y sobrepasa a menudo, al del «Acorazado Potemkin». Se trata de un nuevo signo, una nueva etapa: a la vez que la del film del segundo plan quinquenal, la del film sonoro y parlante soviético.

Los pocos films soviéticos recientes que han sido proyectados en el extranjero, representando en parte

Revisión: «Si yo tuviera un millón», film yanqui, supervisado por Lubitsch.

(Foto Paramount)





Revisión: «Aplauso», primer film de Rouben Mamoulian. (Foto Paramount)

una selección hecha por la censura burguesa, no han interesado más que por sus temas y no por sus cualidades artísticas, que carecen de originalidad. Por eso algunos no han vacilado en llegar apresuradamente a la conclusión de que la producción soviética de 1925-1928, por ejemplo, no ha sido el producto específico de la organización socialista, sino de circunstancias excepcionales, un fenómeno aislado... Y no les ha faltado ni el declarar, animados por los enemigos de la Revolución, que, como en todas partes, puede producirse en U. R. S. S., en determinados momentos, una situación favorable al artista, pero que en estos éxitos el sistema social no tiene nada que ver, por lo tanto que la dictadura del proletariado no tiene nada que ver, por ejemplo, en el éxito del «Acorazado Potemkin» o de «La Madre». De esta forma quieren comprometer inútilmente el prestigio del cine soviético.

Hay que saber de qué se trata cuando se habla de la producción actual del cine soviético. Se puede contestar, como yo lo he hecho, por «Tchapaiev» y «Tres canciones sobre Lenín», pero esto sería demasiado incompleto.

El cine soviético ha expresado magníficamente el período del romanticismo revolucionario: la guerra civil, la lucha por la colectivización. El cine soviético debe expresar hoy el período de construcción socialista, y así entra en el proceso del desarrollo de todos los medios de expresión literarios y artísticos, es decir, que se interesa en resolver la dificultad de presentar una ideología justa y la realidad del tiempo presente, la psicología del hombre nuevo. Único entre todos los artes que tiene medios científicos para captar e interpretar la actualidad prodigiosa y volver a crear los ejemplos más representativos, los más altos, para la educación de las masas, el cine soviético no ha podido asegurar técnicamente el éxito de esta tarea considerable. ¿Por qué? Porque la industria cinematográfica, industria ligera, no comprendida en el primer plan quinquenal, no ha tenido de 1929 a 1932 las posibilidades de fijarse una base financiera susceptible de asegurar de un modo consecuente el paso de la técnica del cine mudo a la técnica del cine sonoro y parlante.

Se sabe, en efecto, que la transformación del film mudo en film sonoro ha sido la consecuencia directa

de la agravación de la crisis económica en los países capitalistas, y especialmente de la crisis americana. Los industriales y los comerciantes han «lanzado» como una invención nueva, por la encesidad de sus intereses inmediatos, una invención que estaba ya en su punto después de varios años, pero que se tenía en reserva para el momento en que los espectadores comenzasen, aburridos, a desertar de las salas. Se trataba de explotar un medio de atraer la curiosidad de las multitudes cuando no se conguía más, por films indigentes: conservar la clientela. Naturalmente, la industria americana ha asegurado sobre el mercado mundial, en el que ocupa el 80 por 100 de las posiciones, esta transformación del film mudo en film hablado, con el máximo de rapidez. Ha creado, puesto a punto y organizado una técnica que permite ejecutar en el mínimo de tiempo racionalizado, lo que amortiza el precio elevado de las instalaciones de una manera bastante rápida.

Como la llegada del film sonoro y parlante planteaba una cantidad de problemas nuevos, que no debían recibir soluciones improvisadas, como esto se producía necesariamente en los otros países, el cine soviético ha debido organizar de modo razonado, científico, el estudio de estos problemas y experimentar las primeras soluciones con vistas a establecer, al tiempo que recibía los medios financieros indispensables, una base técnica que permitía plantear un programa real de producción. Período de transición: paso del cine mudo al cine sonoro, paso del primero al segundo plan quinquenal. Nueva época.

El problema no era solamente técnico para el cineasta. Como los demás creadores, como los escritores por ejemplo, tenía la tarea considerable y difícil de descubrir la psicología exacta del obrero y del koljosiense empeñados en la lucha por el socialismo, de fijar el papel del individuo en el seno de la colectividad, después de haber mostrado la constitución y el desarrollo mismo de esta colectividad desde octubre.

Una tarea así concebida exige una voluntad, precisa una preparación teórica y práctica, organización técnica, y un amplio conocimiento de todos los escalones de la jerarquía responsable, de una cuestión más compleja y más nueva que en ninguna otra rama de la producción industrial e intelectual.

El prestigio del cine soviético queda entero. Su producción no cesa de crecer. Su base técnica se perfecciona sin cesar. Entra, después de quince años, triunfante en un nuevo período, en cuyo umbral, con las grandes obras que son «La juventud de Máximo», de Kozintzov y Trauberg, y «Los campesinos», de Ermler, nos presenta ya, con «Tchapaiev», el mayor éxito jamás conocido de un film en la Unión Soviética después de la Revolución de Octubre, y esta obra maestra de Dziga-Vertov, «Tres canciones sobre Lenín», el mayor film, después del «Acorazado Potemkin», de Eisenstein: «La Madre», de Pudovkin, y «La Tierra», de Dovchenko.

Paris, enero 1935.

LEON MOUSSINAC

CALLEJON SIN SALIDA DEL CINE ESPAÑOL

Una gran parte de nuestra crítica cinematográfica oficial—y oficiosa—, de nuestro público y la totalidad de nuestros cineastas profesionales, a la vista del último movimiento de producción iniciado en Madrid y en Barcelona, creen que nos encontramos ante un próspero y auténtico punto de partida y que ha llegado el momento de que digamos algo al mundo en materia cinematográfica.

Es cierto, desde luego, que, si comparamos el estado en que hoy se encuentra nuestra industria con el que usufructuaba hace dos años, indudablemente nuestra producción ha marcado un importante desarrollo. Expresamente hablamos de nuestra industria,

porque nosotros, en este preciso instante, al hablar de cine hispánico, debemos circunscribirnos a su ángulo industrial, puesto que—honestamente—no podemos conducirlo a otro. Llevarle a otro terreno equivaldría a solidarizarse en parte con su ruta emprendida, que ni en el sentido artístico y social tiene justificación posible. Ahora bien, en el terreno comercial, y dentro de su régimen capitalista, en el cine español hay un cierto margen, sobre el que puede desarrollarse una producción nacional. Pero este margen es tan limitado, que apenas cabe en él la producción que actualmente detenta y pueda detentar en los dos próximos años, en los que, seguramente, aumentará

unas cuantas unidades. Creer y preconizar una producción de mayores alcances es no tener idea de que el cine es, ante todo y sobre todo, un producto comercializado, un género industrial, un artículo que se manufactura. Las apariencias favorables que a primera vista se ofrecen a una producción española o en español pueden equivocar a esa parte de público que cree en el resurgir de nuestra cinematografía. Pero nuestra crítica, optimista y patriótica, y nuestros profesionales, por muy ciegos que permanezcan ante los hechos anteriormente apuntados, por muy escasos que sean sus conocimientos y obscuras sus capacidades, no tienen derecho a ignorar que por encima de ellos, de su optimismo y de su entusiasmo, de su buena o mala fe, existe una verdad irrevocable e incontrovertible: la limitación económica de nuestro mercado. Las apariencias pueden ser unas, pero la realidad es otra. De un lado, la conjetura, la fantasía, lo abstracto. De otro, lo material, lo concreto, lo económico.

La situación actual del cinema español no es ni más ni menos prometedora que la que nos ofrece el panorama de 1917, primeramente, y 1925-1928 después, dos momentos en los que se ha creído—con elementos objetivos favorables, como ahora—que la producción española elevaba sus cimientos en tierra firme y sobre los que podría construir el edificio de una estabilidad perdurable.

En 1917 el cinema italiano resulta insuficiente para el mercado español. La guerra ha detenido la marcha ascendente de la cinematografía francesa y alemana, y, en estas fechas, son muy escasos los films yanquis que cruzan el Atlántico con dirección a España. Ni las películas de la Bertini, la Borelli, la Menichelli y la Jacobini—pese al concepto teatral de la época y a la ampulosa de sus temas y su técnica—, ni los films de propaganda francófila que las Embajadas francesas e inglesas en España ofrecen gratuitamente a nuestros empresarios, ni los films suecos que se nos remiten por vía inglesa, son suficientes para alimentar nuestro mercado. Esta insuficiencia de material determina una producción nacional, que culmina en 1917 con la presentación de 18 films, que, comercialmente cuando menos, cumplen con su papel histórico. Pero en 1918 aumenta la producción italiana y acrece notablemente la exportación yanqui. Este hecho limita nuestras posibilidades de amortización y reduce nuestra producción a dos películas en 1918, tres en 1919, 3 en 1920, cinco en 1921 y tres en 1922. Esta falta de ritmo en nuestra cinematografía no es simple y llanamente obra del capricho individual de los productores. Las causas son mucho más profundas. Quiere decirse que la producción del 17 ha sido tan débil, tan incapaz de sufrir una lucha con la producción extranjera, que comercialmente el asunto ha sido un estruendoso fracaso. Aquí se justifica la desproporción considerable que acusa nuestra actividad de 1917 contra nuestra inercia del siguiente año.

En 1922 aparece el fascismo en Italia. Mussolini llega al Poder con sus «camisas negras» y, como unos años más tarde había de hacer en Alemania su epígono, Adolfo Hitler, acaba con el cinema. Su caída es también ruidosa. No es el descenso lento e inevitable de las cosas que tienen un final cercano. Es el batatazo limpio y redondo, que coloca en un tercero o cuarto lugar una cinematografía que hasta entonces había sido la «dueña» del mercado cinegráfico internacional, y que ni aun hoy ha logrado alcanzar mayor puntuación en el certamen universal del cinema.

Este hecho es francamente favorable a nuestra producción. El vacío que deja en nuestra industria la cinematografía italiana no puede cubrirlo la francesa y la alemana, a pesar de que continúan rivalizando después de la guerra por la conquista de nuevos mercados para su industria. Es cierto que los yanquis ganan terreno con una velocidad insospechada, pero, de todas formas, el salto es demasiado violento para que España no vea de nuevo un pequeño margen para colocar temerosamente, sin grandes escándalos, con una modicidad impuesta por las circunstancias, unas cuantas producciones.

Los concesionarios catalanes (la industria cinematográfica española se inició en Barcelona, y es allí donde posee una hegemonía casi completa actualmente) han encontrado, sin embargo, un medio eficaz para ganar dinero con el cine sin necesidad de recurrir a los riesgos de la producción. Las pesetas que enviaban a Italia anteriormente, se desplazan y pasan a Norteamérica. Desde 1920 los films de la Metro, la Universal, la Fox, Famous Players Lasky, Arterraft Pictures, Select Pictures, Goldwyn Pictudes, Universal

Manufacturing, Essanay, etc., vienen presentándose felizmente en España. De una parte, están Polo, Duncan, el Conde Hugo, Tom Mix, Harry Carey, Joe Ryan (Pañales) y demás héroes del Oeste, con sus películas de caballistas y sus films de episodios espeluznantes y dinámicos. Junto a ellos, en estrecha colaboración «americana», propagando un individualismo rabioso, una heroicidad a toda prueba y ese culto por el deporte, la fuerza muscular y la ley del más fuerte, cuya consigna continúa defendiendo actualmente el cine yanqui, estaban Douglas, W. S. Hart, Lilian y Dorothy Gish, M. Pickford, Ch. Ray, W. Reid, Hayakawa, M. Clark, G. Farrar, los Talmadge, P. Frederick, M. Davies, Pearl White, Mabel Normand, Mae Murray, los Farnun, Theda Bara y, sobre todos ellos, Charlie Chaplin. La penetración americana va siendo entre nosotros decisiva. Ni Fox, ni Zukor, ni el viejo Laemmle, ni Goldwyn, ni Loew, ni ningún otro productor vienen a España con empaque ni pretensiones de conquistadores. Desconocen todavía el terreno y se limitan a enviar sus películas como tarjeta de presentación. Pero esto será durante dos o tres años solamente. El tiempo necesario que sus empleados, venidos a España en cómodo plan turístico, necesitan para hacer los informes de la situación cinematográfica de España y de las capacidades de su mercado.

Sin embargo, en estos años de transición nuestra producción, que ha hecho experiencias comerciales afortunadas en 1922 («Carceleras» y «La reina mora»), en 1923 («Rosario la Cortijera») y en 1924 («La casa de la Troya»), da un nuevo salto en 1925 y multiplica por cinco sus cinco films de 1924. Es decir, marca una vez más su falta de equilibrio, de estabilidad, de cauces seguros. En 1926, aportamos 19 producciones. En 1927 descendemos a 18. Y en 1928 damos nuestro mayor salto: llegamos a 38 películas. En este período acometemos toda clase de intentos: colaboración con productores extranjeros, combinaciones internacionales de tipo financiero, *vedettes* francesas interpretando personajes españoles; todo. Es decir, todo y nada, puesto que lo que debió hacerse es buscar la colaboración técnica de los países experimentados y es precisamente lo que nadie hizo.

