

nuestro cinema

PUBLICACIÓN INTERNACIONAL
DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

SEGUNDA EPOCA

ENERO DE 1935

Año 1935

2593

Solo han vendido 2 y 2



1

PORTADA: Dolly Haas en «El botones del Hotel Dalmacia», de Víctor Janson

CONTENIDO: LA POESIA EN EL CINEMA, César M. Arconada; INDIVIDUALISMO Y COLECTIVISMO EN EL CINEMA, Pedro Vignes; RENE CLAIR HABLA DE JEAN GREMILLON, René Clair; EN LA MUERTE DE JEAN VIGO, Juan Piqueras; EL AMOR Y LAS «ESTRELLAS» EN EL CINEMA ALEMAN, Béla Balázs; LO QUE GANAN Y LO QUE COBRAN LAS «ESTRELLAS», Samuel Goldwyn; UNAS NOTAS SOBRE «MORGUENROT», Antonio Blanca; CULTURA Y VALORIZACION CINEMATOGRAFICA, A. del Amo Algara; NUEVAS PELICULAS EN ESPAÑA: «Hombres de acero», «Capturados», «Extasis», «Chucho el roto», «La traviesa molinera», «Cristina de Suecia», «Carlomagno», «El pequeño Rey», «Cleopatra», «Rapto», «La Dolorosa», «Rumbo al Canadá», por Sánchez Diana, Serrano de Osma, A. del Amo, Castellón Díaz, Armayor, Tony Román y Gómez Mesa. NUEVOS FILMS EN PARIS: «Nuestro pan cotidiano», «Mascarada», «El último amor de Don Juan», «El emperador Jones», «Las cuatro hermanitas», «Por el mal camino», «Itto» y «Alicia en el país de las maravillas», por Juan Piqueras, Emilio Cerquant y A. G. Puértolas. «Bibliografía», por Piqueras; NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: Alemania, Bulgaria, España, EE. UU., Francia, Inglaterra, U. R. S. S., etcétera. OPINIONES EN ZIG-ZAG: Piqueras, Ramírez y Serrano de Osma.

EMPLAR:

40

CENTIMOS

Biblioteca Nacional de España

renacimiento films

SAN MARCOS, 40 • TELEFONO 10289 • MADRID

PRESENTA SU MATERIAL
SELECCIONADO PARA
LA TEMPORADA 1934-35

Trenk

Dorotea Wieck, Olga Tschechova y Paul Hörbiger.

Camas de matrimonio moderno

Film de Carl Lamac.

Noches en los bosques de Viena

Magda Scheneider, Wolf Albach Retty. Música de Strauss y Schubert.

Noches moscovitas

Film de A. Granowsky. Annabella y Harry Baur.

Carnaval y amor

Con música de Strauss.

El amor que necesitan las mujeres

por Olga Tschechova.

Los de catorce años

Obra de gran humanidad que ha sido premiada en el Concurso Internacional de Venecia.

Los ballets fantásticos de Loïe Fuller

Original serie de complementos de gran espectáculo.



FILMOFONO presenta en

CAPITOL VOLGA EN LLAMAS

desde el lunes día 31
último día del año

La más perfecta inter-
pretación de Tourjansky

La interpretación más
ajustada por parte de
Albert Prejean, Inkiji-
noff y Danielle Darrieux

No dejen de ver
VOLGA EN LLAMAS
la producción magistral
del año



LA MARCA DE LOS EXITOS

MATERIAL EN
PROPIEDAD
Y COMISION

Fernán Caballero, 25 • Teléfono 28046
SEVILLA

Asuntos de
calidad in-
superable

Paprika
Verónica
El botones del hotel
El favorito de la emperatriz
El judío errante
Contigo a la estratoesfera
Divorciadas
Tratado secreto
Amor de estudiante
Margotón del batallón
Estafadores de la noche
El Fogonero
Tierra de hombres
Flor de la noche

Artistas
de fama
mundial

Francisca Gaal
Dolly Haas
Magda Scheneider
Jenny Hugo
Tania Fedor
Conrad Veeidt
M. Vitrich
Fritz Kampers
Paul Horbiger
S. Szokall
Monte Blue
Hoot Hibson

NUESTRO CINEMA

Publicación internacional de valorización cinematográfica

DIRECTOR INTERNACIONAL: Juan PIQUERAS - 7, Rue Broca-París - (V)

Director nacional: Antonio del Amo - Narváez, 13 - Madrid

Administrador general: J. Fuentes Calderas - Apartado 305 - Sevilla



Fernand Leger, visto por Le Corbusier

LA POESIA EN EL CINEMA

Esa inundación de belleza que es la poesía, ¿cómo es expresada, en qué medida es presente y patente en el arte del cinema? Sin poesía no existe arte, como no existe pasado sin una tenue y viva emoción de recuerdo. La poesía—puede definirse—es el secreto que hace ascender la realidad vulgar de los hechos y de las cosas a la categoría superior de la belleza. Una superación, una estructuración de lo «bello sobre lo enorme» que sería Nietzsche.

Si el cinema no tuviese relación con la poesía no sería un arte. Sería un documento gráfico, sería una unidad de hechos reales o imaginarios mecánicamente sucesivos, sería una transposición de la realidad, pero no una superación de ella; sería, en fin, una curiosidad, pero nunca una emoción. Justamente aquello que enaltece, que hace elevar, que hace bello una serie de imágenes ordenadas, es la poesía. Todo aquello que está debajo de la poesía, como en un sótano de primitivo nivel, sin fluctuar aún en una atmósfera especial, no es arte. Pueden ser formas aun no creadas, imperfectas, transitoriamente fallidas. Pueden ser desperdicios viejos, categoría inferior de simulaciones, bastardía deshonesto o burdo material sin vuelo posible. Desde luego, arte no; categoría de arte, no. Aunque sea una película y tenga un nombre que pueda ser sonoro, y un director, y congregue alrededor del haz de su luz, en cualquier sala de proyección, a cientos y cientos de cabezas.

Arte, no. Sólo es arte aquello que se define alcanzando un nivel poético. La poesía puede no ser desintegración, ni deformación, ni esa difusa sombra de contornos que es la esencia del poema. Para mí, la poesía no es el secreto humano que nubla la realidad, sino el secreto que la eleva, incluso sin desfigurarla, incluso afinizando más sus formas.

El cine, que procede de la novela, y es novela, y no puede dejar de serlo, tiene que existir en convivencia perenne con la realidad, valiéndose de ella, creando con ella la obra de arte, exactamente como procede un novelista con idéntica materia.

Las dimensiones del cine no son especiales, no alcanzan infinitudes exorbitadas. El poema, por ejemplo, no tiene limitación de altura. Tiene su existencia en un clima de alta atmósfera, en el espacio que media entre lo superreal y lo infinito. A pesar de su orden métrico, la estructura y la esencia del poema es errante como un meteoro, y sus posibilidades de expresión y de movimiento no tienen límites. A este arte, a un arte con una tal naturaleza, pertenece también la música.

El cine pertenece al grupo de las artes con precisión y solidez de contornos, como la pintura y la novela. Todas las artes se nutren de la realidad, naturalmente; pero el cine no sólo ha de vivir de ella, sino en ella. No ya ha de aludirla, sino plasmarla. No puede pasar entre ella como en humo de repulsión, recogiendo un cabrilleo fugaz de imágenes. Eso hace el poema. El cine necesita hacer alto en la misma realidad, como final previsto de su destino. Ni más aquí ni más allá. Su medio de desarrollo está bajo la misma sombra de la vida y de las cosas, como saltimbanquí que llega y forma su corro y monta su farsa y mueve su destreza ni más allá ni más acá de los pueblos, sino precisamente en los mismos pueblos, dentro de los pueblos, en la firme tierra central de la plaza del pueblo.

Olvidar este principio esencial del cinema, es decir, su realismo, equivale a extrañar naturalezas y querer confundir límites propios. Nunca faltan imaginaciones satisfechas con las mixturas. De aquí, autores que quieren transformar la novela, que es un arte de realidad, en el poema, que es un arte de ilusión. Y al contrario, otros que hacen descender al poema hasta los medios prosaicos del realismo. Otros ingenios, más o menos raros, se esfuerzan en hacer una arquitectura musical, o bien una música de «andar por casa», como en los ya lejanos tiempos de Erik Satie.

El cine, aun siendo su base tan definida, tampoco está libre de estas mixtificaciones. Por qué no fundir la poesía con el cine, haciendo un cinema poético? Cocteau, hombre de gran talento, sea o no sea árbitro de situaciones literarias, tiene—como sabéis—un solo camino para marchar, como los itinerarios del desierto. Este camino suyo se llama Poesía. Desde la poesía él va hacia todas las artes como un peregrino a cuestras con su fe. Llega, esto no lo discutimos, pero empequeñece todo, lo limita, lo configura en monotonía unitaria, incluso la misma poesía, que es el cauce central de su sistema. Yo he definido más arriba que todo arte es poesía, pero no puedo sostener que todo arte sea forma poética.

No es extraño, sino lógico que haya sido Cocteau quien, partiendo de su concepción poética, pretendiese llegar también al cinema como antes había llegado a las otras artes. Pero si las otras artes, en más o en menos, en una época de vallados alcances, se le rindieron, el cinema, no. Y esto por una causa: porque el cinema es tan duramente realista, tan esencial y profundamente realista, que no ha cabido ni cabrá nunca en la forma de su fórmula unitaria de poética.

Cocteau, en su *Sang d'un poète*, ha querido aplicar al cine la medida espacial que se aplica a la poesía. No es esto lo exacto, y se fracasa. Querer hacer del cine, no ya un poema cinematográfico, que sí es posible y se han hecho y se hacen, sino un poema poético, un poema donde las palabras son sustituidas por imágenes cinegráficas, es desviadamente absurdo. El resultado será: ni poesía ni cine. Ni poesía, porque la poesía

Las actualidades debieran ser la escuela del cinema

Fernand Leger no es solamente uno de los fundadores del movimiento cubista en la pintura. Leger ha unido también su nombre a un movimiento cinematográfico que, aunque actualmente haya desaparecido casi por completo, no por eso ha dejado de responder a una fecha y a una tendencia concreta. En 1923 Fernand Leger realiza *Le Ballet Mecanique*, que marca los comienzos de la vanguardia cinematográfica. Su film es un ensayo abstracto, que inicia y apunta las posibilidades que en este sentido se abrían ante el cinema. *Le Ballet Mecanique* es uno de los más claros exponentes del movimiento que señala, por cuyo motivo todavía se proyecta en las sesiones minoritarias internacionales. Desde este ángulo, la aportación de Leger es una cosa importante y definitiva al cinema.

Hoy ofrecemos a nuestros lectores unas palabras de Leger dedicadas a los jóvenes realizadores cinematográficos. Sabemos que en España carecemos de este elemento, necesario a todo arte o toda industria en gestación. Sin embargo, como estamos seguros de que en este instante se está incubando en España una generación que encontrará en el cinema su expresión propia, traducimos estas palabras del gran pintor y cineasta, seguros de que los realizadores cinematográficos del mañana español sabrán utilizar y llevar a la práctica su teoría de hacer en las actualidades y noticiarios sus aprendizajes.

J. P.

Las «actualidades» debieran ser la escuela del cinema.

Los jóvenes realizadores deberían hacer en ellas sus estudios: las «actualidades» son el A. B. C. del oficio.

Entrar en contacto con la materia prima, zambullirse en lo verdadero, en «lo duro»... Aquí la vida se presenta sin artificios, tal y como es. Sin maquillajes.

Si quiere obtenerse el documento humano, ¿dónde captarlo sino en la calle, a través de una ventana, por una puerta entreabierta, como un ladrón cualquiera?

Impresionar todo «sin ser visto», proyectarlo crudamente y después veréis cómo una especie de cirugía visual, terrible y grandiosa os hará ver un mundo que ni siquiera habíais sospechado. Si después de este ensayo no os sentís asqueados de las «vedettes» para toda la vida, en este caso, correr a suscribirse a la «Biblioteca Rosa».

Las narices, los ojos, los pies que habéis captado se os aparecerán de tal forma que, unas veces, os causarán miedo, y otras os harán revolcaros de risa, porque, entre el hombre que se «expresa sin saberse visto» y el otro, hay mayor diferencia que entre el día y la noche.

Esperar que se invente ese pequeño aparato que verá todo y dirá todo y veréis la revolución que arma... Vuestra figura, recogida en la cámara sin saberlo vosotros y proyectada luego, no la reconocéis.

Las «actualidades» semanales os enseñarán también cómo, sin pretenderlo, M. Guichard o cualquier otro comisario



Una bella fotografía obtenida por la expedición Frank-Gronland en su viaje al Polo Norte.—Foto Universal

tiene otro lenguaje, y otra medida, y otra posición; ni cine, porque el cine tiene, igualmente, su propio lenguaje, su propia medida, su propia naturaleza, a la cual, en principio, hay que ser fiel.

En cambio, en los films mejor conseguidos, en cualquier ataque, a través de estos veinte años pasados, cuánta poesía hay en ellos, cuánta poesía hay en ellos infiltrada, sustancial, propia, que les da una categoría y un valor de arte.

Cuánta poesía no hay en la *Quimera del Oro* o en esas huellas finales y patéticas del *Circo*, por no citar sino dos obras de Charlot. Cuánta poesía hay en *Amanecer*, la primera película, pobablemente, donde se utiliza el ritmo y el matiz como tema poético. Cómo rebosa poesía, y poesía humana, fuerte, de gran ciudad y corazones abiertos. Y el mundo marcha, Soledad, Suburbios, etc. Poesía dramática, de contraste, de buen hotel y de patio sucio de lluvia, hay en *El último de los hombres*. Poesía intensa, dinámica, subversiva, casi épica, hay en *Soy un fugitivo*. Y es casi seguro que la más grande expresión poética conseguida en el cine está en el *Acorazado Potemkin*. Yo no he sentido nunca una emoción igual. Creo que es un momento de una belleza no igualada, no superada, poéticamente perfecta. Es aquel tránsito maravilloso entre las escenas dramáticas, hirientes de gritos, aquellas escenas aceleradas y fuertes de la lucha, y la visión tranquila, enlutada de niebla y de crepúsculo, de la bahía, con la emocionada, larga fila de hombres que van al entierro de las víctimas.

Esta es la poesía en el cine, y no puede ser otra. Esta que está dentro de la naturaleza misma del cine, y es, no ya una desviación, ni una adición, sino su propia esencia. La expresión, el lenguaje poético del cine puede estar en todo, en un ambiente, en una rápida imagen, en un gesto, en un ritmo, en un matiz, en un detalle.

Estad seguros—y yo lo vuelvo a afirmar como al principio—que cuando una película sea una obra de arte es que está rebotante de poesía.

C E S A R M . A R C O N A D A

INDIVIDUALISMO Y COLECTIVISMO EN EL CINEMA

Hasta hace bien poco la historia sólo se escribía. En nuestra época ésta ha empezado a ser descrita en imágenes por el cine. Pero también las imágenes reflejan el mismo fenómeno de parcialidad que la letra impresa. No se trata del procedimiento en sí, de la técnica de cada especialidad, sino simplemente de la forma y para qué servicios son utilizados este procedimiento, esta técnica. El hecho entra de lleno en el plano social. Se trata ya de averiguar las relaciones sociales del medio y de determinar, en definitiva, a qué clase social pertenece el predominio.

Estas contestaciones, que pasaban casi desapercibidas por la mayoría mientras el cine perteneció exclusivamente a la burguesía, se han manifestado súbitamente en la esfera cotidiana y constituyen un hecho verificado que comienza a ser comprendido por la masa. ¿Cuál ha sido el germen que ha permitido contrastar esta realidad tan prolijamente disimulada?

Ha sido necesario que en el estadio del arte cinematográfico apareciera la negación. El cine industrial imponía sus principios sin dificultad mientras fué una afirmación triunfante y sin contrincante. Pero la negación que pone de relieve los defectos de la burguesía ha hecho su entrada en la esfera del cine. La síntesis ha sido la comprensión de la realidad, que hasta ahora se nos velaba. El cine ruso ha constituido esta negación germinadora. La protesta sorda contra el cine capitalista es el producto de la síntesis maravillosa.

Ahora bien, examinemos lo que se oculta en esta lección de hechos ejemplarizantes. El cine burgués ha sido el campeón del individualismo. Siempre nos ha presentado

de Policía compone sus escenarios y actúa de «metteur en scène». Es una especie de película policíaca en sentido inverso (es decir, hecha por policías), en la que, por ejemplo, ésta semana no verá el público esa sorprendente «actualidad» de los «Marchadores del hambre».