Los informes de los agentes de los productores yanquis debieron ser satisfactorios. No se explica de otra forma el que los concesionarios catalanes hayan tenido que buscar otra vez en Europa sus mercancías. Ni Zukor, ni Fox, ni Laemmle, ni Goldwyn, ni Loew necesitan de su mediación. En 1926 la Universal, la Paramount, la Fox, la Metro y los Artistas Asociados poseen en toda España su propia organización. Desde este momento la explotación cinematográfica española se desplaza por completo. Hasta aquí había venido haciéndose de una manera un poco anárquica, por una serie de pequeños comerciantes nacionales y dos o tres casas de mayor envergadura. Si las películas no eran nacionales, dejaban en España una parte de la plus valía de su explotación. Pero desde la llegada de los productores yanquis, esta plus valía viene a ellos directamente, y el control de nuestra industria de alquiler de películas pasa a sus manos en una proporción no menor del sesenta al ochenta por ciento.

En estas condiciones parece extraño y sorprendente que hayan podido producirse en España 38 películas en 1928. Este hecho tiene también su clara y concreta explicación. El cine mundial está al borde de una reorganización completa. Ya el año anterior se han hecho pruebas decisivas sobre la aplicación sincronizada de la palabra y el sonido a la imagen visual. Así pues, toda la producción que llega en este momento a España es una producción de paréntesis, de compás de espera, de transición. Las grandes masas de espectadores, las multitudes que sostienen económicamente esta gran industria que es el cine, han adivinado con su claro instinto que en ese cinema que se les sirve hay algo de anormal y de inestable; ven en él una especie de azoramiento, de temor y de cobardía, que no les gusta. Es, naturalmente, que entre el *sex-appeal*, y las carnes de las *estrellas* y la audacia y los puñetazos de los *astros*, se otea la muerte de un cinema que ha llenado todo el primer tercio de nuestro siglo; es el cine mudo, que está agonizando, y del que aún hoy mismo, seis años más tarde, apenas su recuerdo levanta en nosotros mayores huellas que el primer tren o el primer automóvil que vimos en nuestra infancia. ¡Tan lejano de nosotros está ya!

(Continuará.)

Paris, 1935.

JUAN PIQUERAS

LA DECADENCIA DEL ARTE, Y EL CINEMA

Las tendencias filosóficas.-Unas frases sobre la filosofía pura del arte.-La ausencia de genios y las dos corrientes específicamente contrarias.-El arte y los intereses de clase.-El cinema.-Los estados ideológicos.-El arte no existe como cinema.-Semejanza de temas y repetición de obras.-La agonía del arte.-La dialéctica de Hegel, el materialismo histórico y el futuro renacimiento del arte.

Tenemos ya muchos siglos de Filosofía... La historia de la Filosofía, si exceptuamos la historia del Mundo y la de la Civilización, quizá sea una de las más antiguas. Sin embargo, hoy estamos más atrasados, en proporción, que los griegos en materias filosóficas. En diferentes épocas han resaltado diferentes sistemas filosóficos, y ninguno de ellos ha resumido nada acerca de una materia específica ni ha intentado transformarla en su esencia. Tal es el caso de la filosofía naturalista, combatida por Kant y Fichte, y sostenida por Oswald Spengler, que da origen al hegelismo, y éste al materialismo histórico. Tal es el caso también del neokantismo, o idealismo crítico, sustentado a la desesperada por Guillermo Windelband, Enrique Rickerty y Hermann Kohn. Del positivismo de Ernesto Mach y Hans Vaihinger. Del pragmatismo americano, con sus destacados militantes J. Dewey, W. James... Y, por último, de la teoría blawatzkyana de última hora, que pretende ser cúmulo—filosofía, ciencia, sociología—de las aspiraciones humanas.

Los griegos dijeron, y si no lo dijeron lo dieron a entender en sus obras, que el arte fluía directamente del espíritu; que el arte era subjetivo; que sobre el arte no obraba ninguna influencia exterior; que sólo lo puramente imaginativo y espiritual podía ordenar

su creación. Exactamente igual dijeron los neoplatónicos y los románticos... Y esta tesis se conserva en Descartes y Spinoza, en Kant y Schelling, en Schopenhauer y Nietzsche... En todos estos filósofos y sus escuelas, incluyendo a otras escuelas de formación posterior, como las que acabamos de citar, ha existido la misma noción del arte que tuvieron los primeros clásicos. Han dado la misma forma a la idea; la han ataviado con los vestidos de otra nueva filosofía... Más claro: han desarrollado filosóficamente la idea, hasta hacerla de mayor volumen y presentárnosla distinta... Si antes era redonda, ahora es cuadrada; si tenía una ríz, ahora tiene doscientas. En fin; de una cosa simple, se ha hecho algo complejo. Pero el principio de la idea es el mismo. Una piedra picuda rueda, y allá..., cuando transcurren años y siglos, termina perfectamente redonda. A una montaña le ocurre lo mismo. Cuanto más vieja es, menos arrugas tiene, más tersa, suave y joven es su piel de tierra y pedernal. Los procesos naturales tienden a simplificar las cosas.

La idea, cuando está bien pensada, tiene dentro de sí una gran verdad. Todos los filósofos han estudiado y acatado la verdad del arte. Pero resulta que cada cual, con arreglo a convencionalismos y a pensamientos mal concebidos, la han ido vistiendo a su manera...

La idea ya no tiene ni pizca de verdad.

Si de una conmoción sísmica surgiese una montaña, su aspecto sería arrugoso y picudo, como la piedra de una cantera. Con la idea ocurre todo lo contrario. Nace simple, sin arrugas... Con el tiempo se convierte en un laberinto.

Así, los primeros filósofos que dijeron que el arte fluía directamente del espíritu, a lo mejor tuvieron razón. Pero el resultado es otro. Las ideas han dado muchas vueltas y no se han allanado como la piedra y la montaña. Crearon un sistema de vida, pero este sistema de vida, complicado con procesos artificiales, se hunde.

La actualidad filosófica de hoy es igual a la de hace siglos. Todavía fluye directamente el arte—ideas artísticas—del espíritu. Sigue en pie el razonamiento filosófico. Pero ese espíritu ya no obra por su cuenta. Se contamina diariamente; se mancha... La realidad adquiere un aspecto obscuro. La realidad se arma de sables, de bombas, de ametralladoras... Ese espíritu a que venimos aludiendo ya no vive con placidez; ya no puede engendrar arte puro. Los genios escasean. No existen ni Vinci, ni Goethe, ni Beethoven, ni Cervantes. Los artistas se defienden con las armas de su propio arte. El arte lo ponen al servicio de los suyos.

Y se establecen dos corrientes... Una muere; otra nace. Una pertenece a esa clase de ideas que, de puro minadas que están ya, se vienen abajo. Otra pertenece a esa otra clase de ideas que se desarrollan inspiradas en el ritmo materialista que observamos en el funcionamiento de la Naturaleza; en el verdadero materialismo histórico.

El arte muere porque no hay creación artística. No hay creación artística porque el arte ha cumplido su misión histórica. Ha cumplido su misión histórica porque el artista que tiene en sus manos el arte vive alarmado... Pertenece a una clase en decadencia, y todos los instrumentos de trabajo, que compró con el propósito de crear arte, los puso al servicio de su clase, en total y franca lucha de ideas, o, mejor, de intereses.

El cinema es el arte más joven que existe. Pero camina ya con muletas. En proporción, si comparamos al cinema con las primeras artes, resultaría que éstas tienen un siglo de vida, y el cinema, un solo minuto. No ha vivido nada y ya es viejo. Y es que el séptimo arte ha nacido en la época de las ideas arrugadas, complejas, decadentes... El cinema tiene una esencia artística... Y todavía no conocemos de él nada más que su presencia mecánica; su desenvolvi-

El paro obrero en el cinema

Por Yes (A. E. A. R.)



Este es el confortable hogar del obrero parado...

...pintado por los financieros cinematográficos en algunas películas...

...los cuales tapan con sus manazas ensortijadas la verdadera miseria de los parados que tienen que vivir en la calle por no tener ni una fría habitación.

miento científico y técnico, donde no interviene ese espíritu a que antes hicimos referencia. La ciencia, la mecánica..., no sufren las consecuencias de los estados ideológicos. Indirectamente, o en el terreno material, sí los sufren, porque pueden ser víctimas de la economía, y ésta del régimen social. Pero el arte en general, y el cinema en particular, sufren hondamente las consecuencias directas de los estados ideológicos.

Un inventor comunista y un inventor fascista conciben una creación científica de la misma manera. Lo que ocurre es que el invento fascista es víctima de una economía agotada (Italia) y el invento comunista es robustecido y mimado por una economía vigorosa (U. R. S. S.). No podemos decir igual de un artista fascista y otro comunista. Sus creaciones son opuestas en todo, porque en ellas intervienen directamente sus respectivos estados ideológicos.

El cinema, pues—nos referimos a determinados países...—nos ofrece grandiosidad científica, pero nos niega grandiosidad artística. Nos ofrece aparatos y mecánica, pero nos niega obras artísticas. Ha llegado un momento en que es incapaz, incluso, de ofrecernos mejoras científicas. Ejemplo: la televisión y el cinema en relieve. Existen estas dos creaciones, pero ha fallado la fuerza económica que se necesita para su explotación. Luego los estados ideológicos intervienen también en la mecánica del cinema.

Es una razón histórica.

El cinema existe como arte. Pero el arte no existe como cinema. Hablamos del cinema en su totalidad y, por tanto, reconocemos el número de excepciones que se pueden salvar. Una excepción fué Pabst en Alemania; otra, Vidor, en Norteamérica; René Clair en Francia; Joris Ivens en Holanda... Otra excepción, dentro del volumen mundial, es la Unión Soviética, con todos sus realizadores. Las excepciones que se dan en los países capitalistas no alteran en nada nuestras afirmaciones. Si tuviésemos espacio, demostraríamos que contribuyen a robustecerlas. Podemos, sin embargo, dejar sentada una cosa: el cineasta que hace arte, el que ha encontrado una posibilidad relativamente incondicional y, no obstante de estar rodeado de una opinión desfavorable, produce una obra cinematográfica social, o de una moral revolucionaria, es porque no ha puesto su talento al servicio de una clase y de una cultura agonizantes. La vitalidad artística de su obra está basada en una nueva energía ideológica.

Los artistas asidos a la carcama de los puntales que sostienen el actual sistema de vida viven gustosos—empujados por su consecuente egoísmo de clase—toda una tragedia. Dentro de su horizonte ya no saben qué crear..., y repiten estúpidamente las mismas cosas. Repiten las muchas o pocas genialidades creadas por sus antepasados, hombres de espíritu más apacible, debido a otras mejores circunstancias sociales.

El ejemplo de la esterilidad del arte lo tenemos en plásticas, en literatura... y, más acusadamente, en cinema.

En la historia del cinema no vemos más obras artísticas que aquellas que podemos considerar como excepcionales. No existen manifestaciones de arte general. Podemos decir que se ha hecho cine...; pero se ha hecho cine dando vueltas a la manivela de una cámara e impresionando en el celuloide siluetas de miles de *estrallas* evolucionando dentro de miles de fastuosos decorados. Esto ha sido todo. De entre un montón de films idiotas, siempre han destacado tres o cuatro en cada temporada. Estos tres o cuatro films, de efectiva intrascendencia dentro de cualquier orden del cinema, jamás han obtenido un triunfo apoyados en su calidad. Si «Ben-Hur» obtuvo éxito, no fué más que por la reconstrucción histórica de aquellos tiempos y por el hecho de retrotraerse el espectador al ambiente falso de la película. En «Los tres mosqueteros» es la novela la que triunfa, las situaciones

folletinescas pintadas en ella y el nombre del autor. Por último, en las novelas de Edgar Rice Burroughs sobre *Tarzán*, lo que atrae es la popularidad del personaje como héroe simpár de la selva. En el carácter particular de las tres obras ha influido también mucho la adaptabilidad sencilla al cinema y la perspectiva marginal de ofrecer al público un espectáculo sensacional. Esto es todo.

Ante la ausencia de un cinema auténtico y de una creación artística, temas idénticos en esencia y potencia al de estas tres películas, han sido repetidos por los cinematografistas. Sin llegarse a iniciar una cadencia, se ha sucedido una decadencia...

Y el «Ben-Hur» lo realiza Olcott y lo repite Fred Niblo con más bombo. De «Los tres mosqueteros» hace una edición Henri Diamant-Berger hace años..., y la rehace en 1932 con diferentes artistas, con diferente «guión» y después de llevarse otras varias veces más la famosa obra de Dumas a la pantalla por hombres como Ince y Niblo. Jack Nelson nos presenta por primera vez a «Tarzán de los monos», pero después le siguen Van Dike, H. Bruce Humberstone y, últimamente, Sol Lesser, con su «Tarzán de las fieras». El esplendor del cinema italiano nos enseña que la obra, de Gorges Onnet, «Felipe Derblay» es un tostón para el cinema, y, no contento con esto, la vuelve a realizar hace muy poco Fernand Rivers con una garantía que antes no tuvo: la supervisión de Abel Gance. «La chocolaterita» la realizan Helvil y Marc Allegrett. «La Atlántida», Feyder y Pabst. «La viuda alegre», Stroheim y Lubitsch, «Fantomas», Feuillade y Paul Fejos. Sobre Rasputin se hacen mil versiones. Las más recientes son las de Trotz y Boleslavsky. Del absurdo libro, de Vicki Baum, *Grand Hoell* se encargan Guter, antes, en Alemania; Gouling, después, en Norteamérica, y, finalmente, la Universal lanzando a los mercados el film, basado en tan famosa obra, «I give my love». Victor Hugo es otro novelista solicitado por el cinema. Su obra «Los miserables» es adaptada, entre otros, por Capellani, Perscourt y Raymond Bernard. En la actualidad hace otra nueva versión Boleslawsky. En «El conde de Montecristo» Alejandro Dumas bate el *record*. Desde que William Selig inaugura los primitivos estudios de Los Angeles en 1908 con ella, Poutal, Perscourt y Roland V. Lee no la han dejado parar en sus diferentes versiones. Con «Resurrección», de Tolstoi, ha pasado idénticamente igual; Carewe sólo ha hecho una versión muda y otra sonora; antes de estas dos se hicieron otras adaptaciones más después de la primera realizada por Mario Caserini en Italia. No hay necesidad de citar a «Casanova», «Madame Du Barry», «La dama de las camelias»... ¿Para qué seguir escribiendo títulos de obras literarias que han sido repetidas en la pantalla tan sistemáticamente? De hacer una relación de todas ellas y de incluir la serie de temas *manoseados* que con tanta frecuencia desfilan ante nosotros, no habría bastante ni con cinco artículos. Esto es descontando comentarios. En el cinema español, pobre en calidad y en cantidad, también tendríamos que dar una vuelta. No importa que no cuente en su haber ni con cuatrocientas películas para que todos los años se repitan sus temas y sus obras. El año pasado, por ejemplo, se repitieron muchos temas y muchas obras. Específicamente, dos: «La hermana San Sulpicio» y «El negro que tenía el alma blanca». Valdés e Insúa. Florián Rey y Benito Perrojo.

Estas breves citas que hemos hecho, en donde entra el cinema de los países más productores, nos sirven de ejemplo sobrado para lo que pretendemos...

Teniendo en cuenta los pequeños ejemplos que hemos puesto, y dejando a un lado las contadas excepciones que se puedan encontrar, cuya significación hemos explicado y estudiado valiéndonos de una sencilla visualidad sociológica, podemos hacer una afirmación categórica: el arte cinematográfico no existe en nuestros países. Para que existiera tendría que ha-



«La ruta de Don Quijote», documental español de Ramón Biadiu.
(Foto Biadiu)

«Tres canciones sobre Lenin», film soviético de Dziga Vertoff.
(Fototeca Piqueras)





«Borinaje», film de Loris Ivens y Henri Stork, en el que le reconstruyen las huelgas de los mineros belgas durante el año 1932.

(Foto Piqueras)

ber una cohesión proporcional entre las partes que le animan: *asunto, inspiración artística y colaboración inteligente*. Y de las tres patas que forman el tinglado del arte séptimo, siempre hay coja alguna. Hay realizadores que tienen inspiración artística; pudiéramos decir mejor, noción del cinema...: Duvivier, Stenberg, Machaty, Lang, Atinan también al elegir sus colaboradores técnicos y artísticos. Pero les cojea siempre el asunto, el tema, el argumento, la esencia alrededor de la cual ha de girar lo demás.

Luego aquí converge todo cuanto hemos dicho.

El arte fluye directamente del espíritu, sin ninguna contaminación exterior... Pero como el arte es intervenido por ideas objetivas y subjetivas de orden social; como se convierte en arma de una clase exprimida, decadente, mortecina, resulta que, al ser engendrado, pierde la denominación de arte para convertirse en panfleto de la reacción.

Sin embargo, la disposición especial de algunos ar-

tistas nos lleva a un caso curioso. Crean arte, no obstante de profesar ideas viejas. Duvivier, Stenberg y Lang son un ejemplo. Claro que esto está explicado. Crean arte, pero es porque no hay en ellos grandes luchas de ideas. El mismo instinto que les lleva a no pronunciarse por ninguna tendencia significativa les hace no extralimitarse en sus concepciones. De extralimitarse, pasarían al grupo de los excepcionales, cuyas condiciones antes hemos definido. Como no se extralimitan, en sus obras hay arte, pero no hay contenido ni humanidad. Y he aquí la obra coja, la obra incompleta.

De esta forma, nada más nacer el cinema como arte, se desmorona. Las grandes mentalidades se ponen al servicio de lo intrascendental y de lo retrógrado. La temática, al ser intervenida por ideas sociales y políticas, amenaza al artista... y su obra se muere. No encuentra expansión en el sistema de ideas profesadas por su creador.

Así en literatura, así en cinema; así en todo.

La semejanza de temas y la repetición de adaptaciones literarias cunden cada día más en el cinema. El séptimo arte sigue estéril; su historia agoniza sin llegar al medio siglo. Solamente podría ser fecundado por una energía vital, y ésta no puede nacer no siendo mediante una corriente social antípoda a la que ahora nos arrastra.

Hegel, con su dialéctica y su método pensante, es el primer filósofo en iniciar la reforma de la filosofía. «Cada afirmación—decía—comporta una negación.» Y estas frases, base de la filosofía de Hegel, sirvieron de cimiento a Carlos Marx para establecer su concepto de la Historia. Al enfrascarse en el estudio del movimiento obrero, vió en seguida en el proletariado, gracias a la dialéctica de Hegel, la negación del orden existente, y en sus luchas por una sociedad mejor, la síntesis. Y así Marx dedujo: no importa el origen de las cosas, sino su desarrollo dialéctico... De donde se origina el concepto materialista de la Historia, sin cuya continuidad no puede haber otras formas de arte que las ordenadas por la actual sociedad con sus viejos y ya agonizantes sistemas filosóficos.

A. DEL AMO ALGARA

NUESTRA EPOCA DE CRISIS GENERAL, Y EL CINEMA

Nosotros hemos hablado alguna vez de esos realizadores que en nuestra época, de múltiples muertes, se lanzan a proclamar su dolor resignado. Sus acusaciones, sus golpes de pecho, carecen de la alegría del nacimiento inmediato y de la confianza en sí mismos. Simplemente, desconfían de los viejos métodos.

No es una huída franca, pero no podemos desoirles en sus justas voces, interiorizadas de individualismo puro, sino tratar su logro para esa vida que se anuncia, menos triste y de un sentido vital más hondo. Hay que iniciarles ese paso decisivo que ellos no consiguen efectuar, detenidos ante el umbral de la vida mejor, dedicados a destruir los fundamentos bien carcomidos de la sociedad capitalista.

Ya es una corriente, con producciones esclarecidas. Nuestra época, de crisis general, torna belicosos a los pequeños burgueses, que sienten ya en sí mismos los gigantescos antagonismos de un régimen que se acaba. Sobre la oscilación de la pequeña burguesía se ha formado hasta una teoría económica moderna. Toda su fe, su moral, su vida económica y de relación está sufriendo cada día nuevos y más serios encontronazos. Esta situación, complicada y tensa, de los últimos años estremece su profunda pureza individualista y le lleva, desde dentro, desde el propio seno de la sociedad burguesa, a criticar y combatir a la burguesía.

Los films de estos directores autocríticos se producen unidos a la dialéctica de la decadencia capitalista. No son films constructivos, de perspectiva venturosa, sino trozos de lo circundante vistos con el dolor de su fatalidad, y para los que se desean un exterminio objetivo y nada más. En realidad, el antiguo desdén por los horrores sociales y la guerra no cumple ya las necesidades de la realidad social. Los años que siguieron a la guerra del 14, con el enorme crecimiento de las fuerzas productivas, produjeron un florecimiento grandioso del cinema. Las industrias resurgen y el capitalismo reasienta su antigua base monopolista, y entonces una larga cinta de realidad en celuloide va es-

tirándose y rodeando mil y una vez a la Tierra. En Europa, las editoras se organizan y llegan a producir estos nombres de realizadores e intérpretes: Nórdicos: Sjöström, Stiller, L. Hanson, Greta Garbo; alemanes: Lubistch, Murnau, Paul Leni, Jannings, Pola Negri; franceses: Vigó, Epstein, Léger, Deslaw; y otros en Holanda, etc.

Las masas favorecen con sus ratos ilusionados a los productores. La burguesía cinematográfica se mira, refocilada, su tripa oronda. En 1927, Murnau realiza «Amanecer» y aparecen los *Movietone*. Nuevas corrientes inundan el cinema. En 1928 nos llega «Potemkin», «El pueblo del pecado», «Tempestad en Asia», «Turksib». Paul Fejos acaba este mismo año «Soledad»; Stroheim, «Marcha nupcial», y Dreyer, «Juana de Arco».

La producción es cada vez más abundante y más meritoria la representación. Se trustifican las casas editoras. Se entabla una lucha gigantesca por los circuitos de exhibición. En esta situación llega la crisis. En 1929, al fin de la estabilización relativa del capitalismo, Van Dike realiza «Sombras blancas». Un año después comienza la invasión de films de guerra, asentados en una vaga y pretendida aspiración a un «humanitarismo universal e íntegro».

Excluyendo los viejos films antiguerreros de Griffith e Ince, y el «Yo acuso», de A. Gance, Van Dike inicia con su film las protestas del capitalismo a sus propias atrocidades. Entre los films auténticamente guerreros, como «Alas», «Somme» y otros, que tendieron a interpretar, llorosa y sentimentalmente, la guerra, se producen los no conformistas de Pabst, Granowski, Sagan, Clair, Vidor, etc., unidos por la intención común de hacer aparecer como irremediables los motivos sucios que ellos denunciaban.

En ellos no había contenido social, sino técnica y psicología organizada. Después nos han llegado «Cabalgata», «Soy un fugitivo», «La vida de Enri-

(Continúa en la pág. 10)

Luis Buñuel y "Las Hurdes"

EL REALIZADOR

Cuando Luis Buñuel lanza en 1929 su primer film, París se extasia ante las bellezas vanguardistas que llenan las páginas de las revistas literarias, los salones de exposiciones, las pantallas del «Studio des Ursulines» y «La Lanterne Magique». Ya Clair había realizado y estrenado su «Entr'acte», Gremillon su «Tour au Large» y Epstein su obra maestra «La caída de la casa Usher». Y de repente, de manera inesperada, Buñuel se revela al público parisiense con una obra extraña, desconcertante aun para los mismos cultivadores de los ismos al uso: el «Studio 28», en su octavo programa, incluía entre un viejo film cómico de Harold Lloyd y un melodrama policíaco de Donald Crisp, «Los caballeros de la noche», una realización de dos poetas españoles—poetas en la más amplia acepción de la palabra—, Luis Buñuel y Salvador Dalí, apenas aun conocidos en Francia.

«Un Chien Andalou», agrio, molesto, antirrítmico en muchas de sus partes, provocó los mayores entusiasmos y los más furibundos ataques: sencillamente porque significaba un algo entre las bobadas surrealistas al uso. Prescindiendo ahora de nuestras opiniones acerca de este movimiento todavía tan discutido, hemos de reconocer que la primera obra de Buñuel nos revelaba un hombre que conocía bien el cine y sus problemas, cosa que supo confirmarnos al lanzar un año después «L'Age d'Or», presentada como una superación de «Un perro andaluz», y que sin embargo, sin significar un retroceso, no logró serlo. «L'Age d'Or», realizada sobre un escenario de pintor, Dalí pretende nada menos que presentar la línea recta y pura de «conducta» de un ser que persigue el amor a través de los innobles ideales humanitarios, patrióticos y otros miserables mecanismos de la realidad, y es, claramente dicho, toda una diatriba contra la religión y una burla del amor espiritual; pero los ataques eran un poco burdos, mal dirigidos; sinceramente creemos que con mayor agudeza e intención se pueden descubrir mejor las mentiras de las religiones oficiales y destacar la avaricia, la amoralidad, la impudicia de los que viven cultivándolas.