«Indeseable»—ha dicho M. Guichard, «metteur en scène». ¿Falta de elegancia? ¡Naturalmente! ¿Cómo imaginarse esto entre ese querido Cardenal Verdier, cuando bendice el último barco, y mōssieu Lebrun, inaugurando un nuevo cuartel?

Sans blague! ¡No se hace todo cuanto se quiere en la vida!

¡Las «actualidades», jóvenes amigos, os enseñarán todo eso y muchas otras cosas!

Fernad Leger

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ALEMANIA Decadencia del cinema alemán

Hans Natge, colaborador del órgano cinematográfico nacionalista *Der Film*, se lamenta de que la producción alemana presente menos films de calidad que anteriormente. Subraya la pobreza de los temas que aborda actualmente, de sus ideas, de su acción y de la forma superficial que demuestra toda la producción, hasta el extremo de hacerla insoportable. «El público prefiere los films extranjeros porque encuentra en ellos asuntos típicamente nacionales. El cine alemán debe tratar también asuntos netamente alemanes, para reconquistar la atención del espectador.»

—«Filmtechnik» anuncia que se está trabajando en Alemania en el perfeccionamiento de una película de aluminio de tamaño corriente. La proyección se obtiene reflejando la imagen, en lugar del método común de transparencia. Según los expertos, la pérdida de luz es un grave escollo a salvar en el nuevo procedimiento.

—A los actores Adolf Wohlbruek y Paul Hörbiger se les ha prohibido aparecer en películas alemanas. Al primero, por no ser de origen ario, y al segundo, que es ario cien por cien, «por haber hecho declaraciones indiscretas y contrarias al régimen nazi» en sus conversaciones particulares.

—La UFA acaba de publicar el balance de sus actividades durante 1933-1934, con un beneficio líquido de 1.159.000 RM.

BULGARIA Crisis cinematográfica.

Desde 1928 la crisis cinematográfica se hace sentir extraordinariamente en Bulgaria. De 1928 a 1932 han desaparecido un 11,6 por 100 de los cinemas en la ciudad y un 43,5 por 100 de los del campo. Los films espectaculares en 1933 han sufrido un descenso del 39 por 100.

Como consecuencia de esta crisis espectacular, los empleados utilizados por esta industria han sido licenciados en gran parte. Como ejemplo de cuanto decimos señalamos que en 1928 los cinematógrafos de Bulgaria daban trabajo a 436 personas, mientras que en 1934 solamente ocupan a 86 trabajadores entre 112 cinemas, explotados casi todos ellos por los empresarios y sus familiares.

ESPAÑA Primer concurso nacional de cine amateur.

La Federación Catalana de Cinema Amateur organiza un Primer Concurso Nacional, bajo las siguientes bases:

1. La Federació Catalana de Cinema Amateur convoca un concurs de films de 9 y medio i 16 mm., en el que hi podran prendre part totes les Entitats federades.
2. Cada Entitat afiliada a la Federació podrà presentar al Concurs els films que regui convenient fins a un màxim de 8 de 9 y medio mm. i 8 de 16 mm.
3. Els films deuran ésser seleccionats per l'Entitat a que pertanyi l'autor del film i entregats per la mateixa a la Secretaria de la Federació el dia 31 de març de 1935, de 7 a 8 del vespre, a la recepció els quals s'entregarà rebut.
4. Les pel·lícules es lliuraran en bobines de 100 a 200 metres malgrat sigui inferior el seu metratge i en capses metàl·liques sobre les quals hi haurà escrit solament, el títol del film, pas i lema a que està destinat. També deura fer-se constar el film va acompanyat de discos que podran adjuntar-se o lliurar el dia de la recepció.
5. Al mateix temps que els films, deuen entregar-se la plica de cada un d'ells, on constarà títol del film, nom de l'autor, entitat a la qual pertany, que servirà per tablar la puntuació per el «Trofeu Generalitat de Catalunya». En el cas que l'autor pertanyi a varies Entitats sols podrà fer constar una en la plica.
6. Cada film sols podrà obtenir un premi, el del tema per el qual s'haurà inscrit. Recepció al millor film presentat al Concurs que s'adjudicarà la copa de la Federació Catalana de Cinema Amateur.
7. Per adjudicar el «Trofeu Generalitat de Catalunya» a la millor Entitat classificada es donaran tres punts per a cada film que obtingui un primer premi, dos punts per a cada film que obtingui un segon premi i un punt a cada tercer premi.
8. A l'emetre el Jurat el veredicté es farà a quines Entitats corresponen les pel·lícules premiades i s'adjudicarà el «Trofeu» a l'Entitat que hagi obtingut més nombre de punts.
9. Per adjudicar-se definitivament el «Trofeu» una Entitat l'haurà de guanyar 3 punts seguits o 5 alterns.
10. L'Entitat que el detenti queda dipositada del «Trofeu» fins el concurs següent.
11. Queden exceptuats d'aquest concurs tots els films que hagin pres part en concursos anteriors al juny de 1934.
12. Els films presentats en aquest concurs podran ésser exhibits en les sessions, pùbliques o privades, que organitzi la Federació amb motiu del mateix i no seran presents a les Entitats que els hagin presentat fins després del repartiment de premis.
13. La Federació es reserva el dret de fer còpies dels films presentats que pugui interessar-li per a la seva cinemateca.
14. El jurat estarà integrat per personalitats de la cinematografia, premsa, arts, literatura, els noms dels quals seran donats després d'emés el veredicté que publicat per tot el mes d'abril de 1935.
15. Les qüestions no previstes en les bases seran resoltes únicament pel Jurat. El veredicté del Jurat qualsevol que la seva decisió serà inapel·lable.
16. F. C. de C. A. enuncia les següents bases: «Excursiones y Deportes», «Viajes documentales», «Argumento», «Cultura», «Folk-lore», «Reportaje», «Humorístico», «Temas libres», a los que ofrece: al film presentado al concurso, «Copa Federación Catalana de Cinema Amateur»; Entidad mejor clasificada, «Trofeu Generalitat de Catalunya». Cada tema tendrá

el individuo como unidad que se bastaba y a cuyo fin iba dirigido todo. El ser humano de la burguesía era una entelequia elevada a divinidad. Esta interpretación completamente subjetiva del hombre es hija de la filosofía individualista que la burguesía creó al penetrar en el estadio de la historia. La evolución posterior del capitalismo como entidad social ha ido desplazando esta concepción caduca.

No obstante, la burguesía ha querido permanecer en sus posiciones filosóficas, y eso por dos razones. En primer lugar, era incapaz de comprender y asimilar las lecciones que la nueva realidad presentaba. En segundo lugar, aunque lo hubiera comprendido, le interesaba vivamente marchar contra la corriente de la historia, para disimular esta nueva realidad y mantener a las masas en inferioridad. Por eso continuó manteniendo el mito del individualismo y éste encontró en el cinema burgués su expresión más obstinada.

Todos los problemas que la burguesía ha llevado a la pantalla han sido presentados torcidamente. El cinema ha constituido, en definitiva, una arma con la cual la burguesía ha querido detener la cristalización de una conciencia colectiva entre la masa. Todos los grandes problemas sociales que azotan con su crudeza a la humanidad actual han sido reducidos a simples dramas individuales, sin conexión alguna. La colectividad, como nuevo cuerpo social actuante, ha sido triturado por el cinema de clase de la burguesía. Así nos ha sido doble presenciar el paro forzoso, como el drama de un hombre que, finalmente, encuentra «su» solución (*Y el mundo marcha*); el imperialismo, transformado en el dolor de una indígena por la muerte del blanco bondadoso (*Sombras blancas*); el antagonismo entre burguesía y proletariado, reducido a una simple escaramuza, que la bondad de una muchacha es capaz de desvanecer (*Metrópolis*), y así indefinidamente.

Era cosa prevista para el marxismo que el fenómeno tenía que aparecer muy pronto en el terreno del cinema internacional. Así ha sido, efectivamente. El cinema ruso constituye la plasmación de la antítesis que se opone al cinema burgués en el momento que éste va de tumbo en tumbo en su decadencia aparatosa. No es sólo en el aspecto técnico que el cinema soviético crea sus propios medios de expresión, sus ángulos visuales inéditos, que se apartan de lo conocido hasta ahora, sino que la diferenciación se manifiesta, como es natural, en la esencia misma del nuevo cinema, en su valor intrínseco; es decir, en su posición social.

En adelante, la masa encontrará su concreción en el cinema. Sus angustias, sus problemas, cobrarán nuevo valor expresivo. Ahora las imágenes móviles reflejarán estados colectivos. El individuo dejará de ser una entelequia, para convertirse en una unidad, cuya suerte se halla ligada a millones de seres que padecen sus mismos dolores y que se mueven por una misma voluntad de superación. La cohesión y solidaridad de la masa, como nueva realidad social, recibe confirmación plena en el arte cinematográfico.

La burguesía ha perdido una batalla importante. Un film ruso representado ante millares de trabajadores es, por sí solo, un energético de gran fuerza. El cinema burgués sólo es capaz de anular este ataque, valiéndose de su poder omnipotente en el mundo capitalista, o sea poniendo al cinema ruso fuera del alcance de la masa.

Pero los pocos films soviéticos que los trabajadores han podido admirar han bastado para poner en derrota al cinema de la burguesía. La revelación ha sido hecha y registrada. La masa se ha visto interpretada socialmente en el nuevo arte. La psicología clasista, el elemento colectivo, se ha enfrentado con el individualismo burgués y ha triunfado en toda la línea.

Esta constatación es otro signo de la época presente. La descomposición de la burguesía reflejada en las contradicciones de su economía (crisis) y en el reforzamiento de su poder político (fascismo), toma grandes proporciones. El cinema, que es el arte que recoge la realidad histórica actual con mayor precisión, no podía dejar de registrar este hecho significativo.

P E D R O V I G U E S

Tony Román

Llevamos muchos años de cinema... Durante este tiempo no hemos visto todavía que un director de escena se destaque por sus méritos personales y por su exacta concepción sobre el cinema. Si algunos directores de los que tenemos se han hecho un nombre en España, ha sido por la carencia de elementos capaces de demostrarles su valor negativo con obras verdaderamente superiores.

Pero las circunstancias cambian y la juventud que empieza a madurar ahora señala nuevos rumbos.

Tony Román es el ejemplo. Ayer produjo un film estrecho, titulado «Sandra». Hoy ha producido «Canto de emigración» en película de paso universal. Mañana constituirá ya la figura inicial, ante cuyo empuje surgirán otras vigorizadas por los mismos principios.



«Canto de emigración» es un poema de imágenes realistas sobre Galicia, inspirado, artísticamente, en la escuela soviética.

N. C.



LA DOLOROSA, film español de Jean Gremillon.—Foto Ediciones P. C. E.

RENE CLAIR HABLA DE JEAN GREMILLON

1920-1925. En el curso de estos cinco años numerosos jóvenes descubren, en Francia, que el cinema puede ser algo distinto a lo que es. Entonces tratan, entre la burla y los escarnios de los que no comprenden jamás y los aplausos de los que no han comprendido siempre, de reaccionar contra las novelas cinematográficas y los tristes vodeviles. Es la época del film impresionista, del film subjetivo, del cinema «puro». Es la época del film de vanguardia. Es ésta una página del cinema francés de la que puede decirse que contenía un error, pero un error simpático, fecundo a veces, significativo en todo caso.

Por esta época, un hombre joven realiza pequeños films publicitarios y pequeños documentales. De esta forma aprende el oficio por su ángulo menos brillante, más ingrato. Jean Gremillon, músico joven, viene al cinema, no solamente como un artista, sino como algo muchas veces mejor: como un artesano. Y cuando le son ofrecidos los medios necesarios para rodar algunas bobinas de película sobre un tema de su elección, realiza un film de corto metraje, en el que la vida ruda de los pescadores le sirve de pretexto para componer, con un lirismo sobrio y sincero, una especie de poema del mar: *Pour au Large*. Los que vieron este film en su época—porque un film lleva siempre su fecha—no pudieron equivocarse: Jean Gremillon es un hombre de cinema, Jean Gremillon posee lo que ni la práctica del oficio ni la inteligencia más astuta pueden reemplazar: el don.

Pero la gran máquina, esa máquina mal ordenada que es la industria del film, sabe muy raramente sacar partido del material humano del que ella dispone. El azar la dirige, y Jean Gremillon, como todos sus compañeros, se ve sometido a sus leyes. Es necesario trabajar, es necesario vivir. Y entre las obras que un realizador se ve obligado a firmar, ¿cuántas hubiese dejado de hacer si hubiese sido libre? Cuando el tema de un film no conviene al talento del que está obligado a someterse, este último no puede hacer otra cosa que practicar su oficio lo mejor posible y dar pruebas palpables de su «savoir-faire». Pero la buena voluntad no basta para reemplazar el amor que se siente por una obra que os toca en el corazón, sin el cual un artista no puede hacer una creación legítima.

Nosotros estamos todos, más o menos, sometidos a los azares de la industria cinematográfica, y puede asegurarse que aquellos de los que entre nosotros han adquirido alguna reputación no la deben tanto a su talento como a la suerte que les ha ofrecido la ocasión de realizar los films que les convenía. Cuando Jean Gremillon encuentra los temas sobre los que su talento personal puede manifestarse a sus anchas, el resultado es remarcable: dos films especialmente, mudo el primero: *Gardiens de Phare*, y sonoro el otro: *La Petite Lise*, son dos muestras que colocan a su autor entre los más interesantes artesanos del cinema.

¿Qué hará en lo sucesivo Jean Gremillon? En nuestra época, en la que los tanteos del cinema parlante han trastornado tantas reglas, los realizadores de talento, si están obligados a trabajar sobre temas y con medios mediocres, no podrán hacerlo mucho mejor que los realizadores mediocres. Pero si se trata de una obra de primera clase, cambia todo: un mediocre no conseguirá nada. Por el contrario, Jean Gremillon, como sus compañeros de auténtico valor, demostrará lo que él puede hacer cada vez que la industria cinematográfica se lo permita.

Jean Gremillon acaba de realizar una película en España, país que conoce y que ama. ¿Acaso será este bello país quien le haya dado este año la ocasión de hacer, de la película que va a realizar, una obra que nosotros podremos comparar a sus mejores obras? Yo lo deseo: por él, que es el afortunado animador; por nosotros, que seremos sus espectadores, y por el cinema europeo, que no posee ni demasiados buenos films ni suficientes y buenos servidores.

como primer premio una «copa». Los films que sigan en méritos obtendrán una «medalla de plata», considerada como segundo premio, y como tercer premio, una «medalla de cobre».

Solicítense detalles a «Federació Catalana de Cinema Amateur», Sala «Stadium», Bailén, 72, Barcelona.

ESTADOS UNIDOS El cinema en relieve

Los Artistas Asociados han adquirido las patentes de William Adler, quien había construido un notable aparato «estereocinematográfico», de un uso práctico y simple y de un resultado espléndido.

El aparato de Adler, adaptable a no importa qué proyector, ha sido sometido a varias pruebas, que han demostrado su utilidad y su perfección, incluso para aquellos espectadores situados en un ángulo de la sala o cerca del lienzo. Entre los films ensayados figuran varios dibujos animados de Max Fleisher, cuya «Cenicenta», proyectada en forma estereoscópica, daba la sensación de que salía de la pantalla y se internaba entre los espectadores. Adler es fotógrafo profesional y trabajaba en Paramount desde 1911.

HOLLYWOOD Y EL NUEVO CONTINGENTE FRANCES

El nuevo contingente regulador de la entrada de films extranjeros en Francia ha causado entre los productores norteamericanos una nueva inquietud, que viene a unirse a la provocada anteriormente por la crisis, y ahora por la campaña religiosa y moralizante.

El mercado francés constituye algo así como el 25 por 100 del de la recaudación europea en los films yanquis. Es decir, un capítulo importante para la producción. La industria cinematográfica confía en que Washington tratará de rectificar las disposiciones francesas, agravando la tarifa aduanera de los productos franceses que importan los Estados Unidos. Pero como esto no es factible teniendo en cuenta la política de Roosevelt, partidaria del libre cambio, la organización Hays ha establecido un censo y ha encontrado 56 personalidades francesas y 350 americanos de padres franceses entre los trabajadores de la industria cinematográfica. Y, aunque este número es menos importante de lo que se creyó al principio, los productores americanos están dispuestos a utilizar todos los medios de que disponen para defenderse de las restricciones dictadas a sus films por el Gobierno francés.

HENRY FORD VA A CREAR UN «MUSEO DEL CINEMA»

Comunican de Dearborn (Michigan) que el célebre constructor de automóviles Henry Ford va a crear una sección de cinema en el Museo Henry Ford. En dicho Museo podrán consultarse documentos de todas clases relacionados con el invento y el desarrollo del cine, así como una gran colección de fotos de todas las personas que han jugado un papel importante en la evolución del cinema desde sus orígenes hasta nuestros días. En el Museo del Cinema existen ya fotografías y películas de William Hart, Mary Pickford, Charlie Chaplin, D. W. Griffith, Mack Sennett, Douglas Fairbanks, etc. Y entre los artistas actuales, Mr. Ford nos revela sus gustos y preferencias personales, colocando en primera línea las imágenes de Irene Dunne, Ann Harding y Richard Dix.

Toda la correspondencia administrativa dirijase a J. Fuentes Calderas:
Apartado 305. Sevilla.

R E N E C L A I R

El nuevo viraje moralista registrado por la cinematografía americana no es solamente la consecuencia de la campaña católico-protestante emprendida por las instituciones defensoras del «orden, la moralidad y las buenas costumbres». Antes de que estas instituciones iniciaran sus protestas, la redacción del Código Cinematográfico reunía en Washington a las figuras más destacadas de la Prensa y de la industria cinematográfica yanqui. Bajo la presidencia de Sol A. Rosemblat se agrupaban Mr. Jack Alicoate, editor de «The Film Daily»; Martin J. Quigley, director de la editorial cinegráfica de su nombre; Jack Cohn, presidente de «Columbia»; Sidney Kent, presidente de la «Fox»; George J. Schaeffer, presidente de la «Paramount»; B. B. Kahane, presidente de «R. K. O. Radio»; J. Robert Rubin, vicepresidente de la «M. G. M.»; Al. Litchmann, vicepresidente de «United Artists»; Carl Laemmle, presidente de «Universal»; Harry M. Warner, presidente de «Warner Bros.», y otros delegados de las Sociedades productoras y distribuidoras de films; de las entidades o asociaciones relacionadas con la Banca y el Cine, para dictar las leyes a que ha de someterse el cinema, que, en opinión de algunos de ellos, se había extralimitado demasiado en los últimos tiempos. Como podemos ver, antes de que cualquier coro reaccionario y «moralizante» lance a los cuatro vientos sus algarabías, un Consejo de administración, congreso o reunión gubernamental determina las consignas que ha de cacarear.

—El «Consejo de Acción pro Tom Mooney» ha lanzado una acusación contra la «Asociación de Propietarios de Cinemas del Oeste» por el intento de prohibir la exhibición del film «El extraño caso de Tom Mooney», del que tuvieron que desistir ante el fuerte movimiento iniciado por el proletariado yanqui. Los distribuidores manifiestan que existe un boicot de los banqueros contra el film porque pone al descubierto las falsedades esgrimidas contra Tom Mooney durante su proceso. El Consejo de Acción ha contestado que existe una cantidad superior de trabajadores organizados que de banqueros y que los salones que prefieren los banqueros a los trabajadores se encontrarán solamente con banqueros y patronos. «El caso extraño de Tom Mooney» ha sido presentado ante más de dos millones de personas, y aunque se trata de un film de dos rollos, en él se demuestra claramente la inocencia de Tom Mooney y queda bien patentizada la gran injusticia que las autoridades yanquis han cometido con él.

—Emil Ludwig y Ernesto Pascal han escrito el escenario de un film que interpretará Edward G. Robinson, con el título de «Napoleón».

—Los negros de los Estados Unidos han decidido crearse una cinematografía propia. Con este objeto se ha formado un Comité, que ha dirigido una llamada a todos los negros de América, incitándoles a una donación de cinco centavos por cabeza, sin distinción de edad ni de sexo. El número de negros residentes en E.E. UU. alcanza la cifra de 12 millones, y el Comité espera poder reunir de 400.000 a 500.000 dólares, con los que esperan poder realizar una serie de films, realizados, escritos e interpretados exclusivamente por negros. Con ello se pretende, además de dar trabajo a una gran cantidad de obreros negros parados—decoradores, operadores, sastres, artistas, etc.—, luchar, apoyados por el cinema, contra los prejuicios, que levantan una barrera enorme entre los «negros» y los «blancos» de los U. S. A.



JEAN VIGO (en primer plano) y su operador Boris Kauffmann, en una «prise de vues» de «A PROPOS DE NICE».—Fototeca Piqueras.

EN LA MUERTE DE JEAN VIGO

Jean Vigó, cineasta francés de la última y más valiosa promoción, ha muerto en el momento en que su cinema necesita de auténticos valores para iniciar radicales virajes y en ese otro instante en que el propio Vigó comenzaba a sortear alguna de las muchas dificultades con las que había tropezado.

Fundador del «Cineclub de Niza», Vigó había presentado a sus afiliados todo ese gran repertorio cinematográfico internacional que el tiempo y la experiencia han dejado en pie como pruebas palpables de las rutas recorridas por el cinema y de su propia y vertiginosa carrera. Vigó, que va perfilando sus teorías sobre el cinema, con las experiencias que recoge en las sesiones de su Cineclub se lanza un día tras mayores empeños y realiza un gran reportaje, que titula *A propos de Nice*. El film se proyecta ante una expectación no defraudada en todos los cineclubs internacionales, llevando a sus espectadores una visión más certera y menos turística de Niza que la propaganda hotelera de la Costa Azul.

Ante este éxito elocuente, Vigó se anima a producir un pequeño film documental con *Taris*, campeón de natación, como intérprete y título del film. Así, hasta la llegada de *Zéro de conduite*, film autobiográfico de ambiente escolar, en el que Vigó presenta trozos de su propia vida.

Antes de realizar *Zéro de conduite*, Jean Vigó había dado su adhesión a la sección francesa de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios. Su film, pues, no es obra de la casualidad, sino el producto lógico de un proceso sufrido por casi todos los cineastas que formaron parte de los cuadros de «vanguardia»: Buñuel, Jean Lods, Joris Ivens, Henri Stock, Roger Livet... Desde este momento Jean Vigó trabajó por y para el proletariado, al que ha unido su destino.

En los albores de 1934, Jean Vigó comienza un nuevo film: *L'Atalante*, basado en la vida de esos pequeños marinos que son los tripulantes de esos pequeños vapores que transportan mercancías a lo largo del Sena y el Marne. Pero durante la realización de este su último film, Jean Vigó trabajó noche y día; da un rendimiento máximo; se esfuerza en obtener el mejor partido de los escasos medios que han puesto en sus manos. Uno de sus asistentes, Riera, le dice que no se agote de esta forma, que todavía es joven y que tiene mucho tiempo ante él para crear una obra sólida. Jean Vigó, sin embargo, conoce—o presiente al menos—que sus días están contados: que la enfermedad que le fatiga de una manera extraordinaria acabará con él el mejor de los días, y responde que no tiene tiempo para descansar, que se ve obligado a utilizar todos sus días, todas sus horas, sus minutos todos...

Y antes de montar *L'Atalante*, Vigó cae seriamente enfermo. Tan enfermo, que ya son sus asistentes quienes deben hacer el montaje del film. Presentado a la crítica, ésta le considera como un film de una extraña personalidad, pero «muy poco comercial». La casa que se ha encargado de su explotación quiere deshacer todo lo que Vigó había hecho. Por aquellos momentos una canción sentimental hace furor en París: *Le Chaland qui passe* es coreado en todas partes. Los mercaderes del cinema, ausentes por completo a la responsabilidad que adquieren, seguros de su posición mercantilista, fuertes con esa fuerza que da el dinero, cortan y recortan el film de Vigó y hacen de *L'Atalante* un film híbrido, sin ritmo y sin lógica, presentado después al público con el nuevo título prestado a la cancioncilla, que un judas cualquiera hace sonar e intercalar en el lógico, extraño y original film de Jean Vigó, quien al borde del lecho, en donde se encuentra moribundo, no puede impedir que ese capitalismo contra el que él había luchado mistifique de una manera deplorable su última obra cinematográfica, hasta el punto de cambiar no solamente su título, sino su contenido y su estructura.

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

EL AMOR Y LAS «ESTRELLAS» EN EL CINE ALEMAN

Así como el capital monopolizador ha industrializado todos los artículos de consumo, en el cine ha hecho también de sus «estrellas» un producto. Ha fabricado mecánicamente salchichas, zapatos y muebles, y al artículo de consumo espiritual le ha dado un carácter meramente industrial. En un principio, la cinematografía fué una manera mecánica de reproducir escenas teatrales, fáciles de transporte y conservación; el que después el cine haya evolucionado en el sentido artístico, nada tiene que ver con su carácter industrial-capitalista.

EL «CHARME» PERSONAL COMO ARTICULO DE CONSUMO

Ha industrializado el arte teatral y el *charme* personal de los actores. En el cine, la proyección de los grandes planos suprime más fácilmente que en el teatro la expresión íntima de la personalidad de cada actor. Así han sido lanzados al mercado mundial, como artículos de consumo, la sonrisa de Chaplin y la mirada provocante de Asta Nielsen. Justamente por esta razón la personalidad de las «estrellas» de cine adquiere una importancia especial, que se identifica a una ideología particular, al servicio del capital monopolizador, y sólo a esta condición son lanzados por la industria cinematográfica como «estrellas».

Anteriormente, en el teatro, la enorme celebridad de algunos actores nos prueba la existencia de esta identificación a la ideología dominante. Los actores representaban papeles diferentes en diversas obras, y el mérito de la personalidad del actor se confundía con el de la obra. La gran industria cinematográfica ha dado a las «estrellas» del cine una tal celebridad y popularidad, que impide el desarrollo de la personalidad de estos actores en una ideología diferente. Son reducidos a una expresión única, fija y estandarizada, y personifican una tendencia, que no varía en temas diferentes, y que se manifiesta en la representación de los actores. Estos temas se escriben especialmente para los actores, que representan siempre el mismo rol, y artistas como Asta Nielsen o Greta Garbo pueden cambiar de trajes, peinado y cejas, pero conservan siempre la misma fisonomía.

EL AMOR

Parece lo más natural que deba ser el tema exclusivo de los *films*, como lo ha sido siempre en la literatura y en el teatro. Pero el amor es muy diferente; cambia según las necesidades sociales, como cambia su representación según las tendencias ideológicas. El amor, en el cine, nos muestra una tendencia: la del capitalismo monopolizador. El amor en estas «fábricas de sueños» (como Ilia Ehrenburg llama a la industria cinematográfica) se establece según una receta, como un medicamento, para obtener un efecto deseado.

La receta es esta: el amor es una fuerza de la Naturaleza, inseparable de las condiciones sociales; en él todos los hombres son iguales, y, junto a esta igualdad, las diferencias de clase aparecen inconfundibles. Aun en los conflictos de los bajos fondos sociales se prueba que la fuerza del amor es siempre invencible, cuya solución es, a veces, un rico matrimonio; si no, una felicidad pobre, pero honrada, que muchos adinerados envidiarían. Es la misma receta que emplea la literatura barata en sus historias de amor.

La historia de amor en el cine no es solamente una exteriorización (*ablenkung*), sino también una «interiorización» (*hinlenkung-refoulement*).

Coloca al pequeño burgués ante la lucha de clase y le prueba que el antagonismo social no es definitivo.

LA «WAMP» Y EL TIPO DE LA PROSTITUIDA

En un principio, en el cine aparece el matrimonio burgués como sagrado e inviolable. La «mujer extranjera», la perturbadora de la felicidad conyugal, es presentada siempre como una perversa, aventurera, calculadora, de obscuro origen. Al encanto de una esposa sencilla y creyente se opone la viciosa, pintarrajeada, cínica y mundana, que realiza el tipo de mujer que los americanos han llamado *wamp*. ¿Por qué esta mujer tiene que ser siempre perversa? Porque el matrimonio, en el cine burgués, representa los principios del orden burgués, y lo que pueda perjudicar este orden establecido es vicio y corrupción. Esto, para persuadir al pequeño burgués de lo que era la función ideológica en aquellos tiempos, lo que no se pudo imaginar mejor. En el período de crisis, en seguida después de la guerra, la fe del pequeño-burgués en el orden establecido sufrió un golpe y empezó por criticar esta misma moralidad burguesa. Vino entonces la protesta del cine, que le dió formas más inofensivas.

Apareció en el mercado cinematográfico la prostituida como heroína, y, como de costumbre, en serie. Las más grandes *estrellas*, como Asta Nielsen y Pola Negri, se especializaron en ese tipo heroico y trágico de la prostituida.

¿Qué ideológica tendencia esconde esta forma? ¿Cómo se presenta? Rechazada y despreciada por la sociedad, siente en el fondo de su corazón que ella no es culpable de su destino.

Este tipo de prostituida es una protesta contra la sociedad burguesa, pero no una protesta revolucionaria. ¡Al contrario! Porque la desgracia de estas prostitutas reside solamente en el rechazo de la sociedad, que son víctimas, y, si vuelven a encontrar el buen camino, la sociedad las acepta nuevamente y todo entra en el orden.

Se critica los vacíos y la hipocresía de la moral burguesa, pero no se plantea el sistema total de la sociedad misma, sino que, a través de los sufrimientos de una prostituta, se presenta como un paraíso perdido. Mientras más se pueda hacer condoler a un burgués de la desgracia que la sociedad no admite, más hermoso y más justo debe aparecerle el mundo.

La prostituta es el proletariado desplazado, que no quiere luchar en contra de la sociedad; al contrario. ¡desearía reintegrarla!

—El magnífico documental de Dziga Vertov «Tres canciones sobre Lenin» se proyecta, con gran éxito, en Nueva York.

—Ruben Mamoulian ha realizado un film para United Artists, basado en la obra de Tolstoi «Resurrección», interpretado por Ana Sten y Fridric March.

—Fridric March será el Jean Voljean de la nueva versión americana de «Los miserables», que Darrig Zannek producirá para Twentieth-Century Pictures. Bess Meredith trabaja actualmente en el «decoupage» de la famosa obra de Victor Hugo.

—La televisión será pronto un hecho. Por lo menos esto es lo que viene a derivarse de las declaraciones que David Sarnof, presidente de la Radio Corporation, ha declarado a un representante del *The New York Times*. Según él, varios ingenieros de dicha Compañía han logrado un procedimiento de transmisión de imágenes por medio de ondas ultracortas. Mr. Sarnof agregó que dentro de unos meses podrá inaugurarse un servicio de transmisión de imágenes entre Nueva York y Filadelfia, y aseguró que cuando se logre transmitir 16 imágenes por segundo, el problema de la televisión quedará completamente resuelto.

FRANCIA Censura policiaca sobre las actualidades

La Prefectura de Policía de París acaba de dirigir a los comisarios de distrito un texto en el que obliga a los directores de cinematógrafos a suprimir una parte de la ya escasa libertad que gozaban los noticieros y actualidades cinematográficas.

El texto enviado por el prefecto de Policía a los comisarios de distrito dice así:

«Ruégoles hagan notificar a todos los directores o empresarios de los cinematógrafos de su distrito de suprimir de los films de actualidades todos aquellos retratos de hombres políticos que puedan dar lugar a reacciones o manifestaciones por parte del público.»

En estas fechas, el redactor cinematográfico de *Le Temps*, que venía pidiendo una censura para las actualidades, debe estar satisfecho y alegre por la atención con que el departamento de Policía recibe sus denuncias.

—La Cámara Sindical Francesa de Cinematografía hace público un aviso del ministro del Aire, en el que informa que la Aviación necesita formar un cuadro de jóvenes soldados fotógrafos y operadores cinematográficos, para asegurar un servicio especial a su departamento. El comunicado termina señalando la fracción de jóvenes que pueden hacer sus solicitudes y les invita para que no dejen de hacerlo.

—Edmond T. Greville, el joven cineasta francés, realizador de «El tren de los suicidas» y «Remous» e intérprete, con Prejean, de «Sous les toits de Paris», se ha asegurado el concurso de E. von Stroheim, quien desempeñará el principal papel en «Mercader de amor», en la película que comenzará a rodarse en París en los primeros días de enero.

«N. C.» tiene como colaboradores artísticos a Garrán, Helios Gómez, Del Arco, Menda, Puyol, Gori, Yes, Espada, Ontañón, Prieto, Carmena, López Obrero y Villanueva. Todos ellos dibujantes de probado prestigio profesional.

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

INGLATERRA El reinado de Jorge V en el cinema

El Rey Jorge V de Inglaterra celebrará el año próximo el XXV aniversario de su reinado. Con este motivo el realizador cinematográfico Alejandro Korda realizará un film en el que se recogerán los episodios más salientes de Inglaterra durante veinticinco años.

El escenario será escrito por Witson Churchill, y la dirección artística será confiada a Anthony Asquith, realizador inglés, hijo del político inglés de su nombre.