Tras «L'Age d'Or» viene un largo silencio. Alguien podría creer que arrepentido Buñuel de sus audacias había entrado en un convento para purgar pasados errores; nada de eso. De repente el inventor del conde de Blangis nos sorprende sabiéndole en España, camino de Las Hurdes, arrebatando en su cámara el secreto de su miseria.

Por ello, ya que su última obra parece que ha de seguir siendo desconocida de los españoles, hemos querido hacer a su realizador unas preguntas acerca del film, de sus proyectos y también de sus ideas sobre el cinematógrafo. Y aquí están las preguntas y las respuestas, sin un comentario que pudiera desvirtuarlas.

—¿Cómo juzga usted la situación del cine comercial? ¿Se lanza hacia el fracaso o marca una superación?

—Con el film comercial ocurre lo que con otras manifestaciones artísticas de nuestra época: que corre velozmente a la decrepitud, como la misma sociedad que lo produce.

—¿Qué films comerciales considera usted como modelos? ¿Qué films de entre esos hubiese usted deseado realizar?

—La parada de los monstruos, «El acorazado Potemkin», «La femme aux corbeaux», «Sombras blancas en los mares del sur», «Soy un fugitivo», son modelos para mí, sin que esto quiera indicar que yo hubiera deseado realizar alguno de ellos. Cada hombre tiene una manera diferente de ver las cosas. En el «Potemkin», por ejemplo, me estorba la personalidad del realizador, imbuido de los tópicos artístico-técnicos de ciertos «metteur en scène» francés, como Epstein o Dulac. Eisenstein tiene el temperamento de

un viejo profesor de arte, que yo no comparto. Lo admirable de su obra consiste en haber sido inspirada y animada por todo un pueblo ya liberado de sus enemigos de clase.

—En la situación actual del mundo, ¿es justo cultivar el arte puro, es decir, el arte por el arte?

—Todo arte, aun el más abstracto, entraña siempre una ideología, contiene un sistema completo de ideas morales. Fatalmente estará situado en uno u otro polo de la moralidad. Para casi todos el futurismo y el dadaísmo eran en 1918 dos formas de «arte por el arte». El tiempo ha demostrado que en la primera latía ya el embrión de un arte fascista, mientras que el dadaísmo tenía marcada su evolución hacia el materialismo dialéctico.

—¿Qué influencias, qué innovaciones, ha aportado la vanguardia al cine comercial?

—La vanguardia cinematográfica no ha aportado ninguna innovación al cine comercial, sino que por el contrario, casi todas las «innovaciones» de los films vanguardistas eran plagio de ciertos momentos de films americanos o alemanes comerciales. Aprovecho la ocasión que aquí se me ofrece para afirmar una vez más que nunca juzgué vanguardistas a mis films. No tuvieron de común con la llamada vanguardia ni la forma ni el fondo.

—¿Cree usted que de alguna manera podría intentarse en España la creación de un cine esencialmente popular? Y en caso de juzgarlo posible, ¿cómo cree que debería enfocarse la cuestión?

—No creo posible dentro del marco actual de nuestra sociedad la creación de un cine realmente popular. La existencia de la censura, entre otras cosas, se encarga de impedirlo.

—¿Qué ha querido decir en su nuevo film? ¿Está satisfecho del resultado obtenido?

—En mi nuevo film—nuevo hace dos años—quise mostrar objetivamente un aspecto general de la vida humana en un país miserable, ateniéndome a las limitaciones impuestas por el metraje del film y a la falta de material sonoro.

—¿Las Hurdes significa en usted una rectificación o una evolución?

—Dicho film no significa sino la continuación de mi carrera.

—Siguiendo el ejemplo de otros realizadores de vanguardia: Clair, Chomette, L'Herbier, Germaine, Dulac, Epstein, ¿intentaría usted dirigir películas francamente comerciales?

—Si al decir francamente comerciales se sobreentiende una concesión más a la consuetudinaria y un nuevo intento de embrutecimiento colectivo, me opongo resueltamente a dirigir tales producciones, como me he opuesto prácticamente cuando la ocasión se ha presentado. Pero realizar un film comercial, es decir, un film que ha de ser contemplado por millones de ojos y cuya línea moral sea prolongación de la que rige mi propia vida, es empresa que consideraré como una suerte el emprender.

—Ya lo saben, por consiguiente, los flamantes capitalistas españoles: Buñuel, un director, es decir, algo distinto de un Perojo o un Roldán, les espera para constituir un film también diferente de lo que es un «Yo canto para tí» o una falsa «Crisis mundial».

Nuestro Cinema

EL FILM

Por la sierra de Gata arriba, en cumbres fronterizas de Portugal y España, están las Hurdes. Por abajo, por la ancha Extremadura desierta, podéis llegar en automóvil hasta Casar de Palomero, capital hurdana, pueblo y civilización todavía. Por el norte—si preferís esta ruta—podéis bajar desde Ciudad Rodrigo a La Alberca y las Batuecas, y monte, arriba, entre serojales y jaras, podéis llegar a Cambronecos y a Nuñomoral, no pueblos, que pueblos no son, sino lugares jurdanos.

No adelanto itinerarios para incitar al turismo. El turismo tiene sus rutas, y si de llegar a Extremadura pretende, se queda de Guadalupe, Puerto de Miravete abajo, donde hay historias y glorias que ver.

En cierto modo, en gran parte, las cámaras de cine que suelen viajar con propósitos de reportaje de aquí para allá, zascandileando, husmeando, apoderándose de cosas y visiones, no suelen apartarse de las rutas del turismo. Sea por África o por Oceanía, sea por selvas o por hielos, no hacen sino turismo más o menos interesante. No hacen sino enseñarnos aquellas cosas bellas o pintorescas que quisiéramos ver, que de estar libres y tener una cuenta corriente y una pequeña alegría de pájaro, nos iríamos a ver, mundo adelante, cómodamente cubiertos de molestias.

Pero, en fin: si ha veáramos que nos enseñan aquello que quisiéramos ver—y así nos hacen soñar—, convengamos, admitamos, que también puede haber otras cámaras, menos vulgares, que nos muestren aquello que jamás iríamos a ver por mil causas: porque es feo, porque es triste, porque es vulgar, porque es amargamente pobre.

Ciertamente, éstos son propósitos bien raros, que no suelen tener ni los capitalistas que dan su dinero, ni los directores de cine que dan su inteligencia. Pero el mundo es así de curioso, y así tenemos que admitirle. A lo mejor, un día cualquiera la lotería, que ya sabemos todos que es azar y no matemática, vuelca su sorpresa de oro e nlas manos de un obrero. Este obrero puede llamarse Acín y ser generoso, inteligente y raro, si ustedes quieren. Y este camarada Acín puede ser amigo y paisano de un director cinematográfico como Luis Buñuel, que además de ser inteligente en grado extremo—como es notorio—es también raro, como su amigo.

Y en fin, de este maridaje de lo raro es lógico que no salga sino lo extremadamente raro. Por ejemplo, hacer un reportaje artístico-turístico, cosa que muy pocas veces se ha realizado en cine.

He aquí, sin más complicaciones, el origen de esta película de Buñuel, «Las Hurdes».

Las Hurdes no se pueden recomendar como turismo, porque no lo es; pero sí puede recomendarse como curiosidad, y punto previo a la meditación. A una muy larga, a una muy templada meditación. Yo no voy a hacerla en voz alta. Cada espectador puede hacerla y la hará, cuando vea la película, sin mi ayuda, porque la película es todo lo clara y simple que precisa para que esa comprensión y esa meditación se lleve a efecto de una manera directa y rápida.

Este film no es agradable en el sentido acariciador que pudiera desear la bella señorita de la platea. Pero

nada más. Por otra parte, tampoco es un film en el cual Buñuel haya volcado el terrorismo catastrófico y estético de sus films anteriores. Si algo de terror hay, lo da la propia naturaleza, no el director. Buñuel se ha limitado a limitarse, a contenerse, a decir y contar con simpleza de vocabulario lo que es, lo que ha visto, lo que arañando por esa cordillera de Gata vive y existe.

Nada hay en el film—aunque se presta a ello—de morbosa reincidencia en lo terrible. Buñuel ha sepultado un poco voluntariamente, otro poco convencionalmente, su fama de traganiños y sus maneras complicadas de hacer y resolver, para situarse ante la naturaleza con precisión, medida y realismo. Siempre la naturaleza sobrecoge las fantasías más desbordadas y, se quiera o no, con ella hay que tener su misma sobriedad y cantarla o contarla con realismo, como se ve y no como se sueña.

En esto Buñuel nos demuestra que es un gran director. El director que acepta con dignidad la lección que le dicta el escenario que tiene enfrente, señalada, porque él debe estar entre los señalados. Y la lección que a Buñuel le deben Las Hurdes, con su bravia naturaleza, con su inhospitalidad y miseria, era de sencillez, de vulgarización.

En la medida que Buñuel lo ha conseguido. En la medida que Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus films anteriores—magníficos, por cierto, y cuya definición tampoco tratamos de hacer ahora—, hasta la miseria y la existencia primitiva y brutal de unos seres, nos parece que Buñuel es un gran artista.

Han pasado tiempos y tormentos, y Buñuel ha sido uno de estos hombres de clara visión y de instinto certero que, cuando otros se extravían, él ha sabido encontrar un puerto a su arribada. No todos los sumergidos en aquel subsuelo cenagoso del surrealismo—no por subsuelo menos real que la superficie—se han salvado. Buñuel sí. Aragón, sí. Ellos sabían qué opaca claraboya de luz les ha guiado hasta la salida.

Pues bien, luz de superficie tiene esta nueva película de Buñuel. De nuevo, a sus ojos ahondados y extraviados de surrealistas se ha reintegrado el mundo en sus formas clásicas, en sus líneas verticales y concretas. Pero he aquí que aquellas sombras de subsuelo que ellos exploraban no se han perdido del todo. Y en fin, dentro de esas formas de superficialidad y de verticalidad ellos han visto lo que de denso y dramático e injusto hay en el mundo. Yo dije una vez que los surrealistas habían elegido un camino en rodeos para llegar a un fin que podía haberse llegado en dirección recta. Después de todo, no es cosa de reprochar el tiempo que se haya perdido, cuando, por otra parte, el arte se ha enriquecido con sus aportaciones de indudable valor.

Con «Las Hurdes», que son el reportaje de una miseria y de una injusticia, Buñuel inicia una etapa nueva. Y la inicia sólo con el propósito, sin recurrir a la protesta y a la violencia, que por otra parte no le sería permitido. El mismo hecho inicial de caminar hacia las Hurdes y no hacia Guadalupe, por ejemplo, indica claramente que Buñuel sabe dirigir sus pasos.

«Las Hurdes» no son otra cosa que un reportaje que, implícitamente, dice lo que tiene que decir. Es un reportaje de un director cinematográfico con proa y rumbos de porvenir.

Porque, en efecto, Buñuel es la cabeza y guía de un movimiento cinematográfico español, inexistente aún como obra, pero latente ya como intención. Es un reportaje preparando para cuando llegue su hora. ¡Vaya usted a saber, destinos y oscuras sombras de porvenir, cuándo sonará esa campana!



Luis Buñuel visto por Garrán

(A. E. A. R.)

que VIII», «Extasis», «Los últimos veinte años» y otros. Algunos de sus realizadores emplearon el truco de aparecer como críticos del capitalismo, para así disimular lo fundamental de la trama, su por qué. Pero la tendencia autocrítica se refuerza. «Extasis», con todas sus limitaciones, es la primera justificación del adulterio. Es indudable, y hay que constatarlo con firmeza, que en el actual desgajamiento de la cultura y el arte de la burguesía, el cinema está significando un importante factor, naturalmente, dentro de sus posibilidades financieras. La pantalla lo muestra cada día: la familia, la moral burguesa se derrumba. En el cinema existe ya una corriente de pacifismo y de no conformismo liberalista y democrático que tal vez significará bien poco en la barrera decisiva que habrá de impedir las nuevas matanzas entre pueblos que se forjan, pero que nosotros interpretamos como un franco decantamiento, objetivo, de las ramas pequeño-burguesas del pensamiento hacia el proletariado. Sus films no son, ni podrían ser, revolucionarios, ya que su conocimiento de la historia, el predominio en ellos de lo particular sobre lo general, no se halla enteramente liberado de la angostura de la pequeña burguesía. Toda nuestra misión crítica hay que establecerla con los representantes de esta tendencia autocrítica, sobre la realidad de su buen deseo, por reequiparse con la filosofía del mundo que nace.