«Esta colaboración—dice *Sunday Times*—parece prometer una bella obra. Un film histórico de este tipo tiene el peligro de ser muy aburrido, muy malo, pero puede resultar brillante, de un gran valor histórico y social.»

Nosotros, que sabemos cómo el cinema escamotea la verdad histórica y social de todos los tiempos, creemos que, a pesar de Jorge V, de Korda, de Churchill y de Asquith (antiguo cineasta de vanguardia), no solamente será un film aburrido y malo, como prevee el *Sunday Times*, sino un «documental» falso y mentiroso al servicio del sistema social que le produce.

UN CIEGO INGLÉS VA A CREAR UN FILM SOBRE LOS CIEGOS

Un botánico inglés, cuya ceguera impidió proseguir sus indagaciones científicas, prepara en este momento un film que presentará las ocupaciones y distracciones de los ciegos. J. E. Sutcliffe ocupa un puesto importante en la institución londinense de socorro a los ciegos, y el año último ganó el primer premio en el concurso del más «bello jardín individual» organizado por el *News Chronicle*.

—Alexander Korda anuncia la realización de un film sobre la Reina Elisabeth de Inglaterra para la London Film, con Flora Robson como protagonista.

—La London Film producirá un film inspirado en las aventuras del capitán Lawrence, titulado «Lawrence d'Arabia». Esta película será presentada en colores, utilizando el procedimiento Colourgravure.

—René Clair ha sido contratado por Korda para producir tres films durante dos años para la London Films. El primero de estos films es una adaptación de la novela de Eric Klowm «Sir Tristram Goes West», publicada por «Punch». Se asegura que el segundo film de René Clair será realizado en Hollywood.

ITALIA Una nueva versión de «Jerusalén libertada»

Una firma italiana, la «Capitani-Film», acaba de realizar, bajo la dirección de Enrique Guezoni, un film basado en la obra de El Taso. Guezoni había realizado ya una versión muda en 1918 sobre el mismo asunto. En realidad, las escenas de masa han sido simplemente sonorizadas, muchos primeros planos doblados, y el resto, «rodado por la primera vez», y numerosa serie de películas mongiles, frailunas, católicas, apostólicas y romanas, tan faltas todas ellas de verdad histórica como de valor cinematográfico.

NUESTRO CINEMA es la única revista española verdaderamente internacional, por estar escrita por colaboradores mundiales y por estar inspirada en una dirección internacional.

CRITICA COMO APOLOGIA

Quisiera solamente anotar, al margen, que este proletariado que nos presenta Charlot en sus últimos films tiene también como objeto una apología del capitalismo. La sociedad burguesa es, desde el punto de vista de este simpático vagabundo, a veces ridícula; otras, divertida, y llega hasta la crítica mordaz. Pero la protesta de Chaplin, hecha de pequeños gestos, desaparece detrás de la organización social del mundo burgués. Así reacciona su protesta, y con ella su público.

Los métodos fascistas de la propaganda se concretan en darle un aspecto revolucionario a la opresión de las masas descontentas y anticapitalistas, cuyas reivindicaciones son imposibles de solucionar. Un ejemplo: al empezar, la prostituida volvió a ser la heroína del film.

En los años de relativa estabilización, la protesta de estas heroicas prostitutas enmudeció, desaparecieron de la moda Pola Negri y Asta Nielsen. Pero con el fin de esta estabilización relativa y el comienzo de esta aguda crisis del capitalismo vuelve a aparecer esta heroína popular, con las series de Marlene Dietrich y Greta Garbo.

El tipo de prostituida creado por Marlene Dietrich es menos sentimental y más insolente que el de Asta Nielsen. Llega a tener un sentido revolucionario, un mayor desprecio por la sociedad burguesa; es libre, sin prejuicios, insolente. Irrespetuosa de leyes y costumbres, representa, en cierta forma, el tipo fascista de esta heroína de cine.

MUTACION DEL SEDUCTOR

Pyslander, Conrad Veidt, Harry Liedtke, Hans Albers.

Cuatro estrellas populares, cuatro tipos diferentes del seductor, representando igualmente cuatro siluetas diferentes de la ideología del capital monopolizador, y, por lo tanto, reflejo de cuatro periodos económicos en Alemania.

Pyslander fué uno de los primeros estrellas hombres (producto de los films suecos); nunca habría llegado a la popularidad si en Alemania no hubiera existido igual ideología. *Gentlemen* correcto, robusto, elegante, serio, viril. Por su actitud, vestimenta, razonamientos y actos, está de acuerdo siempre con las leyes y las costumbres. Es un hombre casadero; «partido de toda confianza», en el que se siente aún cierta seguridad capitalista.

Conrad Veidt fué popular en el periodo de la post-guerra. Fué el héroe romántico, fantástico, expresionista. Significaba la desviación de una verdad devenida insegura; representaba *marajahs*, aventureros, locos, seres extraños. En su irrealidad decadente, aparecía siempre como un ser excepcional, trágico e inquietante. Conrad Veidt, el héroe tan popular de ese año, significaba la evasión de la realidad; un héroe de la época de la inflación alemana, de la época de la filosofía spengleriana: *La decadencia de Occidente*.

Este Conrad Veidt salió bruscamente de la moda; vino la relativa estabilización y ya no fué necesario evadirse de la realidad en romántica fantasía; bastaba con acicalarla un poco.

Harry Liedtke resultó el actor popular de la pequeña burguesía alemana. Sin ninguna acción fantástica: no era un hombre excepcional: con una eterna sonrisa picaresca, simpático, bonachón. En sus films no hay que tratar de saber de qué vive y cómo vive. Frac, sombrero de copa, baile, orquesta de jazz y una simpática vida de aventurero es lo que le cuadra. No es grande ni extremadamente elegante, como un Pyslander. Pusilánime aun dentro de lo establecido. Muestra al pequeño burgués (que nuevamente está preparado a creerlo) que lo más cómodo es vivir tranquila-

«1914», film polaco de H. Szaro.

Foto Intercontinental Film—París.



mente en este mundo capitalista, cuando se tiene dinero. Y aun esto no es muy seguro. Muestra a sus héroes sin énfasis, sin una idea, sin ningún problema moral. ¡Nadie le habría creído!

Harry Liedtke salió igualmente de la moda, entre la relativa estabilización y la creciente crisis que le siguió. La mentalidad de la pequeña burguesía cambiaba, la agitación fascista tomaba colocación en toda la línea. Y en el cielo del *film* apareció en el mismo tiempo una nueva *estrella*: Hans Albers.

El tipo que creó Hans Albers fué el seductor, pero con un arte diferente a sus antecesores. La mentalidad de esta pequeña burguesía, revuelta de repente, se refleja en la acción de Hans Albers, quien en sus *films* conserva siempre un mismo estilo. Este nuevo héroe del público cinematográfico alemán no es un *gentleman* correcto, ¡al contrario! Está siempre en conflictos con la antigua burguesía, con el orden democrático y con sus mayores, hasta llegar al crimen. No es un soñador, como Conrad Veidt, ni un pobre hombre de buena compañía. Es un farsante, falto de consideración, atropellador. Sin ningún respeto por las leyes y costumbres. Un hombre de acción directa, que soluciona sus conflictos a puñetazos y ayudado de sus músculos (cosas de gran efecto sobre el pequeño burgués, hecho con esa intención), en detrimento de la autoridad y del orden establecido (en aquella época de la democracia de Weimar), pero sin la menor alusión al sistema capitalista. El tipo del héroe cinematográfico creado por Hans Albers representa la ideología del momento en que el fascismo, en oposición, luchaba por el Poder.

B E L A B A L A Z S

Lo que ganan y lo que cobran las «estrellas»

Ofrecemos a nuestros lectores este artículo de Samuel Goldwyn, seguros de que ha de ofrecerles una idea clara de la situación en que se encuentran los artistas de «cine» en Norteamérica. Aunque nosotros no estamos con el autor cuando afirma que concedería a cuatro Irving Thalberg el 51 por 100 de los salarios de Hollywood y daría el 49 por 100 restante a unas 12.500 personas, por creer que, bajo ningún concepto, el rendimiento que puedan ofrecer esas cuatro primeras figuras puede compararse al que puedan rendir doce mil quinientas, no por eso dejamos de reconocer el interés de su exponente. Sin embargo, basados en sus mismas afirmaciones, nos permitimos formular una interrogación. ¿Si un artista que gana 10.000 dólares semanales ve su salario reducido a 3.500, en qué quedan reducidos los diez o doce «cachets» mensuales del «extra» cuando cobra un dólar o un dólar cincuenta por cada uno?

Algunos periódicos atribuyeron al presidente Roosevelt la opinión disgustada de que el bebé Le Roy no tiene derecho a ganar más que el presidente de los Estados Unidos. Seguramente, si el bebé pudiese hablar, estaría de acuerdo con esa opinión, y también se manifestarían de acuerdo sus empresarios, que no le pagan el salario «fabuloso» que se comenta, sino uno muy modesto, y sólo cuando trabaja.

Lo más probable es que el presidente no haya dicho nada semejante, preocupado, como está, de cosas más importantes; pero su supuesta opinión ha reavivado el acostumbrado comentario acerca de las enormes retribuciones que perciben las *estrellas* de cine y acerca de la consiguiente cuestión de si merecen esos altos salarios.

Recientemente promovió viva agitación el hecho de que alguien había descubierto que 400 personas en Hollywood recibían el 51 por 100 del total de los salarios, mientras la gran mayoría del personal empleado en la industria del «film»—12.000 personas—se distribuían el restante 49 por 100 (1).

Si se me hubiese preguntado mi opinión al respecto, habría respondido sin vacilar que 40 personas en Hollywood merecen ganar el 51 por 100 del total de los salarios.

Tengo presente el caso de Irving Thalberg. En un año—contaba apenas treinta años de edad—ganó 900.000 dólares como director y organizador de uno de nuestros «estudios» más importantes. Ahora bien; bajo su dirección, la empresa produjo para sus accionistas una ganancia de millones, y si Thalberg recibió en un año novecientos mil dólares, pienso que merecía más por habernos dado toda una serie de películas de extraordinario éxito pecuniario, como *Ben Hur*, *El gran desfile*, *Gran Hotel*, etc. Y agrego que, si tuviéramos en Hollywood cuatro Irving Thalberg y si les pagáramos, a ellos solos, el 51 por 100 de todo el dinero que destinamos a salarios, haríamos más en favor del restablecimiento económico del país—y del nuestro—que si distribuyéramos esa suma entre 12.000 artistas y empleados de menor cuantía. Pues si no fuera por los pocos «grandes», la mayoría de los que perciben pequeños salarios se encontrarían sin trabajo.

Sin embargo, los relatos que circulan acerca de los sueldos y rentas de los grandes artistas de cine son tan exagerados y, por otra parte, tan poco comprendidas las razones que justifican esos altos salarios, que me decidí a hacer pública la primera información exacta y auténtica sobre el punto. Pocas personas, a no ser que se encuentren en una situación similar a la mía, están en condiciones de dar, como yo, las cifras exactas. Estoy vinculado desde sus comienzos a las empresas productoras de películas y he contratado a las principales figuras de la pantalla. Sé cuánto ganaron, porque les firmé sus cheques.

Es difícil establecer el sueldo de una *estrella* por semana, como se computa generalmente. La mayoría de ellas trabajan a tanto por película y, naturalmente, sus ganancias dependen del número de películas en que actúan. Sin embargo, sobre la base de un año de cuarenta semanas de trabajo, se puede calcular con bastante exactitud el sueldo semanal de las quince *estrellas* siguientes:

Greta Garbo, 9.000 dólares; Will Rogers, 7.500; Maurice Chevalier, 7.500; Constante Bennett, 7.000; John Barrymore, 6.500; Norma Shearer, 6.000; Richard Barthelmess, 6.000; Ann Harding, 6.000; Wallace Beery, 5.000; William Powell, 4.500;

(1) Somos nosotros quienes subrayamos.



OKRAINA, film soviético de Boris Barnett.—Fototeca Piqueras

REPUBLICA ARGENTINA Incidentes ante la proyección de un film nazi

En San Pablo se produjeron graves incidentes en un cinematógrafo que proyectaba una película de propaganda fascista. Ante la magnitud de la protesta del público tuvo que intervenir la Policía.

EN TODAS LAS IGLESIAS DE ASUNCION SE LEYO UNA CARTA DEL ARZOBISPO PROHIBIENDO LA ASISTENCIA DEL PUBLICO A LOS CINES

«Monseñor Sinforiano, arzobispo de Asunción, ha hecho leer en todas las iglesias una carta en la que, como encargado de velar por la conservación y la moral privada y pública y de desviar al pueblo fiel de todo cuanto pueda manchar su conciencia, prohíbe a los fieles la asistencia a los cinematógrafos, y muy particularmente a los padres de familia, a quienes hace responsables y reos ante Dios si exponen a sus hijos a que sean arrastrados por las bajas pasiones, tan propicias en los cines, debido a su nudez y licenciosa exhibición. «La Película», de quien tomamos la nota, publica la carta del arzobispo y protesta vigorosamente de la incursión de monseñor Sinforiano en asuntos que—afortunadamente—se encuentran presa de su radio de acción. Por nuestra parte, nos proponemos poner en conocimiento del «chanoine Raymond», *lecuré cineste*, como se le llama en los medios cinematográficos de París, al productor de «Golgotha», para que prevenga a su colega de que retire sus diatribas cuando su film llegue a aquellos «pegos». Los accionistas católicos de «Itchys Films» podían molestarse.

U. R. S. S. Expediciones cinematográficas rusas en la región ártica

Las organizaciones cinematográficas soviéticas han enviado sus operadores a las regiones árticas de la U. R. S. S. para rodar varios films sobre las expediciones polares soviéticas de 1934-35.

En Nueva Zelanda serán impresionadas las grandes conglomeraciones de pájaros y aves acuáticas, así como los campamentos de los invernantes de la isla. Los documentos obtenidos en la isla Spitzerg formarán un documentado film etnográfico.

De igual forma la expedición del rompehielos «Krassine» a la isla Wrangel y Lidtke—del Este al Oeste, sobre la vía marítima del Norte—formarán dos documentos cinematográficos que se estiman desde ahora de gran valor.

UNA PELICULA DE 32 KILOMETROS

La Casa Cinema, de Moseú, acaba de terminar un film educativo sobre el automóvil. Posee una longitud de 32 kilómetros y está destinado a los conductores de automóviles y camiones. El film ha sido dividido en seis partes, correspondiendo una de ellas a un curso pedagógico que será enseñado en un mes.

PETROFF PREPARA UN FILM SOBRE «PEDRO EL GRANDE»

Petroff, realizador de «La Tempestad», prepara un film sobre Pedro el Grande, basado en la segunda parte de la trilogía de Alexis Tolstoi. El film se detendrá especialmente en la guerra Suecia, primera batalla sobreN orvedo y fundación de Petersburgo, hoy Leningrado.

(En París se asegura que de este film

Joan Crawford, 4.000; Janet Gaynor, 3.750; Edward G. Robinson, 3.000; James Cagney, 2.800, yClark Gable, 2.500.

Ya veremos a cuánto quedan reducidos en la realidad estos salarios. Pero además de estas reducciones inevitables, hay otras circunstancias que los modifican. Mencionaré sólo dos o tres para dar una idea de ellas. Quizá sorprenda que haya fijado para la Bennett una renta de 7.000 dólares. Es creencia generalizada que gana 30.000 dólares por semana. Tuvo origen esta versión en el hecho de que una empresa contratara a miss Bennett para trabajar en dos películas a razón de 150.000 dólares cada una. Las hizo en diez semanas, y de aquí la proporción de 30.000 dólares semanales. Creo innecesario recordar que éste, como numerosos casos semejantes, son excepciones en el sentido de que las *estrellas* no trabajan continuamente todas las semanas del año.

De paso, hagamos una aclaración general. Es vulgar, pero importa tenerla presente cada vez que uno se asombre de los altos salarios del cine. Si Mary Dressler, Greta Garbo y Jackie Coogan ganan lo que ganan, es porque en el mundo del cine no hay más que una Mary Dressler, una Greta Garbo y un Jackie Coogan. Es el caso de las estampillas: existe una estampilla de Correos, única en el mundo, a la que los coleccionistas han fijado el valor de cincuenta mil dólares. Si uno quiere esa misma estampilla, tendrá que pagarla cincuenta mil dólares; pero si desea nada más que una estampilla, podrá obtenerla por un centavo en cualquier oficina de Correos. Cuando se pagan cien mil dólares por una película a Norma Shearer, no se puede decir, en verdad, que se trate de un sueldo. Se paga una mercancía que sólo puede proveer Norma Shearer y sin la cual no es posible fabricar una película de Norma Shearer. Por otra parte, hay artistas que perciben por una película una suma enorme, que impreciona al público, y éste cree que esa suma es su salario normal; pero suele ocurrir que el mismo artista no obtiene durante meses otro contrato igual y se ve obligado a trabajar por una suma muy inferior. O pasa su popularidad de una manera imprevista. Pues éste es otro punto importante: ¿cuántos años mantiene su prestigio ante el público uno de sus artistas favoritos? ¿No sería lógico repartir lo que ganan en esos pocos años de favor público en los muchos años de obligada inactividad? Verdad que Jackie Coogan tuvo un sueldo de 1.300 dólares por semana, pero Jackie fué un niño prodigio, y ¿cuánto duran los niños prodigios?

Ahora, en cuanto a las cifras que he dado como sueldo semanal de las *estrellas*, apresuremonos a disipar la idea de que los artistas reciben íntegramente esas sumas.

Tomemos el caso de una persona semimítica: el actor gana 10.000 dólares por semana. En primer lugar, su contrato es por cuarenta semanas; distribúyase el sueldo en las cincuenta y dos semanas del año y resultará que gana semanalmente 7.600 dólares, no 10.000. En segundo lugar, ha hecho su contrato con la empresa por intermedio de un agente—es costumbre invariable—, y este agente recibe una comisión del 10 por 100 del salario que fija el contrato. Y ya tenemos los 7.600 dólares reducidos a seis mil y pico. De esta suma, el fisco percibe, por concepto de impuesto a la renta y otros, casi la mitad. Los diez mil dólares de la *estrella* quedan reducidos a 3.500. Y no son éstas todas las mermas. El artista famoso necesita un abogado, un agente de propaganda y un secretario.

Vemos, pues, que, con todas esas deducciones, sin contar otras menores, los diez mil dólares que gana un actor famoso quedan reducidos a dos mil quinientos dólares por semana, es decir, que las tres cuartas partes del sueldo no pertenecen al que las gana.

S A M U E L G O L D W Y N

Unas notas sobre «Morguenrot»

«Morguenrot» es «Crepúsculo rojo» en España. Cambio de título intencionadísimo. Contribuye a la substitución, por tres epígrafes superpuestos, de los últimos metros, exponentes de un seudopacifismo indigno, del sentido «auroral» anunciador de la «nueva» Alemania, en la película guerrera ofrecida por Hugenberg, al Gobierno de Hitler. Los peligros de la siesta nocturna del sol se han ligado siempre por la poesía decadente a velos trágicos. En complicidad con estos tópicos, pretende, al final, la versión española, con miras comerciales, que se considere la película como un simple testimonio del desfile guerrero, doloroso y fatal, «de hombres jóvenes que vuelven deshechos por las balas y los gases bajo el crepúsculo rojo».

Un poco tarde ya denunciarnos la propaganda belicosa de este «film». En España ha sido presentado sin que la Prensa llamada de izquierda ni las revistas corporativas hayan protestado de lo que con esta película se pretende. En Madrid fué la F. U. E. (cuya sección cinematográfica estaba en manos de quien no podía ignorar las cosas) quien presentó este «film» sin levantar la protesta adecuada. Nos consta que entre la concesión española de la Ufa y el programador circunstancial de la F. U. E. existen viejas concomitancias, que seguramente justifican este desgraciado padrinazgo de la organización estudiantil a un «film» guerrero-militar como «Crepúsculo rojo».

Sin enjuiciar, trasladando subtítulos de la versión española, atenuada, desde luego, ofrecemos a continuación una especie de montaje, en el que nuestro antiguo colaborador Antonio Blanca intenta recoger todo el virus militarista de «Morguenrot». El «film» documenta, efectivamente, sobre la guerra, pero en la forma en que el «cine» alemán de última hora se dedica a la preparación del espíritu belicoso.

Técnicamente, «Morguenrot» no rebasa el nivel corriente de la producción alemana. La fotografía es mejor que el desarrollo, muchas veces lento y torpe. La interpretación se resiente de la teatralidad forzosa en esto que quisiera ser «cinema» épico.

El metal ataca briosamente en la sombra las notas vibrantes de una sinfonía de tonos heroicos. «Crepúsculo rojo». Un parlante de la Ufa, en su versión alemana. Producción Günther Stapenhorst. Dirección, Gustav Ucicku. Cámara, Karl Hoffman. ...Estos datos se filtran a través de un coro patriótico. Tonos oscuros. Dos locomotoras arrastran un largo tren, envuelto en humo y músicas marciales, lleno de entusiasmo y carne nueva. Cruza, rápido, un tren-hospital. Los soldados disparan más fuerte sus canciones. La juventud alemana marcha alegre al frente, «a París».

Al reanudar su publicación NUESTRO CINEMA saluda cordialmente a la prensa de toda España, y muy especialmente, a la crítica cinematográfica internacional que de una forma independiente, segura y vigorosa, viene denunciando los buenos y malos aspectos del cinema.—La Redacción.

Una pequeña estación. El pueblo en pleno se agolpa en los andenes. «¿Quién no ha oído hablar del capitán Liers? Hasta los niños saben gritar su nombre.» Una doble fila de estudiantes militarizados forma ante una charanga. En un coche, apriisionado por la muchedumbre, llega el héroe—comandante de un submarino—. Sabe ser modesto: «Los laureles no se anticipan... Cumpliremos con nuestro deber». Comienza el estruendo belicoso. La masa grita sin descanso: «¡Vivan nuestros héroes!»

El objetivo se dedica a destacar escenas sueltas. Un señor con hongo a un su amigo: «—Los signos astronómicos son desfavorables. Salen para el submarino en día 13. ¡Quiera Dios que no mueran!»

Tercia un militar, de bigotes imponentes y aparatoso uniforme gris, con toda la fiera de los reservistas:

«—¡Tanto hablar de morir...! Para lo que tenemos que vivir... ¡Lo que importa es saber por qué se muere!»

El «radio», Jaul, se despide de su mujer; los dos desean tener muchos hijos, como buenos arios, obedientes y procreadores.

«—Ya tenemos uno, y ahora... Tendré que volver para el tercero.

—Toda la ciudad está orgullosa de vosotros.

—Y eso que yo no soy nadie; hay otros muchos.»

Madre e hijo:

«—Quiero que comprendas por qué he pedido que te dejen conmigo. Eres mi último hijo.

—Madre—contesta el capitán Liers—, ¿no me enseñaste a tomar las cosas como viniesen? (La madre representa el conformismo lacrimoso, un elemento nada despreciable para la preparación y desarrollo de una guerra. No tenían razón los críticos «nazis» que acusaban alguna de sus protestas de sensibleras, casi de pacifistas.) Mientras dure la guerra, mi puesto está en el submarino. Que es lo importante, madre... La vida... Tal vez sea la muerte lo único importante.»

Dos ejemplos aleccionan acerca del comportamiento digno de una mujer alemana. Helga, la joven rubia que se enamora del héroe, del esforzado capitán, viejo y barbudo, olvidando su primer amor, porque en Liers ama a Alemania y al hombre. Otro es el de la mujer del «radio», Jaul, que corre tras el tren a gritar:

«—¡Que te portes bien!»

Ensordecen los cantos y los hurras. Las luces del tren en que marchan los héroes se pierden, al fin, en la noche.

Días después el submarino salta sobre las olas. La tripulación trepida con los motores. Van tras un acorazado inglés, «que lleva peces gordos, peligrosos para nuestro frente occidental». Se nos presenta como tipo cómico a un torpedista que piropea a los torpedos, disfruta engrasándolos, que da cachetitos cariñosos al tubo lanzador. A un torpedo: «—Con amor..., adentro... ¡Que te portes bien, muchacho!» Más tarde, cuando está disparando un cañón y llega la orden de alto el fuego, exclama el mismo personaje: «—¡Lástima... Con tan buena puntería.»

Escenas a bordo:

A uno que canta tristemente:

«—¡Eres capaz de convertir una canción pirata en un himno funeral!»

A otro, que se lamenta con un «algún día caeremos»:

«—Entonces, a vender cara la vida... ¡Melancólico tipo...!»

Cumpliendo esta consigna de alegría, vemos cantar jovialmente a la tripulación. Modelo de resolución:

«—¡Estaremos aquí hasta que Dios nos licencie!»

Filosofía:

«—Hay que tomar las cosas como vienen. Esto es la guerra.»

El acorazado a la vista. «Ahora, el todo por el todo.» Mientras se hunde el acorazado, algunos niños aplauden en la sala. Algunos adultos los secundan.

«—¡Qué orgullosos estarán en nuestra ciudad! Esto es como una antena para los de mi pueblo.»

Unos planos confirman inmediatamente esta alusión a la mirada de la patria. En efecto, en el pueblo una multitud canta arrodillada, en acción de gracias:

«—Demos todos gracias a Dios.»

Nunca como en la guerra probó Dios su don de ubicuidad estando al lado de todos y cada uno de los capitalistas en lucha.

Otra vez el mar. El submarino regresa a la base cuando se asoma al periscopio un velero sin bandera. «Si es un buque neutral, no lo podemos hundir.» Esto no fué obstáculo en bastantes ocasiones; en este caso, el velero es un traidor atrapa-submarinos. Conminado, iza pabellón danés. Y, cuando el submarino sube a la superficie, comienza a cañonearlo. Afortunadamente, ninguno de los disparos ingleses hace blanco. Los alemanes, en cambio, son tan certeros, que a los pocos minutos acaban con el enemigo. Los marineros británicos, llenos de pánico, abandonan a su capitán, preparando el contraste.

Liers, desde la torreta: «¡Alto el fuego!» A los supervivientes, con el megáfono: «¡Envío un bote!»

Queda demostrada la nobleza de la guerra submarina. Se presenta en escena un destroy enemigo, que pasa por ojo al submarino. Avisado por la radio del velero. Oscuridad. El submarino flota, muerto, entre dos aguas. En la central, trabajosamente, se enciende una luz. Sólo quedan diez hombres. Los dos jefes entre ellos.

«—Pronto estaremos con nuestros compañeros.»

Uno se lamenta: «El premio a nuestra caballerosidad.»

Hay ocho equipos de salvamento. Los dos jefes han de morir. El capitán da la orden de salvamento. Nadie se mueve.

«—No dejaremos aquí a nuestros jefes. No hemos merecido esta sospecha.»

«—Moriremos todos juntos.»

Teniente: «¡Que hombres!»

Marineros: «¡No admitimos agradecimiento!»

Dos marineros en una cámara: «Aquí sobramos dos». Se suicidan.

Nadie quiere salvarse. Sin embargo, Alemania puede necesitarlos de nuevo. Y desganadamente buscan la vida por la «puerta de escape de héroes».

se producirán dos versiones: una rusa, en los estudios de Leningrado, y otra francesa, que financia la versión. Petroff mismo dirigirá la versión francesa, en la que no intervendrán más que artistas franceses, en los estudios de una gran firma ceses.)

«EL HOMBRE EN LA ALTURA»

Con este título el realizador Weinstein y el operador Abramovitch preparan un film científico popular, consagrado a la expedición de Elbrus (Cáucaso), hecha por la Academia de Ciencias.

ELIMINATORIAS DE LA ACADEMIA DEL CINEMA

Entre los 22 candidatos que se han presentado a los exámenes de la Academia, solamente siete han logrado resultados positivos inmediatos. Otros seis han sido eliminados por no haber ofrecido las actitudes necesarias. Los nueve restantes deben estudiar práctica y teóricamente otro año para presentarse de nuevo al Jurado que ha de decidir si se encuentran lo suficientemente preparados y dotados.

Entre los siete cineastas admitidos se encuentran el realizador holandés Hans Chultzer, autor de «Pubertad», film presentado en la Bienal de Venecia, que ha obtenido una crítica inmejorable. Chultzer no es solamente el único extranjero que sigue cursos cinematográficos en la U. R. S. S. En diferentes academias se encuentran seis extranjeros más: Galfgots, húngaro; Goratti, italiano; Yolanda Chem, chino, y Kafafian, persa. Los cuatro siguen cursos de operadores tomavistas y sonido. Hay, además, un futuro realizador inglés, Marchal, y un escenarista americano, Menkem.

—La «Vostokfilm» anuncia diferentes películas consagradas al desarrollo económico y cultural de diversas Repúblicas nacionales de la Unión Soviética. El Extremo Oriente, por ejemplo, será evocado en «El camino de los samurais», basado en la novela de Leon Rubistein.

—I. Babel escribe actualmente un escenario cuya acción se desarrolla sobre la meseta de Kabarda.

—Boris Barnett realiza actualmente un film titulado «El corazón». El nuevo film del realizador de «Okraina» ha despertado ya una gran atención.

—Pudovkin prepara un film sobre las ascensiones en la estratosfera.

—Piscator, realizador en Rusia de un film titulado «La revuelta de los pescadores», prepara actualmente una nueva obra, cuyo escenario ha preparado Oswald.

—Protosanoff rueda actualmente un drama de Ostrovsky, dramaturgo ruso, autor de «La tempestad» (Groza).

—En los estudios de Tiflis se ha producido un film titulado «A la memoria de Ferdousi», poeta oriental que vivió hace unos mil años.

—Con el título de «El último baile de máscaras» realiza Chiaureli en los estudios de Georgia un film para la Goskimprom.

—«Kinokombinat», de Moscú, acaba de entregar a la explotación un film de dibujos animados que los artistas y empleados de esta sección han realizado bajo la dirección de Kodotaief. «La alegría de Moscú» ha sido musicado por Milutin.

—Se ha creado un colectivo compuesto por 70 trabajadores y obreros de fábrica, que han ideado varios escenarios, que ofrecerán a la producción de 1935. Uno de ellos, «La cirugía según Tchekoff», ha sido encargado al realizador Dzigan.

—Jean Lods, cineasta francés en la U. R. S. S., prepara un film inspirado en la novela histórica de Louis Aragon «Les cloches de Bâle».

APERTURA DE STUDIO "NUESTRO CINEMA"

BOLETIN INFORMATIVO DE
STUDIO "NUESTRO CINEMA"

En la sesión inaugural que la Sección de Estudio de NUESTRO CINEMA celebró el día 9 de diciembre en el Pleyel Cinema, nuestro director nacional, Antonio del Amo, pronunció una interesantísima charla, en la que expuso breve, pero concisamente, el rumbo a seguir por «Studio Nuestro Cinema» a través de sesiones futuras.

A continuación reseñamos algunos momentos de su charla, que puedan interesar a los lectores, por si suscitan iniciativas o deseos de crear otros cine-estudios de este tipo en provincias.

«Studio Nuestro Cinema» ha nacido al calor de la revista y está animado por las mismas personas que colaboran en ésta. Su fin principal es continuar la labor iniciada por NUESTRO CINEMA: labor de estudio, labor de valorización en el amplio sentido del arte. Y para esto hemos organizado estas sesiones especializadas de forma que el que asista a ellas, desde este momento, saque al terminar el ciclo una consecuencia instructiva que le permita ver con más claridad las perspectivas que nos puede ofrecer el cinema como arte y como instrumento educacional.

El cinema, hoy día, no cabe duda, es un arte superior. Pero para que en la realidad pasase efectivamente a ser un arte superior había que exigir para él una nueva dirección y una altura de miras a quienes se encargan de vulgarizarle.

El cinema que vemos en las salas de espectáculos no es arte; es, simplemente, un espectáculo con algunas manifestaciones artísticas completamente aisladas y subestimadas. La generalidad de los espectadores no van precisamente al cinema a ver arte; van, simplemente, a ver una película o varias películas que les haga pasar un rato agradable. Y para esto exigen el cinema-espectáculo. Les aburre, les es prolijo y, al mismo tiempo, inaguantable el cinema artístico.

Si al espectador, desde que acude a las salas de proyección, no se le hubiese mostrado el revés del cinema, otra sería también la suerte del séptimo arte. En este caso, no podríamos decir aquí que la generalidad de los espectadores asisten a una sala de espectáculos a ver películas espectaculares. Tendríamos que negar la minoría selecta que acude invariablemente a estos actos que venimos celebrando a través de distintos cineclubs, para afirmar, para registrar y reconocer la existencia de una mayoría consciente de aficionados al cinema que sigue su historia, que comprende su misión cultural, social y artística y que alcanza a ver su importancia futura.

Pero no es así. La inteligencia cinematográfica del espectador es muy limitada. Fuera de esta minoría que acude y se preocupa por las sesiones de cinema de avanzada, el resto del público no tiene ninguna inquietud en este sentido. Va al cine y acepta, con un gusto más o menos acertado, todas las películas presentadas por las distintas casas productoras. Ahora que hay una clase de espectadores que no pertenecen ni a la minoría selecta que va a los cineclubs, ni al gran público. Estos espectadores no tienen inquietudes cinematográficas, pero tienen sensibilidad cinematográfica. Distinguen muy bien cuál es una obra mala y cuál es una obra buena. Reaccionan ante una película maestra. Pero como tienen sensibilidad y no tienen inquietud, su gusto es ocasional y su indiferencia les priva de comprender el problema que el cine tiene todavía sin resolver, y con cuya fuerza—la fuerza de este público—no tendría razón de existir.