No podemos incluir en el mismo haz que los directores operetísticos y bulevarderos a estos modernos realizadores que protestan sinceramente de las lacras y de la trágica viciosidad del mundo del capitalismo. Nosotros sabemos que no es culpa de ellos si preocupados con las fórmulas de lo externo, de lo «monumental» y pasajero, llegan a alterar el contenido verdadero del proceso social. Hay que aplicar nuestros oídos atentos a sus gritos desconsolados. Su proceso de readaptación al nuevo momento de la historia es extremadamente complicado y difícil. Sus aspiraciones pueden ser una multiplicación infinita de sus resultados concretos. Con nosotros, junto al proletariado, el salto de las limitaciones impuestas por su clase puede realizarse súbita y decisivamente.

Barcelona.

ANTONIO OLIVARES



Paul Robenson, protagonista de «El emperador Jones», film americano de Judley Morphy, estrenado recientemente por GECEI.

OSCILACIONES DEL CINEMA

La marcha del contenido artístico y social del cinema no seguirá en el transcurso de la Historia un desenvolvimiento rítmico y perfecto hacia un fin, hacia un objetivo determinado.

La marcha del contenido artístico y social del cinema sufre oscilaciones, variaciones constantes, que la hacen vacilar, desandar lo andado, acelerar su ritmo, retardarlo, bucear en tendencias contrapuestas...

Y es que, en el cinema, varía constantemente el método expresivo: la técnica.

La técnica es la que controla la marcha de la historia en el cinema. Inevitable, ineludiblemente. A cada instante llega el nuevo invento, el último descubrimiento científico, y con él toda la teoría, toda la extensa serie de disquisiciones que alrededor del cinema se ha construido, cae, se viene por tierra.

Y es que el teorizante de cinema ve en cada paso hacia adelante de la ciencia cinematográfica un nuevo filón explotativo de inmensas posibilidades artísticas.

Entonces comienza, dentro de este avance, a construir una nueva forma de cinema, adaptándola al nuevo molde técnico. Y vacila. Y lucha. Y tarda en lograr sus aspiraciones.

Mientras tanto, todo lo anteriormente fijado y establecido, lógicamente, se pierde, se olvida, desaparece.

Por eso la marcha del contenido artístico y social del cinema, en el transcurso del tiempo, es una línea interrumpida, quebrada a cada instante por las fluctuaciones de la técnica.

El cinema no tiene límites. Su desarrollo no reconoce fronteras. El único dique que puede oponerse al avance de su fondo es su forma, su técnica.

Hoy se dice que el cinema es el arte de la imagen.

Y parece que con esta definición se expresa el concepto de un arte plenamente logrado y maduro.

Pero si tenemos en cuenta el tiempo, la definición es inexacta. Sucesivos perfeccionamientos científicos pueden transformar al cinema en un medio de expresión diferente. Un medio de expresión en el que no sean solamente la imagen y la música, el sonido y la palabra, los elementos fundamentales del mismo. Un medio de expresión más amplio, más completo aún que el cinema de hoy. Un medio de expresión que se sirva de los cinco sentidos del hombre —en lugar de los dos que en la actualidad utiliza— para lograr una más perfecta asimilabilidad.

No puede—ni debe—el cinematógrafo enmarcarse en los estrechos límites de una definición, de una simple frase.

El cinematógrafo—siempre considerado a través del tiempo—es amplio. Y como tal, abstracto. Es por eso aventurado fijar normas y establecer conductas que pretenden ser sentencias.

Porque el cinematógrafo de ayer no es el cinema de hoy. Y el cinema de hoy no puede ser el cine de mañana.

El cinematógrafo era ayer un espectáculo maravilloso. De barraca, de feria. Algo así como ese estupendo tubo negro, brillante, que permite ver de cerca las estrellas, la expresión bonachona y dulce del satélite Luna. Algo así como este otro tubo, también negro, también brillante, que, mirando a su través, nos permite apreciar la variedad inmensísima de la forma microscópica. Algo así como este tercer tubo, de mayor tamaño, de distinto aspecto, que corre sobre dos rieles paralelos, rectos, y arroja negro humo por una absurda chimenea.

La aparición de estos hechos y cosas en la Historia produjo sensacional perplejidad.

La aparición del cinematógrafo, también.

Era, al principio, espectáculo. Sorprendente. Insoportable.

Luego, progresó. Su misión se hizo más nítida, más clara, más exacta. Su importancia creció.

Y un día, alcanzada la perfección técnica, se hizo arte. Fue Canudo quien lo descubrió como tal.

Es entonces cuando nace el cinema propiamente dicho.

Y es después cuando progresa, cuando se forma y perfila.

Pero la inteligencia del hombre—dinámica, activa—crea naturalmente, con espontaneidad, sin premeditación.

Por eso inventa el cine con sonido.

Y es entonces cuando el cinema se estanca de nuevo. Todo lo conseguido—artística y socialmente—en la era del film mudo se olvida, parece que se desconoce.

El cinema deja de ser arte por algún tiempo.

Hasta que, conseguido, reafirmado técnicamente, crea de nuevo contenido.

Y aquí estamos. Este es nuestro momento. El que ahora vivimos, el que ahora recorremos en el espacio. En él estamos laborando el cinema artístico y social de nuestro instante. Y le queremos infiltrar nuestro latir, nuestro sentir.

Pero cuando casi lo hayamos conseguido—dentro de las restricciones impuestas por el capitalismo—, comencemos de nuevo a inventar, a elaborar técnicamente.

Ya en Hollywood se trabaja activamente por alcanzar un mayor desarrollo técnico del cinema. Y los inventos se aglomeran en las oficinas de patentes de Nueva York. Y los cerebros trabajan activamente para lograr

el último descubrimiento, la última creación de la ciencia.

Se efectúan ya los primeros ensayos de la cinematografía en relieve.

Cuando cuajen estas actividades, cuando se consoliden por completo, comenzará un nuevo contraavance del cinema.

Y lo que hemos logrado en nuestra breve historia de cine sonoro será eliminado u olvidado. Cuando podrá ser un estupendo manantial de experiencia.

De este modo se suceden en la historia del cinema el flujo y reflujo, el avance y el retroceso, el ascenso y el descenso.

Por eso la marcha del cinema a través del tiempo es irregular, perezosa, lenta.

Así nunca llegaremos a una madurez estética.

Y es que el cinema no es un arte independiente.

Mientras la pintura y el grabado, la escultura y la música, no han variado apenas de medio expresivo desde su nacimiento, el cinema, que acaba de nacer, está destinado a fluctuar isócronamente con el cerebro creador del hombre.

Y es esta fluctuaciones precisamente la que impedirá el libre desarrollo de la ética y estética ideológica del cinema.

He aquí cómo el cinematógrafo, el más poderoso medio de difusión conocido, se encuentra supeditado a las oscilaciones técnicas de una época. Todo avance de las mismas significa una detención en el desenvolvimiento artístico y social del cinematógrafo. Y la inteligencia humana progresa con rapidez.

Es, después de todo, un mal innato, irremediable, congénito con el cinema.

Y es, además, un nuevo triunfo del cerebro sobre el espíritu.

CARLOS SERRANO DE OSMÁ

CINECLUBS EN ESPAÑA

En aquellos tiempos, ya remotos, en que los films interminables de episodios monopolizaban los programas de nuestros cinemas («La mano que aprieta», en el teatro Martín; «El guante rojo»—incendio del Gran Teatro—y otros tantos asuntos por el estilo), un grupo de verdaderos aficionados nos organizamos en grupo cinematográfico. Nuestro plan de actuación era la edición de películas, el visionado de las mismas y un premio en efectivo a los cincuenta metros de cinta mejor realizados.

Nuestro material se componía de dos máquinas Pathé, muy primitivas: una de proyección y otra tomavistas, y nuestro local de proyección, un hotel en Ciudad Lineal.

Como producción, recuerdo los films siguientes: «La vida de una gallina», «El desarrollo de una planta», «Reportaje por Ciudad Lineal» y unos metros en los que interveníamos, como actores, todos los del grupo. Con este material de producción propia visionábamos películas de Toribio y Max Linder.

Alejado por algún tiempo de Madrid, y asimismo de esta actividad y del cinema primitivo, a mi retorno me encontré con el Cineclub de Giménez Caballero, asistiendo a las últimas reuniones que se celebraron.

Más tarde surgieron los cineestudios de Proa Filmófono y Fue, los cuales captaron un público de sesiones de selección. «Turksib», «La

Tierra», «El camarero del Palace», «Un viaje imaginario», «Igdembu, el gran cazador», «Evasión», «Potemkin», «Octubre», «El hundimiento de la Casa Usher», «El enemigo de la sangre», «La chienne», «Sang d'un poete», «La canción de la vida» y otros muchos films de explotación comercial.

Durante la actuación de los mencionados Cineclubs surgió en Madrid un grupo denominado Asociación de Aficionados Cinematográficos. Aunque la idea a desarrollar era plausible, la actuación de ciertos elementos dió al traste con la agrupación, habiendo realizado algunas sesiones, en su local, de escasísimo interés.

En marzo de 1933 fundé el Cineclub de Banca y Bolsa, a base de programas de revisión, de tipo social. En Madrid se celebraron catorce sesiones y se filmó la película «El despertar bancario», documental en cuatro rollos, sobre la organización. Grande fué la labor desarrollada por Banca y Bolsa. Se organizaron veinticinco Cineclubs por toda España, haciendo un gran circuito con algunos programas bien seleccionados. Los acontecimientos últimos de octubre interrumpieron la labor de cinema emprendida, tan laboriosa como interesante.

Independiente de los cineestudios enumerados, propagó esta labor a otras organizaciones, tales como Lyceum Club Femenino Español, Cineclub de Empleados de Comercio, Cineclub de Segovia, Cineclub Ateneo Popular de Cartagena, y otras organizaciones de provincias, celebrando asimismo algunas sesiones públicas de cinema especializado.

Puede decirse que a partir del año 33 el Cineclub en España tuvo un extraordinario incremento. Algunas organizaciones profesionales celebraron reuniones tan acertadas como entusiastas.

No hemos de omitir el Cineclub 33, que celebró varias sesiones, visionando films como «Yedo», films de revisión de Douglas, Max Linder, etc., etc., ni tampoco hemos de olvidar el Socorro Obrero Español, Frente Universitario, la Biblioteca Circulante de Chamartín, las sesiones celebradas por La Lucha con fines benéficos, así como otros actos cinematográficos, que, aunque no en forma organizada de Cineclubs, contribuyeron a propagar y vulgarizar el cinema de avanzada artístico y social.

Revisión: «Back Street», film yanqui de Mc. Stahl.
(Foto Universal)



Nuestro Cinema

Geci (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) creó igualmente su Cineclub.

Y, por último, NUESTRO CINEMA no podía por menos de formar su Studio.

Son nueve ya las reuniones que venimos celebrando, periódicamente, todos los domingos, en sesiones matinales, en la Sala Pleyel, este cinema, que tanto nos recuerda al Dyar, de París, del Square Rapp, donde Cine Masses celebra sus funciones.

A nuestras reuniones cíclicas de cinema cultural y artístico no les falta su charla sobre cinema, bien documentada, de un especial interés para esta clase de proyecciones.

Aunque hasta el presente hemos visionado films poco más o menos conocidos, para lo futuro contamos con asuntos estrictamente inéditos en nuestro país, lo que consolidará—de ello somos unos convencidos—nuestra labor entusiasta y sincera en pro de un cinema de minoría, ya que no podemos decir de un cinema de masas por escasear los films que encuadran en nuestro itinerario.

A continuación hago un resumen de las sesiones que

llevamos celebradas desde la fecha 9 de diciembre de 1934, que inauguramos Studio Nuestro Cinema:

Primera reunión.—«La lumière bleu». Charla: A. del Amo Algara.

Segunda reunión.—«La pequeña vendedora», «El pueblo del pecado». Charla: Armando Bazán.

Tercera reunión.—«La danza macabra», «Caín». Charla: Aniceto F. Armayor.

Cuarta reunión.—«Raid Argel-Dakar-Argel», «Trois pages d'un journal». Charla: Arturo Serrano Plaja.

Quinta reunión.—«L'origine du monde», «L'opéra des quat' sous». Charla: A. Perucho.

Sexta reunión.—«Romanza sentimental», «El millón». Charla: Enrique Azcoaga.

Séptima reunión.—«Forjas», «Hampa». Charla: Juan Chabás.

Octava reunión.—«T. S. H.», «Las maletas del señor O. F.». Charla: Julián A. Ramírez.

Novena reunión.—«Félix tiene hambre», «Las cocineras de Torcuato», «Troika». Charla: Alfredo Cabello.

JULIO GONZALEZ VAZQUEZ

NUEVAS PELICULAS EN ESPAÑA

«Groza» (La Tempestad)

(Film soviético, de V. Petrov)

En esta última obra de Petrov se demuestra la falsedad de esa leyenda de canibalismo sectario de los rusos. Por lo visto no se comen la historia, según aseguran gentes. Ni se comen la historia ni la limpia tradición, cuando la tradición no representa ancestralismo.