«Studio Nuestro Cinema» se propone desarrollar en este salón, con los fines que hemos señalado, un curso instructivo, cuyas enseñanzas valdrán para capacitar al espectador y para mostrarle lo que fué ayer el cinema, lo que es hoy en los distintos países donde se produce y lo que será mañana cuando, en torno a su presencia, nosotros le concedamos su verdadera significación histórica.

Tenemos una revista, que es nuestro órgano teórico. Hoy asistimos a la apertura de este ciclo de sesiones, que será como nuestro guía práctico.

Hemos organizado y celebrado ya, en distintas ocasiones, muchas sesiones de cineclub. Hemos seleccionado cinema y hemos elevado a una categoría superior a películas que por su contenido lo merecen. Pero a la larga hemos visto, fijándonos en los resultados prácticos en todo momento, puesto que no nos anima ninguna intención comercial y si una puramente educativa, que las consecuencias obtenidas no han sido todo lo positivas que nosotros pensábamos. Nuestra labor ha sido abstracta. Hablar al público de cinema, con el cinema mismo como única expresión, no da resultado. Equivale esto a dar clases de literatura con un libro cualquiera como método, por el hecho de tener una naturaleza literaria. Aquí vale más un método extraño—conferencia—que un medio propio—cinema—, a no ser que este último se proyecte en forma de método.

Para hablar de cinema al público hay que ocuparse de lleno, y en vez de explicarse con imágenes abstractas, que nada nos pueden decir de sus particularidades, tenemos que explicarnos con las dos cosas: con imágenes abstractas y con razonamientos concretos. Y éste, justamente, ha sido el propósito que nosotros nos hemos planteado.

Veamos ahora el programa.

Hemos dividido el ciclo de sesiones en dos períodos. El primer período será para nosotros un período de preparación. El segundo, de estudio.

Durante el primer período hemos de proyectar películas de toda tendencia ideológica y de toda significación y calidad artística. Todo ello, dentro de una minuciosa selección entre el cinema internacional. Proyectaremos películas sociales de Pabst, Pudovkin, de Olga Preobrajenskaia, de Petroff; films de vanguardia de Epstein, Walter Ruttmann, Jean Vigó, Luis Buñuel, Grémillon, Joris Ivens; fábulas cinematográficas de Starewick y Renoir; películas humanistas de King Vidor, Van Dike y Stroheim... En fin, el período de preparación será un período en donde el espectador se oriente para poder entrar en el estudio definitivo del cinema. Cada sesión irá antecedida de una charla, a cargo de distintas personas especializadas, con el fin de que el criterio del espectador se haga amplio y acertado en cuanto llegue a los problemas latentes del cinema.

En el período de estudio hemos de empezar en los primeros tiempos del cinema. No vamos a tocar para nada su historiografía y evolución científica en cuanto aparato o serie de aparatos mecánicos. En esta ocasión no nos interesa qué sabios o inventores fueron los que contribuyeron a su descubrimiento, ni quiénes colaboraron en su progreso científico. Nuestro estudio va a ser filosófico, técnico y social dentro de los cauces del cinema, considerado como arte desde un principio.»

«Studio Nuestro Cinema» progresa de domingo en domingo por los programas de verdadera selección que presenta y por el tono instructivo e intelectual que da a sus sesiones. El proyectar films de gran envergadura, todos ellos precedidos de explicaciones y comentarios a cargo de destacadas personalidades literarias y cinematográficas, no se había hecho hasta ahora en Madrid; sin embargo, «Studio Nuestro Cinema» ha arremetido con tal entusiasmo a esta empresa, costosa por el género de obstáculos que se anteponen a ella, que no cejará un momento hasta ver su completa realización.

He aquí ahora la trayectoria recorrida por «Studio Nuestro Cinema» durante su primer mes:

- 1.ª sesión.—«La lumière bleve».
Charla de A. del Amo Al-gara.
- 2.ª sesión.—«La pequeña vendedora».
«El pueblo del pecado».
Charla de Armando Bazán.
- 3.ª sesión.—«La dama macabra».
«La circulación de la sangre».
«Cain».
Charla de A. F. Armayor.

Por una contingencia inesperada y en extremo ajena a nuestra voluntad, no se ha podido celebrar la 4.ª sesión el día 30. Pero el domingo día 6, con el mismo programa, dedicado por completo a Jean Epstein, se celebrará la anunciada función con una charla crítica del poeta y culto escritor Arturo Serrano Plaja. Los films a proyectar serán los siguientes: «Finisterrae» (El mar de los cuervos) y «El hundimiento de la casa Usher».

5.ª sesión.—Esta se celebrará el día 13, con «L'Opera de quat' sous», un complemento y una charla del periodista y escritor Arturo Peruchó.

En sesiones sucesivas, «Studio Nuestro Cinema» promete una selección de films verdaderamente excepcionales.

Julio González Vázquez

Todos los domingos, a las
once y media de la mañana

STUDIO
"NUESTRO
CINEMA"

presenta en el
CINE PLEYEL

Mayor, 4, Madrid, lo mejor
y más representativo del ci-
nema internacional en todas
sus etapas.

Para todos los detalles refe-
rentes a Studio "Nuestro Ci-
nema" y a posibles creacio-
nes de nuevos cine-clubs,
diríjanse a J. González Váz-
quez, Lanuza, 40, Madrid,
Teléfono 58290.

Todo el original internacional dirijase a
Juan Piqueras: 7, Rue Broca. París (V).

NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA

Como la reaparición de «Nuestro Cinema» coincide con año nuevo, publicamos un balance de críticas sobre una selección de films estrenados en lo que va de temporada

Hombres de acero

(Film americano, de Lambert Hillier)

En la inmensa mayoría de las obras yanquis, alemanas, francesas, el obrero es el hombre feliz por excelencia. Jamás carece de trabajo; tiene dinero para todo; para los gigantescos toboganes de Long-Island y para las prostitutas caras. No tiene preocupaciones sexuales ni sociales, y llega —en colmo de felicidad— a ser el presidente de la compañía muy fácilmente. En «Hombres de acero» vemos lo mismo, con una ligera variante; es decir, con el triunfo de una huelga, consiguen trabajar las ocho horas y el mismo jornal que las demás Empresas, y el cabecilla rebelde asciende rápidamente a presidente de la Compañía! Y, claro, entonces se olvida de sus ímpetus proletarios y deja sin trabajo a sus antiguos camaradas, quienes, a pesar de eso, olvidan su rencor cuando éste, arruinado, vuelve a ellos... Toda la obra destila una hipocresía neta, rabiosamente jesuitica, con arranques de filantropía sentimentaloides, con reivindicaciones fácilmente logradas y huelgas en las que la Policía permanece pasiva y los proletarios no pasan hambre. «Hombres de acero» es una de las obras más venenosas, más castradoras del cinema; su espíritu falso y embustero recuerda al de «Madres del mundo» o «Cabalgatas».

Lambert Hillier ha olvidado, no sabemos si intencionalmente o no, las cargas de la «heroica» fuerza represiva a la bayoneta, los interrogatorios de tercer grado, los ametrallamientos en plena calle, la ferocidad puritana de esa América monstruosamente sombría, no haciendo más que seguir las huellas de sus predecesores en el cinema, en todos los cinemas burgueses. Hipócrita en sus lamentaciones; francamente canalla en su desenlace, es esta obra un aborto engendrado por lo más corrompido del capitalismo yanqui, en donde se falsea inicua y psicología del obrero, convirtiéndolo en un ser fácilmente castrable e idiotamente bueno y comprensivo, aunque le dejen sin trabajo años enteros.

«Hombres de acero» requería el ímpetu demoleedor de Le Roy en «Soy un fugitivo» o el pesimismo, intensamente amargo, violentamente real, de King Vidor, que muestran algo de esa verdad, que tratan de enmascarar los torbellinos de águilas piernas o el homosexualismo de algunos divos mexicanos.

P. Sánchez Diana

Capturados

(Film americano, de Roy del Ruth)

La hipocresía, la falta de valor al intentar resolver problemas de envergadura, se manifiesta obstinadamente en los films yanquis de ambiente guerrero. Podemos afirmar, con absoluta convicción, que América no ha producido jamás una sola película de este tema en la que la guerra haya sido tratada desde su auténtico punto de vista. Si alguna vez hemos presenciado en el cinema americano ideas o tendencias pacifistas, ha sido de un modo suave, indirecto y tímido. Pero nunca con la crudeza de un Pabst en «Cuatro de infantería», o con la valentía y sinceridad de un Poudovkin en «El fin de San Petersburgo». Siempre, o casi siempre, presentando la otra faceta de la guerra: la del heroísmo, la de la falsa grandeza.

Otro tema que falsean los americanos con abusiva frecuencia es el del sacrificio abnegado y heroico en nombre de la amistad. Innumerables son los films, «made in U. S. A.», en los que el protagonista muere sonriendo al ver que la mujer amada se entrega a los brazos de su mejor amigo.

En «Capturados», film construido sobre un asunto de Philip Gibbs, se refinen ambos temas: el de la guerra y el del sacrificio. No es difícil imaginar el resultado: una obra doblemente falsa, fuertemente perjudicial, ausente de contenido humano y vital.

«Capturados», a pesar del ritmo que Roy del Ruth ha sabido infiltrar a la acción, no es una obra interesante. Ni muchísimo menos. Al menos eso nos parece a nosotros, que sólo buscamos en el cinema esencia de humanidad y ritmo de vida, absolutamente incompatibles con la exaltación baja de los instintos por medio de la exposición de morbosas escenas de destrucción y de muerte. De las que está fuertemente saturada «Capturados».

C. Serrano de Osma

Extasis

(Film checo de Gustav Machaty)

«...Porque en la obra del realizador checo no vemos el argumento tan fácilmente. Pasar metros y más metros de celuloide... y nada. El argumento no aparece. En la mitad del film es cuando se manifiesta con suavidad. Pero observamos una cosa: el argumento resulta simple comparado con la magnificencia y complejidad de las imágenes que le envuelven. Y es que los films de Machaty, específicamente su último presentado en España, «Extasis», son todos ellos expresión y simbolismo. Y su simbolismo nos da el argumento. Claro que si no se comprende su expresión simbólica, no hay argumento, y la obra se hace pesada e insustancial.»

«El argumento es llano y simple, pero el espectador lo quiere complicado. De aquí que no hayan sido comprendidas muchas situaciones de «Extasis». El argumento universal, votado por todos los públicos, ha de tener su «expresión», su «chudo» y su «desenlace»; todo ello cuidadosamente novelado; contra más folletinescamente, mejor...»

«Extasis», a pesar de lo que hemos dicho, tiene también sus incongruencias y sus defectos. Una incongruencia argumental es la escena en donde Eva deja dormido a Adán y se marcha. Si examinamos bien esta escena, veremos que es incongruente e inverosímil. Otra incongruencia de construcción es el canto final que Machaty hace al trabajo, desligado, en esencia del resto de la película. No es necesidad lo que Machaty ha sentido para finalizar así su obra; es desec. Y este desec lo ha traducido en incimiento, para demostrar sus dotes—que indudablemente los tiene—de buen realizador...»

A. del Amo

(De El día Gráfico.)

Chucho el roto

(Film mejicano, de Gabriel Soria)

Trata esta película de reconstruir la vida del famoso (?) bandido mejicano Jesús Ariaga, que tuvo en jaque a la Policía más sagaz, y que llegó, merced a su audacia, a conquistar altos puestos sociales, políticos y religiosos.

La documentación histórica es falsa. La trama argumental se resuelve en complicaciones melodramáticas y sensibleras. Puede ser asunto extraído de folletón. Es reconstrucción histórica, carente de interés. Por tanto, falta de fondo y consecuencia social. Únicamente una escena posee valor privativo: aquella en la que Chucho flagela con la fusta al guardián de prisiones; pero su solución es anticinematográfica.

Cualquier motivo que anime al asunto de un film ha de contener una orientación, ha de desarrollar el tema conduciendo a una conclusión, a un fin. Y esta obra carece de tesis. Todo es desordenado, apolar, ñoño.

La dirección de Gabriel Soria, deficiente. La dialéctica de imágenes no existe. Fotografía escenas diversas arbitrariamente; el film se limita a exponer, sin expresar nada en lenguaje cinematográfico.

La acción se presenta inopinadamente. Los múltiples cuadros son independientes, aislados: hojas de álbum. La concepción estética carece, consecuentemente, de unidad.

La medida del tiempo e intensidad emotiva regulada—determinantes del ritmo—no aparecen en ningún momento. La fotografía de Alex Philips es desigual e irregular. La adaptación y arreglo del diálogo, debido a Rafael Bermúdez, nos parece retórica y demasiado acentuada con relación a la época: exagera dicciones.

En suma: que, acumulando los valores y defectos de esta «superproducción», el balance nos muestra que los adelantos captados por el cinema mejicano al presentarnos esta cinta han sido insignificantes, cortos, pequeños. Una severa crítica quizá advirtiera un retroceso...

A. F. Armayor

La traviesa molinera

(Film español, de D'Abbadie D'Arrast)

Cuando José Buchs lanzó, allá por el año 20, su «Verbena de la Paloma», la crítica cinematográfica nacional, con esa cierta visión que siempre le ha caracterizado, anunció con sus mejores palabras el feliz nacimiento de un auténtico cinema español. Y, sin embargo, pasaron muchos años sin que se le pudiese reconocer por ninguna parte: tan gris y tan desmedrado se desarrollaba entre las torpes manos de sus cuidadores. Más tarde, bastante más tarde, cuando Florián Rey, realizador ya de varios films, unos discretos y otros sencillamente detestables, construyó «La aldea maldita», los críticos españoles volvieron a proclamar el triunfo definitivo del cine indígena. No obstante, ¿qué cosas dignas de recordarse se han hecho desde que nació aquella película?

Por eso, ahora que D'Abbadie D'Arrast lanza

este delicioso film que es «La traviesa molinera», nos resistimos a considerar el cinema español definitivamente enraizado, a pesar del ejemplo que parecen querer darnos nuestros amadísimo colegas. Sobre todo al observar cómo nuestros directores reinstituyen en sus estupideces, desdando seguir el camino que tan diestramente les ha revelado el antiguo director de Adolphe Menjou.

«La traviesa molinera» nos parece el mejor film de D'Abbadie; es decir, de los que conocemos, puesto que no podemos hablar, por ejemplo, de un «Topaze», que no ha llegado hasta nuestras pantallas y que la crítica extranjera ha considerado simplemente como una obra maestra. Pero, desde luego, comparando este film español de D'Abbadie D'Arrast con los que y aconocíamos, podemos ver lo que en el pasar de los años ha ganado en agilidad y en sabiduría técnica. Por otra parte, el veterano realizador ha sabido rodearse de un precioso cuadro de colaboradores: aparte de los intérpretes, unos discretos y otros ya francamente buenos, los decoradores, el fotógrafo y, sobre todo, el músico, Rodolfo Halffter, han contribuido a que «La traviesa molinera» sea en nuestro medio una obra excepcional.

No tan perfecta nos parece la labor de Neville: el afán de alejar el recuerdo de la novela de Alarcón, que, no obstante, guía todo el escenario—releyendo el romance de la Molinera de Arcos se ve que sin «El sombrero de tres picos» no se hubiese podido obtener este film tal y como está construido—, este deseo de evitar las palabras del novelista le obliga en distintas ocasiones a emplear frases desafortunadas o a resolver escenas con no muy agradable lógica, y lo peor, a forzar a D'Abbadie D'Arrast a transformar en una española lo que hubiese podido ser íntegramente un film español.

Castellón Díaz

Cristina de Suecia

(Film yanqui de Ruben Mamoulian)

De los pocos y buenos films que lleva realizados Ruben Mamoulian, quizás sea el único «Cristina de Suecia» que registre un retroceso en su carrera. Inferior técnicamente a la más inferior de sus películas, «Amame esta noche». Porque el argumento está bien traído y la interpretación es magnífica. No importa que Mamoulian se haya pitorreado de la seriedad histórica y haya dado al film un ambiente caprichoso. Esto está en boga que el mismo caso se repite en «Capricho imperial», en «La vida privada de Enrique VIII» y en «Catalina de Rusia», por no citar esa especie de cachondeo que se llama «Cleopatra».

Pero Mamoulian, a pesar de esto, debiera haber imprimido en su film la emoción que a Greta Garbo, magnífica como nunca en su papel, le estaba dado expresar.