Historia, y más concretamente historia civil de mediados del siglo XIX, es la popular obra de Ostrovski. Historia de un mundo rudimentario, de comerciantes y negociantes que eran el «progreso», sobre un mundo más rudimentario todavía, de aldea, de campesinos, de miseria y de supersticiones. Del mundo de los comerciantes se destaca el hombre que llega no se sabe de dónde, con seducciones de desconocido y elegancias de ciudad, y que es en cualquier pueblo—aun hoy mismo—el personaje nuevo que inquieta de fantasías todas las imaginaciones. Y del otro mundo, el de la aldea, aparece una mujer casada con un campesino elemental y borracho, que cae en vértigo de romanticismo sobre la vida del forastero.

He aquí los dos personajes de una nación desnivelada y, por lo tanto, triste, terriblemente negra y angustiosa. La tormenta es un signo de revelación del pecado en un alma religiosa. Probablemente los dos momentos en que Petrov desarrolla su gran técnica cinematográfica es el del pecado, con su serie rápida de imágenes de amanecer, y el de la revelación, a la

salida de la iglesia, cuando la voz estruendosa de Dios habla por signos de una gran tormenta.

Petrov se recrea, probablemente con exceso, en la descripción minuciosa de ambientes. Es magnífico como lo hace, superando el nivel, ya bien elevado, por cierto, de su «Artemio, cargador del Volga». Pero esta técnica, que probablemente es la que corresponde a un tema del siglo XIX, como es «La tempestad», resulta lenta en exceso, premiosamente rítmica, sobre todo para nuestra composición geométrica de occidentales. Todo esto, unido a la dilatación psicológica del drama, a un ambiente negro, que no elude los tópicos rusos de la aldea, sino que se complace en ellos; a una trama de poco interés, hacen que el nuevo film de Petrov no represente ningún progreso sobre la producción rusa anterior.

En cuanto a la técnica, encuentro que en este provo film es más clásica, más estructurada y realista que en «Artemio», y, desde luego, resuelve problemas de conjunto mucho más completos y de más envergadura cinematográfica. Las primeras escenas de borrachos, y después las de la boda, por ejemplo, siendo, como son, escenas repetidas en el cine ruso, él las renueva, las perfecciona, con ayuda, naturalmente, de ese gran personaje del cine ruso: el pueblo, que en «La tempestad» tiene, a través de la multiplicidad de tipos auténticos, una actuación de primer plano.

M. ARCONADA

«Groza» (La Tempestad), film soviético de Petrov.

(Foto Ufilms)



E s k i m o

(Film yanqui, de W. G. Van Dyke)

Si nosotros desconociésemos el papel del cine capitalista y de sus servidores, rebuscaríamos las razones que han decidido a Van Dyke para malograr, con un pretendido gesto final, una de las mejores películas que habría podido producir, y que casi ha producido, el encadenado cine yanqui. Pero como no ignoramos la mecánica de ese cine, hemos de limitarnos a la lamentación. Lamentación que, en este caso, no debe ser demasiado profunda, porque, afortunadamente, el hecho de que las últimas escenas perdonen la vida al protagonista (esquimal huído de la Policía canadiense) no hace olvidar la monstruosa injusticia de los blancos, alrededor de lo que gira el argumento, ni ninguna de las tropelías cometidas sin eufemismos a través del film por los invasores. Y tampoco se oculta en la película que ese perdón generoso es una acción particular, que realizan dos policías por agradecimiento, tardío, a quien les salvó la vida y violentando su deber de agentes del imperialismo. Por eso la crítica de este film no puede ser totalmente negativa, ni mucho menos. Eskimo, contra el propósito de la Metro y a pesar del fin enunciado, provoca en el espectador una indefinida, pero fuerte reacción antiimperialista. Lo cual ya es bastante para una producción de factura norteamericana.

Como ya indicamos, la interpretación, debida casi en su totalidad a los indígenas, es formidable. El pro-

tagonista, Mala, es un actor maravilloso, que Van Dyke—el Van Dyke de «Sombras blancas»—ha sabido utilizar genialmente. Después de contemplar a esos insuperables actores naturales resulta imposible juzgar la labor de los americanos que intervienen. Para agravar más la situación de los actores blancos, la versión española ha introducido un doblaje que, como es natural, les ridiculiza más todavía. Afortunadamente, la versión es más respetuosa para con los esquimales, a los que conserva su lenguaje.

Pero, sin duda, lo más meritorio del film es el valor con que presenta la vida sexual de los esquimales. Frente al egoísmo de los pseudo civilizados, Eskimo opone su Moral espontánea donde «la felicidad de Uno es la felicidad de su amigo». Sin entrar ahora a discutir virtudes y defectos de Moral, nosotros reseñamos el hecho espléndido de que la cuestión del sexo esté tratada sin fññerías de ningún género y transcrita con una fidelidad respetuosa y hasta admirativa para las costumbres llamadas salvajes.

Esa fidelidad la conserva Van Dyke no sólo para las cosas sexuales. Las reacciones de la psicología primitiva—psicología aireada de complicaciones morbosas—están recogidas con un verismo absoluto, y eso aun a costa de que los civilizados queden en desventaja, como ocurre a través de toda la película. Para Mala, la palabra carece de doblez. El ignora que el hombre blanco la emplea «para mejor ocultar lo que piensa» y que la mentira—cuya existencia desconoce el primitivo—es la base de todo su sistema pedagógico, mercantil y, en una palabra, social.

Otras muchas virtudes tiene Eskimo. Hablar de su valor simbolista y poético nos obligaría a recordarlo todo: la muerte de la mujer de Mala, el cambio de nombres, la huida tristísima hacia el poblado muerto...

Una espléndida fotografía y un manejo acertado de la sonoridad completan esta película extraordinaria de Van Dyke. Este ha dejado por un momento los primeros planos de las ligas de Lupe Vélez para fotografiar la vida de unos esquimales famélicos, a los que se ha pagado el trabajo con la generosidad de algunos dólares.

J. SANCHEZ BOHORQUEZ

Los Miserables

(Film francés de Raymond Bernard)

Muchas veces ha sido llevada al cinema la célebre novela de Víctor Hugo—de momento recordamos cuatro versiones—, y no es aquí el lugar ni la ocasión de enjuiciar las bellezas y las sensiblerías muy siglo XIX que dicha novela encierra, por considerarla de sobra conocida de todos.

Nos limitaremos, por lo tanto, a criticar con un sentido puramente cinematográfico esta nueva versión de Raymond Bernard, que a Madrid llega con un lamentable retraso, ya que en París fué estrenada, aproximadamente, en noviembre de 1933.

«Los miserables» es la primera obra importante que Raymond Bernard realiza después de aquel fracaso, e interiormente abrigábamos el deseo de que con ella lograra una rehabilitación.

Desde luego, la película, que en casi todo momento procura ajustarse a la novela, conserva todas sus buenas cualidades y todos sus defectos, entre los cuales no es el menor la lentitud, que se acusa más al faltar aquí, naturalmente, las prodigiosas descripciones del gran poeta de Francia.

Son aciertos indudables la resolución de escenas tales como la del motin y las barricadas, en que una violenta sucesión de planos fotográficos y sonoros hacen que el espectador llegue a identificarse con los personajes de tal modo que sienta deseos de saltar de la butaca y, abriéndose un agujero para sí en la pantalla, unir sus gritos a los de los revolucionarios.

La atribulada figura de Jean Valjean, anteriormente interpretada por Gabriel Gabrio, y más anteriormente todavía, en una antigua versión americana, por William Farnum, encuadra ahora en Harry Baur su indiscutible intérprete definitivo.

Técnicamente, «Los miserables» es un film totalmente conseguido. Acusaremos, no obstante, un desmedido abuso de los planos inclinados, que si bien en muchas ocasiones están indicados para dar una mayor expresión al momento, cuando no son necesarios molestan y cansan, por romper la unidad de la acción. De todos modos, los disculparemos en parte, dándonos cuenta de que «Los miserables» es film rodado hace dos años, época en que muchos «metteurs» mos-



«Las noches de San Petersburgo», film soviético de Rochal y Stroeva
(Fototeca Piqueras)

traban una decidida predilección por esta forma del impresionismo.

En fin, pesemos bondades y equivocaciones de esta película; el fiel de la balanza se inclinará, seguramente, del lado de las primeras. Lo cual quiere decir que Raymond Bernard, con «Los miserables», casi hace que nos olvidemos de que fué el realizador de «Las cruces de madera».

TONY ROMAN

Hombres del mañana

(Film americano, de Frank Borzage)

Frank Borzage nos había ya ofrecido «Fueros humanos» y «Y ahora, ¿qué?», según el libro de H. Fallada. Su último film, «Hombres de mañana», despojado en absoluto de todo lastre literario, de una fría objetividad, comenta los pesares, la rivalidad apasionada de dos grupos de chicos divididos por un odio de barrios. Un film violento y claro. Los chicos se hacen la guerra como sus mayores y se manifiestan invadidos por la pasión irreflexiva del matar.

Borzage, con una técnica bellísima, sin caer en el culto fetichista de ella, nos muestra, para condenarlo, el drama tan actual de toda esa grandiosa preparación moral de la guerra que desde la escuela, desde la prensa, desde el mismo cinema se efectúa sobre las mentes de nuestra infancia.

Desde luego, se distingue una cierta contracción entre la tendencia de simbolismo general de la obra y la realidad, tan de hoy. El film, a pesar de su ritmo cuidadosamente acelerado, muestra cierta inercia: Borzage ha llegado a una conclusión sentimental, mecánica y un poco rutinaria, para la realización de su film. Olvida la lucha de clases y es sólo un sentimiento compasivo lo que le lleva a producirlo, ayudado por una interpretación sentida y cuidada.

Ante el film de Borzage yo he renegado con un nuevo furor de los malos realizadores. Y he comprendido intensamente la profunda virtud emocional de las visiones reales de nuestro tiempo y el gran sentido pedagógico de que, como cualidad esencial, se halla dotado el cinema.

A. OLIVARES

Leer NUESTRO CINEMA equivale a estar enterado del movimiento cinematográfico internacional en su triple aspecto social, artístico y económico.

La taquimeca se casa

(Film francés, de René Pujol)

«El trío de la bencina», «Una aventura amorosa», «El baile», «A casarse, muchachas», «Vals de amor», «Viva la vida», «Dos corazones y un latido». He aquí la ficha de un vulgar y adocenado animador francés: William Thiele. Los títulos de la mayoría de sus films denuncian al creador de vodeviles y comedias musicales. Típicamente francés, sus películas se caracterizan por el ingenio y espontaneidad en cuanto a forma—dominio del «esprit» galo—y por la ñoñería y cretinéz en lo relativo al contenido o asunto.

Ya hace tres años Thiele concluyó «La taquimeca». Creó un trío interpretativo: Jean Murat, Marie Glory y Armand Bernard. En este film trataba de convertir la vida sombría, densa y turbia de las «dactilos» parisinas en una existencia feliz, llana, fabulosamente bella de una princesa de un cuento de hadas.

Debido a los tonos sentimentaloides de su argumento, «La taquimeca» obtuvo un gran éxito entre todos los públicos. Y, faltos de iniciativas, los actuales escenaristas franceses decidieron continuar en la pantalla aquella historieta fácil suspendida tres años antes. De aquí, y escenificado por Franz Schulz, salió un moderno film: «La taquimeca se casa».

El realizador es René Pujol. En ningún momento hace galas de una inteligencia que dudamos que posea. Las primeras escenas—únicas dinámicas, bellas y plásticas en sentido cinematográfico—son debidas a Joe May, asesor artístico del film. Es una repetición de «Paris-Lyón-Mediterráneo». De la última época de Joe May. Porque aquel Joe May de «Asfalto», «Retorno al hogar» y «La última compañía» desapareció para siempre. Únicamente nos queda el Joe May de «S. M. el Amor», «Burbujas de champagne», «El último amor»...

Ya conocemos el temperamento fácil y primario del autor de la partitura, Paul Abraham. No nos convencen por completo los ritmos de sus ligeras composiciones, frívolas y nada originales.

El film, en cuanto al fondo, es detestable. Condenables son sus incidentes capciosos. Execrables sus situaciones, descentradas y engañosas. Reprochable el enfoque de sus conflictos, falsos y absurdos.

Marie Glory, para nosotros, será siempre la humana, serena y bella figura de «Rumbo al Canadá». Pero no interpreta mal su artificioso tipo. Es una gran actriz. Jean Murat, tan defectuoso de gesto como siempre. Es una terquedad querer mantener prestigios de valores que no existen. Armand Bernard es un gran actor. Un solo momento de «Tumultos» bastó para convencernos de ello. Pero es lamentable que le obliguen a representar el papel de un secretario estúpido, semiinvertido y ridículo, que compone canciones.