Y Rouben Mamoulian, demostrando una pobreza que a lo mejor está muy lejos de su temperamento, ha retrocedido unos cientos de pasos en su marcha cinematográfica.

N. C.

Carlomagno

(Film francés de Pierre Colombier)

Con «Sous les toits de Paris», «Le million» y «A nous la liberté», René Clair cursa una trayectoria ascendente, una gama progresiva de buen cinema. René Clair, influenciado primeramente por Chaplin, crea un estilo personalísimo y al mismo tiempo común en la raza gala: la sátira. A partir de la última y maravillosa producción de Clair, se extingue en Francia esta corriente de auténticos films satíricos. Múltiples seguidores de esta escuela han arrojado ensayos posteriores, pero sin llegar a resultados positivos. Nosotros no podemos considerar como sátira social o tenue ironía las situaciones grotescas y un tanto ridículas que representan escenas de actuales comedias musicales francesas, cuyos megáfonos pueden indistintamente ser Karl Anton o Bernheim, René Guissart o René Pujol.

En esta posición lamentable del cinema francés surge una producción, la cual contiene toda la robustez satírica y humana de las mejores obras de Clair: «Carlomagno». El director es un oscuro y vulgar animador francés, Pierre Colombier, cuyas obras anteriores—«Los trasatlánticos», «Soirée mundana», «Teodoro y Ca.», etc.—no llegaron a traspasar los límites de lo común y adocenado.

El argumento, aparentemente convencional y absurdo, encierra momentos y situaciones crudamente humanas y de un hondo sentido irónico. Y bajo la máscara de una continua jocosidad se ocultan acusaciones audaces lanzadas contra la actual sociedad demagógica.

Raimú encarna maravillosamente el papel del fogonero triste, tosco, rudo, pero de noble alma y sencillos sentimientos. Marie Glory, ágil, alegre, femenina, tornadiza y cuyo único objeto vital es procurarse por medios cualquiera comodidades, lujo y fastuosidad.

El mayor acierto de «Carlomagno» es el desenlace o final, digno de las mejores producciones de Chaplin.

Mucho debemos esperar de este joven «meter en scène» que es Pierre Colombier.

Aniceto F. Armayor

El Pequeño Rey

(Film francés de Julien Duvivier)

Hay muy pocos realizadores en Europa, y fuera de Europa, que al presentarnos una película les podamos decir que su obra es buena a medias. Nos presentarán diez o quince films pésimos desde los pies a la cabeza; pero si realizan uno bueno, lo hacen con toda integridad. Lo único que podemos encontrar son defectos morales y sociales, a causa de no tener el realizador una mentalidad lo suficientemente libre y clara para enfocar estos problemas. Este es el caso de Van Dike, King Vidor y René Clair. Sus films considerados como «buenos» son perfectos en todo si los miramos con una exigencia razonada y con una benevolencia comprensiva. No importa que Van Dike haya producido tan solo una obra buena y los demás films sean detestables. Pero esta obra buena no ha sido buena a medias; ha sido totalmente buena, aunque en ella resalten algunos defectos, creados por la mentalidad estrecha de su autor.

Con Julien Duvivier, uno de los mejores realizadores de Francia, ocurre todo lo contrario. No tenemos más remedio que reconocer que produce muchas obras y muy buenas, pero todas son buenas a medias. Hay en sus films esencia de cine, esencia artística y estética; hay imágenes vigorosas, realismo en el ambiente en que se desenvuelven sus personajes, pero no hay humanidad, no hay ese realismo vital que necesitan sus personajes, mediante el cual dejarían de ser muñecos imaginativos para convertirse en seres reales.

A través de «El pequeño rey», Duvivier demuestra un titubeo constante y un confusismo grande. Nos presenta a un niño oprimido por los palaciegos... Los palaciegos pueden obrar obedeciendo a un egoísmo propio; a una necesidad de oprimir al niño-rey para conservar sus beneficios, u obedeciendo a un protocolo de los Reyes antepasados. Estalla una revolución en Grochol. Esta revolución es la que induce a que los palaciegos opriman al niño de la forma que lo hacen. El origen de la opresión, que ejercen una pandilla de pícaros cortesanos sobre un niño, está bien tomado. Pero este niño, en vez de ser un niño-rey que perdona y llora por un revolucionario cuando le van a fusilar, debiera de ser el pueblo mismo. El objeto de pintar a un niño-rey para que condenemos al pueblo por inducir a los cortesanos a oprimirle quiere decir que todos los Reyes son buenos, y que sólo son malos los palaciegos. De esta forma, vemos que el pequeño-rey, aconsejado por su madre y por su nodriza, es el menos interesado por el trono. Al mismo tiempo, quiere y perdona a un «revolucionario» la mar de raro, que va a asesinarle después de pedir perdón a Dios y de confesarse con el cura; detesta a los gobernantes monárquicos, mientras que simpatiza con Storek, el presidente liberal, y, por último, dirige una carta al Presidente de la República por haber triunfado la revolución, aleccionado por su madre a que firme Miguel a secas, en vez de firmar «Miguel I». Total: una Familia Real republicana y humanista.

A todas las revoluciones de Grochol, cuya fuerza es capaz para implantar a lo último la República, Duvivier las confunde en un tipo de revolucionario aterrorizado por tener que cumplir el deber impuesto por el pueblo de matar a un «petite-roi». Tipo ridículo de revolucionario, más bien cómico que dramático, como nos lo presenta el film. ¿A quién se le ocurre pensar que una masa como la que chilla y alborota, sin ser vista, en la película, va a confiar su triunfo en un individuo irresponsable?...

Julien Duvivier es un artista, como nos lo demuestra en «El pequeño rey»; pero administró muy su valor. La película es admirable, pero no hay en ella construcción argumental, no hay lógica, como ocurre en todo lo que está falto de contenido.

Del Amo

Cleopatra

(Film yanqui de Cecil B. de Mille)

Nos encontramos ante una nueva muestra de la estulticia americana, apuntalada con dólares, y de la cual es uno de los paladines más esforzados Cecil B. de Mille.

De Mille, quizá un poco decepcionado de los asuntos religiosos después de «El Signo de la Cruz», acomete ahora la realización de films simplemente históricos, de los cuales es el primero «Cleopatra», en donde se interna cortando y apareando los hechos del modo más irrespetuoso.

Julio César, al sernos presentado, está despaachando la correspondencia, y este acto, que entonces debía de tener toda la importancia natural de una época en que los medios de comunicación son escasos, lo realiza con la sencillez los gestos y los ademanes de un oficinista norteamericano que dicta a su mecanógrafa. Al Julio César de De Mille sólo le falta mascar «chicle» y poner los pies encima de la mesa.

La idea que De Mille tiene de Cleopatra no

es menos equivocada, y en sus manos queda convertida en una vulgar vampiresa hollywoodense, como lo manifiesta en la escena de seducción con Marco Antonio.

La historia queda todo lo malparada que suele quedar en esta clase de films, pues Cleopatra aparece como enamorada de Julio César y más tarde de Marco Antonio, muerto el cual se suicida, llena de desesperación.

Sin embargo, la verdad es muy otra, y todas las historias que nosotros hemos estudiado decían sobre poco más o menos lo siguiente:

«Cleopatra, mujer lasciva y fría, nunca amó ni a Julio César, al que sólo utilizó para elevarse ella en el trono de Egipto, ni a Marco Antonio, al que arrastró a la derrota. Muerto éste, Cleopatra se suicidó haciéndose morder por un áspid, al encontrarse impotente para conquistar al vencedor, Octavio.»

Fácilmente se comprenderá, después de todo esto, que «Cleopatra» es un film en todos los sentidos condenable, en el que no se salva ni la interpretación.

Los escenarios, magníficos, desde luego, tienen anacronismos imperdonables, y la coreografía de «girls» que aparece durante la fiesta con que Cleopatra conquista a Marco Antonio, indigna, al ver convertida una nave egipcia en un vulgar teatro de «Ziegfield Follies».

Técnicamente, «Cleopatra» no acusa más que valores negativos. De Mille se ha estacionado en la época de «Rey de Reyes».

Tony Román

R a p t o

(Film francés de Kirsanoff)

En «Rapto» logra Dimitri Kirsanoff hacer de la música el vehículo más importante de la imagen. No es poco que tenga en su haber artístico este mérito. Hasta ahora, la música se había aplicado muy pocas veces a estos fines. En el cinema yanqui constituye un elemento de último orden, y, si se la eleva a primer plano, es para obtener de ella efectos espectaculares... Tal ocurre en las revistas últimas que hemos visto: la música, base prima del film, se desenfaja de la imagen por completo. En otras cintas de carácter dramático hemos observado lo mismo.

En «Rapto» el mismo montaje visual equivale en tiempo de duración, ritmo y cadencia, al montaje musical. De esta forma admiramos la equivalencia, ajustada de música e imagen en la huida de la cabra cuando la persigue el perro; en la voz de Elsi, cuando canta en la noche, mientras Fermín maquina su venganza; en la escena en que el hermano de Elsi se despeña y se mata; cuando lo están enterrando, en el ruido de las palas al coger la tierra y al caer ésta en el hoyo; en la trompeta del buhonero, cuando entra por primera vez en el pueblo; en el baile del tonto alrededor de la pequeña hoguera que hace al lado de la fuente; en el volteo de las campanas y en los truenos de la tormenta... Estas escenas están rimadas entre sí por valores distintos—música e imagen—; ambas constituyen la unidad propia: cinema. No hay supeditación ni auxilio por parte de la música; lo que hay es un equilibrio entre raras veces igualado.

La fotografía es exquisita, a pesar de que algunas escenas nocturnas están tomadas con filtro.

El montaje, sencillo y preciso. Hay, sobre todo, unos cuantos planos maravillosamente montados. Es cuaddo Fermín va a raptar a Elsi. Primeros planos de los pies andando, y después, su cabeza, que surge de la parte inferior derecha de la pantalla, limpia de detalles.

Los efectos de luz y los juegos de cámara, ágiles y bien conseguidos.

Pero en todo ello hay una desconexión completa con el asunto desarrollado por G. F. Ramuz.

La separación de las razas no está demostrada nada más que en el título y en las palabras que se citan del autor al empezar el film.

Hay una venganza por un perro, llevada a cabo por Fermín; otra, por un hermano, tramada por Elsi, y otra debida a la decepción del tonto.

El asunto será una tragedia, un drama..., pero la demostración del odio entre una raza y otra está muy atenuada y mal expresada en el argumento. Es inverosímil de que por un perro se haga lo que se hace. En cambio, hay contradicciones esenciales, cuya verosimilitud se olvida por completo. Tal es el momento en que Elsi recibe de manos de Matías la noticia de que su hermano ha muerto. No experimenta ningún dolor, ni aun contrariedad. Esta observación la hago teniendo en cuenta la psicología del personaje, y también la intención ideológica de Dimitri Kirsanoff.

El trabajo de Geymond Vital, muy vigoroso. El de Dita Parlo, muy bueno también. Tiene una falta, y es que, tratándose de una muchacha montañesa, recibimos una impresión contraria. Parece una muchacha de la ciudad, con sus coquetismos y con su fino feminismo.

A. del Amo

Rumbo al Canadá

Film francés, de Julien Duvivier

En pocas películas de destaca tanto la labor creadora del director como en ésta. Basada en la obra teatral «Paquebot Tenacity», ha mejorado en su trasplante al cinema; hecho ciertamente insólito en casos semejantes, ya que lo frecuente es



Greta Garbo en «Cristina de Suecia»

lo contrario: que pierda en el cambio. Igual en su argumento—dos leales amigos que se enamoran de la misma mujer y ella que elige al más osado, al más fuerte, al que quizá la engañe—, la adaptación supera, sin embargo, al original. Este episodio corriente de la vida, minúsculo y sin interés en su realidad—por la gran abundancia de trances idénticos—, desarrollado por la gracia y el poder mágicos del arte de Duvivier, se eleva a la ejemplaridad. ¡Estupenda lección de mutaciones del espíritu, de existencia interior nos ofrece este film!... Todo él, desde las escenas iniciales al final, es un disfrute completo de sencilla emoción, de naturalidad y claridad. Y, en efecto, estos dos elementos son los principalmente manejados por Duvivier en la película. Conocedor profundo de la técnica cineística, ha preferido—en perspicaz decisión—no abusar de su empleo, y por esto lo que más cautiva en «Rumbo al Canadá» es la aparente facilidad de su realización. Y, no obstante, ¡qué de dificultades, qué de escollos, qué de pequeñas y grandes cuestiones tuvo que vencer Duvivier hasta lograr ese resultado de facilidad y sencillez!... Maestramente conducida la leve trama del film, quien le da categoría y realce es el director, muy bien comprendido y secundado por los actores. Pero sin Duvivier ni Marie Glory hubiese verificado la mejor, la más humana y exacta interpretación de su carrera cinematográfica, ni Albert Prejean y Herbert Prelier hubiesen entendido con tanta justeza sus personajes. De aquí la razón que consideremos el triunfo de «Paquebot Tenacity» en su traslado a la pantalla ajeno a su autor, Charles Vildrac, ya que el ambiente, entre triste y alegre—como sus opositos protagonistas Segard y Bastian, los dos enamorados de la bonita Teresa—, de puerto que sabe de las despedidas ilusionadas y de los regresos desoladores que envuelve a la acción íntegra de esta película, que se sitúa en el Havre, es obra exclusiva de la pericia directiva de Julien Duvivier, auténtico prestigio del cinema francés por sus expertas realizaciones de «¡Aló, París!», «La cabeza de un hombre», «Pelirrojos», «El pequeño rey» y «Marie Chapdelaine»...

Luis Gómez Mesa

La Dolorosa

(Film español de Jean Grémillon)

Francamente, lo único que destaca en «La Dolorosa» es la realización, y con ella el trabajo titánico efectuado por Jean Grémillon. Envolver con imágenes una obra como la concebida por Juan José Lorente y el maestro Serrano, es la empresa más pelaguda y difícil que se le puede presentar a un director de la talla de Grémillon. Indudablemente «La Dolorosa» hubiese venido como anillo al dedo a una mentalidad como Fernando Roldán o como Eusebio F. Ardavin. Pero Grémillon está muy por encima de todos estos directores de pacotilla.

Aun así, a través de algunas escenas vislumbramos la mano maestra de Grémillon. El tema de «La Dolorosa» no puede ser más pegajoso que lo que es. Además, los personajes que desfilan por esta obra han desfilado ya multitud de veces por otras películas realizadas en España.

A pesar de todo, en «La Dolorosa» ha vertido parte de su talento este joven realizador francés. Conviene citar la manera que ha tenido de resolver el dúo, por medio de sobreimpresiones maravillosamente ejecutadas.

Esta interpretación plástica dada a un momento tan estático como el que crean los dos personajes, ha estado vedada siempre a los directores españoles.

Grémillon es un director que muy pronto, en producciones venideras, ha de demostrar su sensibilidad y su dominio cinematográfico. Valga «La Dolorosa» para escalonar su primer tentativa en España.

Y hagamos constar también que Grémillon ha luchado con unos elementos—técnicos y artísticos—muy inferiores a sus exigencias personales.

N. C.

Leed NUESTRO CINEMA

NUEVOS FILMS EN PARIS

Nuestro pan cotidiano

(«Our Daily Bread»)
(Film americano de King Vidor)

Un film de King Vidor es casi siempre un acontecimiento cinematográfico. Si Norteamérica posee una decena de hombres que han dado a su cinema un repertorio clásico, King Vidor aporta a este repertorio, por lo menos, cuatro títulos: «El gran desfile», «Y el mundo mancha», «Alelu-ya» y—ahora—«Nuestro pan cotidiano». Como en sus anteriores producciones, King Vidor se muestra en «Nuestro pan cotidiano», no solamente como un técnico y un artista, que conoce a fondo todos los secretos del cinema, sino como un hombre consciente de su momento y atento y comprensivo ante los problemas que se le han planteado al país que inspira sus obras.

A primera vista, el nuevo film de Vidor parece un simple film que quisiera apoyar ese postulado de Roosevelt de «la vuelta a la tierra». Sin embargo, su origen no está aquí, sino en un film soviético de Ermolinsky y Raisman, producido en 1930 y comentado por nosotros en estas mismas páginas (1). No es ésta una afirmación que nosotros hacemos gratuitamente, inspirados en la simpatía que sentimos por la cinematografía rusa. Se trata de un hecho concreto y consumado, reconocido incluso por la Prensa cinematográfica reaccionaria, a la que no puede acusarse de simpatías sovietizantes.