La clara fotografía de Planner no logra cautivar nuestra atención a causa del gran defecto del film: desenfoque de tema, ausencia de contenido vital.

ANICETO F. ARMAYOR

Un cierto señor Grant

(Film alemán, de Gerhard Lamprecht)

Una película en un ambiente de gran mundo. Seguimos las peripecias que se suceden en el film de la manera más insulsa, por medio de unos planos «extraordinariamente interesantes». El tema se desliza alrededor de un nuevo invento guerrero y a través de estampas claras, confortables, optimistas... Está visto que la UFA, cuando no nos presenta a una serie de soldados borrachos de patriotismo, nos obsequia con algo que nos dé una idea «constructiva» del porvenir.

¡Se acabaron los tiempos de las operetas...! Ahora hay que expresarse de otra manera y aprovechar cualquier ocasión. Una ocasión la tenemos en «Un cierto señor Grant». Recorremos Venecia, Roma... entre hoteles magníficos, restaurantes, automóviles de lujo. El cierto señor Grant es Jean Murat, que con su coche y su aire impecable de «gentleman» se lanza a la busca de aventuras un tanto detectivescas. La ingenua es Rosine Jerean, interesada y desconfiada, a un mismo tiempo, de la personalidad velada del señor Grant.

Hay intrigas amorosas, abundantes y absurdas escaramuzas, excesivo uso de ventanas para entrar y salir sin ser vistos, carreras veloces en automóviles recientemente matriculados... y un final dulce, apacible, sobre el «yatch» magnífico de la heroína. En fin, un pretexto para cruzar por «halls» suntuosos, playas de moda y restaurantes elegantes, sin encontrar más fundamento serio en que apoyar el argumento. Denuncia,

como casi todas las películas corrientes, una falta de seriedad del tema, de realismo. Carece del gran fundamento de lo humano, de lo verdadero (lo únicamente artístico) para circunscribirse a un ambiente vulgar, elegantemente vulgar, frívolo... y nada más.

«Un cierto señor Grant» es el exponente más característico de la actual producción alemana, controlada por los secuaces de Hitler.

MAGDALENA M. CARREÑO

Desfile de primavera

(Film alemán, de Geza von Bolvary)

Geza von Bolvary es uno de los directores alemanes menos inteligentes que conocemos. En la extensa lista de films por él realizados—«Delikatess», «El teniente del amor», «No quiero saber quién eres», «Por el mar viene la ilusión», «Lo que sueñan las mujeres», «Luzes del Bósforo», «Fruta verde», «El último vals de Chopin», etc.—no encontramos un solo título que destaque, no ya por su contenido ideológico, ético o social, sino tan sólo por sus valores puramente cinematográficos, técnicos o artísticos.

En «Desfile de primavera»—«Frühjahrsparade»—se reúnen de nuevo, como ya anteriormente lo hicieron en «Fruta verde», la antipercia directiva de un Bolvary con las escasas posibilidades artísticas de la Gaal.

Como resultado de estas imbiosis pseudoartística se obtiene un magnífico ejemplo de insulsez cinematográfica. El productor del film, Joe Pasternak, ha querido construir una opereta. Y lo ha conseguido plenamente. Porque «Desfile de primavera» no es más que eso: una opereta más. Tal vez más estúpida que todas sus precedentes. Pero con los mismos gallardos soldaditos, con idénticos bonachones comandantes, con las repetidas y alegres composiciones musicales de siempre. Y con la mayor cantidad posible de toxinas espirituales.

Los únicos valores positivos del film son: la interpretación, sobria y adecuada, de Paul Horbiger, y la fotografía, nítida y perfecta, de Eiben, Bathory y Masary.

Todo lo demás—música, de Stolz; decorados, de Hassles; montaje, de Hermann Haller—es francamente detestable.

C. SERRANO DE OSMÁ

El 96 de caballería

(Film francés, de Max de Vaucorbeil)

Una nueva película de militares. Melintencionada como todas sus congéneres y falsa como ninguna.

Malintencionada, porque ni la supuesta fotogenia de lo militar, ni la declarada simpatía que el uniforme provoca en las personas de espíritu mezquino, son motivos para producir cintas de este género.

Falsa, porque se consagra única y exclusivamente a demostrar la placidez de la vida militar; placidez que está muy lejos de existir en la práctica.

Aquí, al toque de corneta, los soldados se divierten, los oficiales gozan y todos, en complicidad contra el coronel, aman. El coronel es pudoroso, y aunque el poder seductor de una mujer logra vencer ese pudor, el coronel se reprime de nuevo y juega al ajedrez en lugar de satisfacer su instinto.

Falso, muy falso este film en todo su desarrollo.

Aquí las mujeres sólo viven para los militares. Y en el colmo de la belleza sentimental, prefieren los soldados rusos a los oficiales, coroneles y generales. Los soldados que lo desean se van del cuartel y vuelven a él utilizando medios extravagantes. Ofenden al general y éste les felicita.

Falso, muy falso este film. Falso y malintencionado. Porque su visión provoca una reacción simpática hacia el militarismo, que es, sin embargo, símbolo de la guerra, desgracia de la humanidad.

De la realización... mejor sería no hablar. Max de Vaucorbeil se ha limitado a llevar a la pantalla la poca valiosa obra de Jean Boyer.

La música, de Ralph Erwin, tiene algunos aciertos. Los decorados, debidos a Degastine, son, en general, elogiados por su sencillez. La fotografía, de Franz Planer, buena.

Una nueva película de militares. Con todos los defectos y pocas de las cualidades que suelen acompañar a estas cintas. He aquí el resumen de «El 96 de Caballería».

J. ANTONIO RAMÍREZ

«El gran consolador» (Engre Rose), film soviético de Kolechow, estrenada recientemente en París.
(Fototeca Piqueras)



OPINIONES EN ZIG - ZAG

« Nacismo » y cinema

Un reciente decreto del Gobierno del Reich ha declarado a Ernst Lubitsch desposeído—en unión de otros veinte compatriotas—de su nacionalidad alemana.

Las razones que pretenden fundamentar el decreto se refieren al origen semítico del excelente animador germano.

Como consecuencia de esta disposición hitleriana, ninguno de los films realizados por Lubitsch podrá franquear las fronteras del Reich.

Por una razón análoga no son proyectadas en Alemania las obras cinematográficas de Paul Czinner, el magnífico psicólogo del cinema.

(Estos hechos, por sí solos, definen, caracterizan y califican a un régimen: el nazi.)

Y, ahora, nosotros preguntamos:

¿Cuando llegue a la frontera de Germania el nuevo film de Charlot «Niño abandonado», será prohibida su entrada y difusión por el territorio?

Nada tendría de extraño, pues no hay que olvidar que el londinense Charles Spencer Chaplin, el mayor filósofo del siglo, es de origen judío.

C. SERRANO DE OSMA

Con motivo de «El último amor de don Juan»

Leemos en los diarios la noticia de que ha sido intervenido por la Censura española el más reciente film del realizador de «Marius», «La vida privada de Elena de Troya», «La vida privada de Enrique VIII», etc. No sabemos que intención animaría a Alexandre Korda al filmar «El último amor de Don Juan». No sabemos tampoco cuál es la causa por la cual la Junta censora de España ha prohibido la presente película. Sobradamente conocida es la inteligencia y capacidad de Korda. En cambio, nosotros dudamos de la solvencia y responsabilidad consciente, ética y cinematográfica, de un Comité compuesto por dignos señores, cuyo porcentaje de substancia gris en el neocéfalo debe ser relativamente escasa... Tenemos sobrados motivos para creerlo así. Quizá al proyectar el film en prueba hayan creído ver en el desarrollo de sus escenas un cierto carácter de españolada. No lo creemos. La figura de Don Juan, bien sea de Zorrilla, de Molière o de Tirso de Molina, es un tipo logrado, una psicología definida, un temperamento que, si bien es propicio a nuestro carácter meridional, no se ciñe a los estrechos límites de una frontera. Las traspasa. Se extiende. Es una figura mundial, casi un símbolo. Bien lo sabe Czinner en «Ariane» y «Amor».

Y no creemos que, por situar el ambiente en Sevilla, Korda haya degenerado su film en una españolada estúpida y sin sentido.

Los realizadores más enemigos de España son los españoles mismos. No existen atenuantes para Buch, Castellví, Perojo, y una serie ilimitada de «creadores raciales» más... La Censura demostraría inteligencia proscribiendo sus films, en lugar de alentar su actividad en nombre de «la patria».

Y, no contentos con permitir aquí nuestras maravillosas obras de «espíritu netamente español», se indignan cuando en Méjico prohíben la proyección de «El agua en el suelo». Un espectador inteligente no deduciría consecuencias muy favorables a nosotros ante su visión. La impotencia actual de Ardañin es manifiesta. La de los hermanos Quintero lo fué siempre.

¡Son tan enormes los errores y arbitrariedades que comete la Censura cinematográfica!

ANICETO F. ARMAYOR

Pequeños zig-zags

¡Alerta! ¡El cinema hispano está en peligro! ¡Españoles, acudid a salvarle...!

... El hecho es el siguiente.

La Sociedad de Autores Españoles intenta extender la reclamación de sus derechos a las proyecciones cinematográficas. La crisis económica agobia a los empresarios de cine. Y los empresarios de cine se defienden de los autores y de la crisis.

Unos cierran sus locales. Los otros se limitan a presentar cintas extranjeras...

... ¡Alerta! ¡El cine español se pierde!

(Pero..., ¿no se había perdido ya?)

* * *

José Mogica dice que se retira del cinema. Su última película ha sido presentada ya en Madrid.

Parece ser que el divo de divos quiere limitar sus actividades a cuestiones puramente musicales. Cantará en el Metropolitan Opera House y compondrá canciones bonitas...

Pero... no deja de resultar incomprensible, a pesar de todo, esta retirada.

Cuando Mogica había llegado a ser algo representativo en la producción hispanoamericana. Cuando sus sonrisas, profusamente reproducidas por las numerosas pantaas del mundo, hacían vibrar emocionalmente los corazones de las espectadoras... Cuando tenía la satisfacción de saber que su fisonomía ocupa lugar activo en miles de cerebros femeninos...

José Mogica se retira...

Noticia luctuosa. Nueva de tristeza. Luto en los pensamientos de las hijas de las porteras. Y...

* * *

«Sor Angélica». Diez semanas en el Cine Bilbao. Cúmulo de tópicos. Éxito franco. Absurdo.

Procedimientos nuevos de presentación. El niño Arturito Girelli en el escenario. Su mamá...

Llenos diarios. Diez semanas. Absurdo. Absurdo...

... Ó no...; no absurdo.

¿Público cretino?

—Claro.

* * *

¡Las superproducciones españolas boicoteadas!

La proyección de «El agua en el suelo» ha sido prohibida en Méjico.

¡Ingratitud filial de los mejicanos! ¡Hacernos eso a nosotros, que somos sus padres (de la Madre Patria)...! ¡Hacernos eso a nosotros, que no las quemábamos cuando nos presentaban sus producciones («La Llorona», «Santa», etc.)...!

Es intolerable.

Pero esto no debe quedar así.

¡Reclamemos por vía diplomática! ¡Tomemos represalias en nuestro comercio con Méjico!

Ellos tienen garbanzos... Ellos responden con garbanzos en sus transacciones comerciales... Ellos nos dieron garbanzos cuando les dimos barcos...

Pues bien; ¡adoptemos medidas heroicas!

¡O quieren «El agua en el suelo»..., o no queremos garbanzos!

J. ANTONIO RAMIREZ

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

EE. UU.

Rouben Mamoulian ha sustituido a Lowell Sherman en la realización de «Becky Sharp», film interpretado por Miran Hopkins, Cedric Hardwicke, Alan Mowbray, Frances Dee, Nigel Bruce y Elsie Ferguson.

—Antes de «Los últimos días de Pompeya», Merian C. Cooper rodará «Ella», que provocó hace algunos años una querrela con Pierre Benoit, por considerarla un plagio de «Atlántida».

—James Whale, que realizó «El Dr. Frankenstein», filma actualmente «La vuelta de Frankenstein», con Boris Karloff, Colin Clive, Ernest Feriger y Elsa Panchester. Se ve que la Universal conoce bien el temperamento histeroide de la actual sociedad.

—Leontine Sagan—éxito de «Muchachas de uniforme», fracaso de «Hombres de mañana»—, que había retornado de Norteamérica con los propósitos de no producir film alguno, vuelve al país del dólar contratada por Cecil Rhodes, el célebre explorador inglés.

—John Mc. Sthal ha firmado un nuevo contrato con la Universal, para la que rodará tres films sin título todavía.

—Richard Bolewasky comenzará en breve una nueva versión de «Los miserables», con Charles Loughton como principal intérprete.

FRANCIA

Nicolás Farbas, el notable «cameraman» de Pabst en «Don Quijote», dirigirá «Varietés». Figuran en el reparto Anna-bella, Fernad Gravey y Tean Sabin.

—Marcel Pagnol ha rodado en Marsella dos films de corto metraje: «Merluza» y «Las cigalas». El famoso autor-realizador prepara actualmente «César», con Ramú al frente del reparto.

—Eugenio Delaw, con la colaboración del operador Gocand, acaba de rodar «Revolución en medicina», con el profesor Gilbert.

—León Malhot va a dirigir «La mascota». Actualmente da los últimos toques al escenario para empezar su trabajo.

—G. V. Pabst, después de su desventurada excursión por Norteamérica, retorna a Francia para rodar «La Vie parisienne».

—Julien Duvivier llevará a la pantalla, cuando deje terminado «Gólgota», a Lutero.

—René Clair prepara, sobre el libro de Salton Doumergue, «La vie de Frederic le Grand».

—El inmortal autor de «Fausto», Goethe, va a ser incorporado al «cram». El film será dirigido por Leonce Perret.

AUSTRIA

Se prepara un nuevo film sobre la vida de músicos célebres, cuya dirección estará a cargo de Heinz Hille.

En Viena será rodado un film sobre Mozart, con la colaboración de la Orquesta Filarmónica y la Coral Infantil Vienesa. Paul Fejos es probable que asuma la dirección.

INGLATERRA

Serge King ha terminado «Marie Marten».

—Albert Parker ha terminado «El asesinato en la posada», film inspirado en la novela francesa «Los hombres muertos», de Andrés Steerman.

—La «Gaumont-British» acaba de filmar «Wellington», que cuenta con Víctor Saville como director, y con George Arlin, Gladys Cooper, Ellaline Terris, A. E. Matthews y Péter Gawthorne como intérpretes.

ESPAÑA

Con el nombre de O. R. C. Y. T. (Oficina de Relaciones Cinematográficas y Teatrales), ha sido creada en Madrid una entidad, «cuya principal misión ha de ser relacionar entre sí a todos los elementos del espectáculo teatral y cinematográfico, desde el artista al autor, y a la total industrialización de las producciones». La O. R. C. Y. T. cuenta para ello con una dirección técnica y especializada; además ha establecido una extensa red de corresponsales en el extranjero, que ofrecerá a los que en España se dedican a estas actividades cuanto de interesante haya en los países de Europa y América.

La dirección de la O. R. C. Y. T. está formada, entre otros, por Ezequiel Endérix, Luis López Brasas, Eugenio Serrano y Daniel Parrilla.

—El realizador de «Es mi hombre»—¿se acuerdan los lectores de esta superjoya?—va a realizar en breve dos películas en nuestros estudios, cuyos títulos se desconocen todavía. Sabemos que trabaja en el «Guión»... Naturalmente, el realizador de «Es mi hombre» no es otro que Carlos Fernández Cuenca.

—Benito Perojo sigue trabajando en su empeño de superar a todo el mundo en actividad. El pasado año hizo tres películas; tres triunfos de taquilla. Este año quiere producir aún mayor número de ellas, y ya trabaja en nuevos escenarios. El primer film a realizar será «Rumbo al Cairo», sobre un argumento de Alfredo Miralles. Después repetirá la versión que antes hizo Busch de «La verbena de la Paloma». ¡Cómo se disputan los productores a Perojo!...

Posteriormente le serán concedidos dos escenarios más para su realización.

—Florian Rey realizará también tres películas más, cuyos títulos nos son desconocidos.

Todos estos films, los de Fernández Cuenca, Perojo y Florian Rey entran en el plan de producción de la C. I. F. E. S. A. ¿Será que vaya a salir la producción española de ese callejón sin salida del que empieza a hablar nuestro Compañero Piqueras en este número?... Lo dudamos, y aun creemos nos dé tiempo también a nosotros en prolongar el trabajo de Juan Piqueras desde otro ángulo de vista.

—Las charlas de una famosa cotorra española se han llevado a la pantalla. Afortunadamente han sido dos o tres charlas nada más. Sin embargo, son las suficientes para que todas las menopausias de iglesia se emocionen ante la «oratoria de oro» del que salió ya a relucir como «divo» en «Yo quiero que me lleven a Hollywood».

LIBROS Y REVISTAS

«LE CINEMA»

En 1932 se editó en Francia una obra, lujosamente encuadrada en tres volúmenes, dedicada a comentar los espectáculos a través del tiempo.

Uno de los citados volúmenes habla de la música y de la danza. Otro, del teatro, circo y «music-hall». El restante se consagra por completo al cinema.

Esta importancia concedida al séptimo arte es ya de por sí suficiente para dar sensación del buen sentido que inspira a la obra. Sensación que se acrecienta al leer en el prólogo las manifestaciones del editor, cuando dice que él no considera ya el cinema como un mero espectáculo, sino como un arte, el más valioso y característico de nuestros tiempos.

«Le cinema» está constituido por un conjunto de trabajos pertenecientes a diversos escritores. Entre ellos hay, desde historias retrospectivas del cinema, hasta artículos de divulgación técnica. Pero los que sobrasalen, sin duda alguna, son dos escritos: uno debido a Henry Frescourt, sobre cuestiones generales, y otro de Germaine Dulac, hablando de la vanguardia.

Si algo puede reprochársele, es la falta de hilación y orientación causada por la multiplicidad de colaboradores; y por otra parte, el afán, un poco patriótico, de ocultar como precursores del cinema los nombres de cualquiera que no sea Louis Lumière.

Pero estos defectos están compensados por el buen gusto de la presentación, sobre todo en lo que se refiere a la interpretación de las magníficas fotografías que contiene.

A. R.

«LETRA»

—Ha salido el primer número de «Letra», periódico de literatura. Sentimos no podernos ocupar de él en la medida que se merece, por habernos sido mandado el número a esta Redacción cuando ya estaba cerrado NUESTRO CINEMA. Aun así como dedica un buen espacio al cinema, no podemos por menos de reseñar algunos de los trabajos que trae. Son éstos: «Eskimo», de R. Gil; «Pensar y sentir como el cinema», de L. Gómez Mesa; «El actor e nel cine y en el teatro», de Pvdovkin; «Nuestro gran cotidiano», de Pierre Mac Orland, y críticas de films.

En su sección literaria trae trabajos de Arconada, Eusebio Luengo, Guillermo Tiezze, Jean Cassov, Villegas López, y un informe del Congreso de Escritores Soviéticos, por Sonia Endel.

El formato de «Letra» es parecido al de «Frente literario» y su orientación es la misma también. Hay dos cosas que le diferencian del periódico que editaba Burgos Lecea: su interés por el cinema, su tinte ligeramente internacional y un cierto carácter de lucha, que quiere asimilarse, sin conseguirlo, en realidad. Más que de lucha, diríamos mejor de polémica, de crítica...

FIRMAS CINEMATOGRAFICAS INTERNACIONALES



FILMOFONO

AVENIDA EDUARDO DATO, 27
TELEFONOS 25555 - 25554
MADRID

Ufilms **Ulargui Films**
selecciones en exclusiva



Madrid: Antonio Maura, 16. Tel. 16604

Barcelona: Balmes, 79. Tel. 79132



BARCELONA

Calle Mallorca, 220 - Tel. 71473

MADRID

Plaza del Callao, 4 - Tel. 19573

Casa central
San Marcos, 42
Teléfonos:
10289
y
18062
Madrid

Subcentral:
Aragón, 219
Teléf. 76810
Barcelona



J. GURT

18, Avenue
Frieddland

P A R I S

INTERCONTINENTAL FILM

Directores:

M. Bellotty y Z. Mohos

61, Av. Victor Emmanuele III - París



PRODUCCION CINEMATOGRAFICA
ESPAÑOLA

FALCO Y COMPAÑIA

JORGE JUAN, 9 - VALENCIA (ESPAÑA)

N. A. L. Sdad.
Ltda.

CINEMATOGRAFIA

Paz, 21 - Tel. 13410

Valencia (España)



Alicante, 17 - Teléf. 10146
VALENCIA (ESPAÑA)

**MOLNAVA
FILMS**

E. Navarro Guerra

Alicante, 17 - Tel. 14101
VALENCIA (España)

R. Apellaniz

Distribuidor en Levante de
RENACIMIENTO FILMS
y **AAFA**

Avenida 14 de Abril, 12
Teléfono 15675
VALENCIA (España)

Lean

"CINE ESPAÑOL"

REVISTA
MENSUAL
CINEMATOGRAFICA

GUIA DE PROFESIONES - INDUSTRIA Y COMERCIO - LIBROS Y REVISTAS

"GENS"
TIPOGRAFIA

PUBLICACIONES
TRABAJOS COMERCIALES

HELIOPOLIS, H - 187
SEVILLA - TELEFONO 31634

aguayo
PI Y MARGALL, 19

FABRICA DE
GENEROS DE PUNTO

Teléfono 26831 - Sevilla

Leed

Reparto de tierras

La novela de César M. Arconada

Para trabajar fácilmente y con un rendimiento seguro en la
Industria Cinematográfica, es preciso tener sobre su mesa

Le tout cinema

EL ANUARIO INTERNACIONAL, PUBLICADO DESDE 1922

Más de 400 fotos de artistas y realiza-
dores en su edición de 1935
Servicio a domicilio contra envío de
50 francos a

PUBLICATIONS «FILMA»
19, Rue des Petits Champs-Paris-6^o

BOLETIN DE SUSCRIPCION A

NUESTRO CINEMA

Administración general: J. Fuentes Calderas - Apartado 305 - SEVILLA

Muy señores míos: Con estas fechas remito a ustedes
por ⁽¹⁾ la cantidad de
pesetas, correspondientes a:

- (2) Una suscripción a **Nuestro Cinema** (4,50 ptas.) (3) ptas.
- > Un ejemplar del libro **Los pobres contra los ricos** (5 ptas.) »
- > Una colección completa del primer año de **Nuestro Cinema**
(15 pesetas) »
- > Una suscripción anual a **Nuestro Cinema** y un ejemplar del
libro **Los pobres contra los ricos** (8,50 pesetas) »

Total pesetas: »

Ruégoles hagan el envío con la mayor rapidez posi-
ble, a mis señas abajo indicadas con toda claridad.

D.
Calle núm. población.....
provincia de nación.....

- (1) Por G ro postal, cheque de fác l cobro o sellos de correos.
- (2) Táchese el apartado que no se ut lice.
- (3) Suscripción anual a NUESTRO CINEMA: España, Hispanoamérica y Portugal, 4,50 pesetas. Extranjero, 10 pesetas.

José G. de las Casas

Relojes, electricidad,
lámparas, aparatos
de alumbrado, radios
de todas clases y mar-
cas. Ventas al conta-
do y plazos.

CUNA 54 - POPULO. 39
Tel. 27863 SEVILLA Tel. 28462

Casa Oliver

RADIOS
PIANOS
DISCOS

Victoria, 4

RENACIMIENTO

Producción
1934-35

FILMS

**Avenida Eduardo Dato, 27
Madrid**

TRENCK

*Dorotea Wieck, Olga Stchechowa, Paul
Horbiger, Hans Stuwe.*

CAMAS DE MATRIMONIO MODERNO

*Karl Lamac, J. Rovensky, Ljuba Hermann,
Trude Gross.*

NOCHES EN LOS BOSQUES DE VIENA

*Magda Schneider, Wolf Albach Retty.
Dirección: George Jacoby. Orquesta:
Filarmónica de Viena.*

NOCHES MOSCOVITAS

*Annabella, Harry Baur, Spinelly, P. Richard
Wilm, con la colaboración Orquesta
Tzigana Alfredo Rode. Director: Ale-
xis Grnowsky.*

CARNAVAL Y AMOR

*Lien Deyers, Hermann Thimig. Dirección:
Karl Lamac.*

EL AMOR QUE NECESITAN LAS MUJERES
(Doblada en español)

*Olga Stchechowa, Germaine Aussey,
Maxudian, Pierre Magnier, Gina
Manés.*

LOS DE CATORCE AÑOS

*Vasa Jalovec y Jarmila Beránková. Musi-
ca: Josef Dobes. Dirección: J. Ro-
vensky.*

LOS BAILES FANTASTICOS DE LOIE FULLER

Serie de siete complementos artísticos.

AGENCIAS:

NORTE: D. Vicente Giménez. Plaza Albia, 1. BILBAO. Teléf. 12791

CATALUÑA: Exclusivas Star Films, Malla Rober. Balmes, 108.
Barcelona. Teléf. 72595

CANARIAS: Servando Accame. S. Francisco 70-74. Santa Cruz de
Tenerife. Teléf. 1-7-5

LEVANTE: Ramiro Apellaniz. Avda. 14 abril, 12-VALENCIA-Tel. 15675

GALICIA: Rodrigo Vara Lafuente. Santiago, 3. CORUÑA.
Teléf. 2918