Hemos dicho que «Nuestro pan cotidiano» parece un film de propaganda de Roosevelt, porque como en él, hay una vuelta al campo, un deseo de desmenuzarse las grandes ciudades de parados y de volver al cultivo de la tierra como una solución al problema de los sin trabajo. El tema, no solamente es actual, sino interesante y ambicioso. Pero aunque Vidor se haya inspirado estrechamente en la técnica y en algunos pasajes de «La tierra tiene sed», su moraleja ha sido escamoteada, y por esta causa el resultado o consecuencia a extraer es muy distinto. Veámoslo:

John Sims y su mujer están sin trabajo y amenazados de caer en la miseria de la ciudad. Un pariente viene a verles y les propone la explotación de una granja hipotecada que posee. El joven matrimonio acepta y, en unión de una gran cantidad de parados de la región, pone la granja en cultivo. El tío, ante la perspectiva de una cosecha que se ofrece segura, pone la granja en pública subasta. Los colonos evitan que los posibles candidatos hagan ofertas elevadas, y se quedan con ella. En la pequeña colonia hay de todo: zapateros, carpinteros, músicos, albañiles, incluso un «ganster». Las dificultades son grandes, pero el optimismo las vence una tras otra. Así hasta que una sequía enorme amenaza con sabotear la cosecha de maíz, que se anunciaba espléndida.

John Sims, director de la colonia, se desespera y huye con una muchacha (la clásica «Wamp») que había recogido. Pero apenas había andado cinco kilómetros, Sims descubre un río. Reacciona inmediatamente y regresa a la granja. Comunica a los hombres la noticia y les expone sus proyectos: el río puede canalizarse y traer el agua. Todos responden a su invitación y, armados de herramientas, se dirigen al río. Tras un trabajo realmente agotador, el agua se interna en los extensos campos de maíz, que unánimemente se revuelca en el agua redentora.

(1) «La tierra tiene sed». (NUESTRO CINEMA, número 11, págs. 177-78.)

He aquí el asunto esquemático de «Nuestro pan cotidiano». Se pudo ir más lejos, pero a Vidor no le fué posible. Ha hecho todo cuanto en un país capitalista le está permitido. Por eso el espectador, que sabe el problema esencial de Estados Unidos, no es un problema de producción, sino de consumo, se queda mirando entristecido a aquella gente que tras numerosos sacrificios logra poner en pie una cosecha. Lo difícil no es plantar y cultivar el maíz, sino encontrar posteriormente un comprador que lo justipreece y adquiera. Pero cuando se sabe que éste irá a parar a los «stoks» de cualquier trust, que lo comprará a un precio irrisorio, se adivina el fracaso de esa colonia que ha intentado desarrollar una especie de agricultura colectiva dentro de un sistema estatal capitalizado. En el fondo, éste fracaso ha sido ya demostrado. Vidor ha recibido una gran cantidad de correspondencia, en la que se le patentizan las «ventajas» de la ciudad sobre el campo: en la ciudad hay siempre la esperanza de una «oportunidad», y, además, se cobra un pequeño subsidio. En el campo no hay nada. Todo un año de trabajo extenuador y una cosecha mediocre y mal pagada por recompensa. El problema y su solución no es una cosa que depende de Dios (al que la pequeña colonia eleva sus plegarias y le pide «el pan cotidiano»), sino de los hombres. Unos hombres han creado este estado de cosas, y otros hombres, al instaurar nuevos sistemas, no solamente desharán los errores fundamentales del presente, sino que señalarán el camino directo del porvenir.

Técnicamente, el film de Vidor es una cosa completa y decisiva. Su interpretación justa y su interés temático e ideológico (pese a esa limitación ya señalada), destacan a «Nuestro pan cotidiano» como uno de los mejores films que el cine yanqui nos ha ofrecido en sus últimos años.

Piqueras

Mascarada

(Film austriaco de Willy Forts)

El año pasado el «Studio de l'Etoile» presentó con un gran éxito un film austriaco de Willy Forts titulado «Simphonie inachevée» («Vuelan mis canciones»). Este año, el mismo Studio nos presentó «Mascarada», del mismo realizador.

Se trata de un escenario más que banal: Viena en 1900, baile de máscaras, música... Una mujer joven, casada con un viejo cirujano, ama a un joven dibujante, quien a su vez ama a otra muchacha conocida a través de un escándalo provocado por la hermana de la primera, que viene a «posar» desnuda a su estudio... Unos tiros de revólver, hábilmente manejado por la mujer desengañada. Una herida en el cuerpo del dibujante, un conflicto un poco amanerado y todo termina bien, como en el cine.

Argumento totalmente banal. Sin embargo, la música vienesa que le acompaña y la interpretación de Paula Wessely y Adolf Wohlbrück, le ofrecen un cierto atractivo, que completa la «mise en scène», discreta y sin pretensiones.

Como demostración de la sociedad burguesa de la época, de sus medios y sus costumbres, el autor presenta una escena en donde se ve al cirujano, que se cree engañado por su mujer, negarse a curar al que cree su rival.

La orquesta filarmónica de Viena se deja sentir en varias ocasiones. También puede oírse la voz de Caruso. En resumen, un film a ver, pero sin necesidad de apresurarse a los cines caros. Es más cómodo y más barato esperar los reestrenos.

Carquant

El último amor de don Juan

(Film inglés de Alexander Korda)

«El último amor de Don Juan» es un título ambicioso aun para este auténtico don Juan que ha sido Douglas. Alguien ha dicho que este amor cinematográfico del gran actor sería también su último sol en la pantalla. Solamente un exceso de perspicacia puede prever un fracaso para Douglas al intentar dar vida al héroe famoso y legendario de Don Juan.

Un señor Goya, «entendido» y «amigo de la verdad», se ha adelantado—en una revista cinematográfica de París— a las protestas que le esperan a este «Don Juan» en España. Y como la gente que haya de protestar después, este romántico escapeñol de París, tiene una idea de Don Juan forjada seguramente en el «Don Juan Te-

norio» de Zorrilla, que es ya lo menos Don Juan posible.

El film de Korda, aun siendo una cosa arbitraria e insolente, no es una obra desposeída de valores. Pretender encontrar en ella una reconstrucción histórica exacta de la época y de las costumbres españolas, equivaldría a desconocer el concepto pintoresco y absurdo que los cineastas extranjeros tienen de nuestras cosas. Sin tomar el film en serio, y sin acudir a su proyección con el prejuicio de tal o cual Don Juan literario, esta película de Korda se coloca airoosamente junto a sus antecesores «Enrique VIII» y «Catalina de Rusia». En cambio, el espectador que venga a ella deseoso de encontrar vivificada la leyenda del amor famoso, se llamará a engaño cuando tropiece con un Don Juan decadente, envejecido y en fracaso. En este aspecto, Douglas Faibanks, muy al contrario de lo que suelen hacer sus compañeros de promoción, ha demostrado un tacto y una discreción loables. Cualquiera otro en su caso, no solamente no habría hecho un Don Juan decadente, sino que tal vez se hubiese decidido a interpretar un Don Juan fogoso y arriesgado, o, más posible todavía, «El hijo de Don Juan».

La realización de Korda, cuidada y hábil. El diálogo, fluido y espiritual. Una interpretación graciosa, a fuerza de arbitrariedades, y una fotografía espléndida de Perinell.

Este Don Juan de Korda—más de Douglas que de Korda—merece verse, por todo cuanto de buen cine hay en él; pero sin prejuicios nacionalistas ni precedentes literarios.

Piqueras

El emperador Jones

(Film americano de Dudley Murphy)

Este «film negro» ofrece la particularidad de haber sido realizado por un blanco. Por un blanco que seguramente conoce muy bien a los negros. Sobre todo a los negros de los cabarets de Nueva York y de París, por cuya razón tiene de la «psicología negra» la misma idea que ese dibujante francés, autor de ese cartel inbécil que presenta a un negro haciendo muecas y diciendo: Y a bon...

Durante mucho tiempo se nos dirá todavía que los negros son grandes niños ingenuos, animales sanos, pero tan simples que sienten un gusto muy especial por los tubos de estufa, por la quincallería, los uniformes y las decoraciones.

La obra de Eugenio O'Neil no estaba exenta de estos prejuicios un poco literarios, que Dudley Murphy no ha hecho más que agravar. En cambio, todo el ángulo áspero y fuerte de la obra original ha sido virtualmente debilitado.

Conocida es la historia de este «Napoleón negro», que muere en una selva cenagosa, mitad de miedo, mitad por sus subditos sublevados; exactamente igual que acaban los Napoleones blancos.

Bajo el pretexto de las exigencias del «deconpage» cinematográfico, se ha modificado bastante la obra, difícil por sí misma de trasladarla al cinema. En suma, este film no es más que una obra para los frecuentadores de los «bailes negros»...

Pero los negros, hartos ya de verse falseados en el cine, ya sean limpiabotas o pájaros exóticos, han entablado en los Estados Unidos una violenta campaña contra este film. Y los «empresarios negros» de los Estados del Sur de América, se han negado a proyectar «El emperador Jones» en sus cinemas; prueba evidente de la falsificación cometida con este film, anunciado como un «film negro».

Carquant

Las cuatro hermanitas

(«Little Women»)
(Film americano de George Cukor)

Más que un film excelente, «Las cuatro hermanitas» (título español sensiblero y poco afortunado de «Little Women»), es como la afirmación completa y decisiva del cinema como forma de expresión autónoma y como arte, hasta cierto punto, independiente. George Cukor, sin mayores antecedentes cinematográficos a la vista que la realización de un film mediocre—«Cena a las ocho»—, nos demuestra con «Little Women», film basado en una novela blanca de Louisa A. Alcott, cómo con un tema sensiblero, folletinesco y lleno de concesiones (1), puede lograrse no solamente una obra de gran valor cinematográfico, sino de una emoción simple, natural y sencilla.

La permanencia de «Little Women» en la cartelera del Eduard VII durante siete meses consecutivos, tiene su clara justificación. Desde hace tiempo el cinema yanqui no nos había ofrecido un film de este corte. No se trata de una obra destinada a un sector minoritario ni de una «su-

(1) Antes y después de trasladado a la pantalla.



«Nuestro pan cotidiano». Tom Keene y Bárbara Pepper en una escena del film de King Vidor.—Foto United Artistas.

perproducción» espectacular de mayor alcance mercantilista. Es simplemente una película para «todo el mundo que ame el cine»: para intelectuales, para técnicos, para el gran público y, sobre todo, para los cineastas profesionales, sin excepción de ramos o categorías. (Nuestros actores, sobre todo, podrían aprender mucho de este film, si fuesen capaces de aprender algo.)

«Little Women» llega a España por una vía peligrosa, que tal vez torpedee el éxito que pudiera esperarle. Su título español despierta de antemano una cierta prevención entre la gente que pudiera lanzar a los cuatro vientos sus valores concretos. «Las cuatro hermanitas» tiene una equivalencia inmediata en cualquier género folletinesco. Esto puede ahuyentar a una cierta clase de gente del cine en donde se proyecte, sin la oposición obligada de aquellos que se han encargado de «descubrir» al espectador cinegráfico sus platos más sabrosos y exquisitos. ¡Lástima que en España se critique o se elogie mediante una fórmula estereotipada y machacona! ¡Cómo se siente ante estos casos la ausencia de una crítica inteligente y autorizada, capaz de imponer desde el primer momento un film merecedor de mejor fortuna que la que sin duda alguna espera en España a «Little Women»!

Para evitar que el film de Cukor corra igual suerte que «Soledad», «Y el mundo marcha», «El viento», «La usurpadora», «Little Caesar», «El Presidente fantasma», «Si yo tuviera un millón» y tantos otros excelentes films yanques, menospreciados en nuestro ruedo ibérico, NUESTRO CINEMA invita a todos sus colaboradores, correspondientes, amigos y lectores, a gritar en las puertas de los cines, bajo los carteles y las fotos de «Little Women»: ¡Pasen, señores, pasen! ¡Vengan a ver «Little Women», un film americano que no tiene nada que ver con «Las cuatro hermanitas»! ¡Vengan a ver sin pérdida de tiempo a Katharine Hepburn, la mejor artista del momento! ¡Sus productores han querido que imitase a Greta, pero, como Greta, Katharine Hepburn, es única en su clase! ¡«Little Women», señores, «Little Women»! ¡Film índice de 1934! ¡Para los inteligentes y los ignorantes, los chicos y los grandes, los pobres y los ricos, los buenos y los malos! ¡Para las gentes complicadas y las gentes sencillas! ¡«Little Women», gran folletín cinematográfico! ¡Dos horas de espectáculo de gran clase, señores! ¡Un film sin bandidos ni traidores, sin pollos afeminados ni vampiras! ¡Algo único y original en su género! ¡Pasen, señores, pasen!... ¡«Little Women», «Little Women»!... ¡Un film de Cukor, para R. K. O.! ¡Georges Gukor y Katharine Hepburn: un director y una artista de cuerpo entero, señores!... ¡«Little Women»!... ¡«Little Women»!... ¡Vengan a ver «Little Women»!... ¡No dejen de ver «Little Women»!...

Piqueras

Por el mal camino

(Film americano de Archie Mayo)

Ante la pantalla se nos ha proyectado una cinta bordada de matices sensibleros y otra silbante aparición de escenas expresivas y acertadamente dramáticas.

Film realizado con un objetivo claro. Primero, y a través de una autocrítica falsa del régimen penitenciario—que existe en la América puritana—, se desliza las fechorías de una banda de rapaces, en lucha titánica por sobrevivir del fango de hambre y miseria a que se hallan sometidos. Las peripecias de su captura; la justicia burguesa y un correccional infantil desfilan en imágenes emotivas, comparables a las escenas de «Soy un fugitivo». Después, un relato gráfico e impresionante, por su dinamismo, muestra el trato cruel, sanginario, que se ofrece a la adolescencia que nace entre gases nocivos y humos de fábrica, piojos y sífilis.

Todo lo que la cámara ha captado hasta esta parte de la descripción es un trozo real de la vida. Como es natural, al capitalismo no le conviene jamás la realidad. Por lo tanto, el film da media vuelta y corre desenfrenado a recuperar su posición de engaño, proyectándose una segunda parte de falsedades y mentiras.

Un cambio repentino de personal—en la dirección del presidio—en el momento preciso en que los movimientos de la multitud infantil—del penal—están saturados de patetismo y belleza. Cuando la prisión de muros fríos se ruboriza por fogonazos de rebeldía. Oportuno cambio de director. Hombre de ideas liberales, que, con su verbo cálido, demagógico, transforma el huracán purificador en brisa apacible. Implantando la democracia carcelaria, la bravura conviértese en humildad. El ambiente insurreccional cambia su virilidad destructora por la calma, cooperación y amor eterno a la bandera estrellada.

El objetivo ha sido alcanzado. La ideología pequeño-burguesa de las masas se ha estrechado durante unos minutos. El capitalismo soluciona con facilidad todos los problemas y ensancha su influencia ideológica nociva, criminal.

Este film escamotea primeramente el por qué de las desgracias de esos naufragos de la miseria. Pretende justificarlas por falta de asistencia a la escuela pública. Pero la verdad es otra. Esa infancia desvalida no acepta con resignación la ley bandolera de la burguesía que condena a sus padre—sin trabajo—a una agonía lenta. Se rebela, y en grupo, se dedica a la expropiación de productos alimenticios.

«El último amor de don Juan». Douglas Fairbanks en una escena del film de Alexander Korda.—Foto London Films.

La verdad de esos presidios para hijos de obreros es tan acusadora y antihumana que el realizador ha construido un palacio de cristal, dorando la gran mentira con composiciones falsas. Sin embargo, el espíritu de piratería del gran capital descubre su maquiavelismo. El final es el apoteósico y tradicional de la totalidad de los films yanquis. La enfermera se casa con el arrogante director (siempre el *sex-appeal*), y el optimismo y la felicidad fluyen sin tasa.

Al proletariado no le será difícil descubrir ese nido de contradicciones, sobre todo si ha visto el film soviético «El camino de la vida», en el que se desarrollan los vaivenes del vivir de esa infancia. Sus ingenuidades y malas acciones; sus causas y única solución.

Dos films. Dos sistemas. Dos mundos.

A. G. Puertolas

l t t o
(Film francés, de Jean Benoit-Lévy y Marie Epstein.)

«Itto» es un film sobre, inspirado y realizado en Marruecos (en el Marruecos «francés», naturalmente). Si no ha sido subvencionado por el Ministerio Colonial, lo merece. Su política de «penetración», su propaganda de la «civilización» francesa en tierras bereberes, merece, no solamente el aplauso entusiasta del imperialismo francés y de todos aquellos que medran a su costa, sino una ayuda eficaz, que pudiera llevar al ánimo de los productores y realizadores, que han ofrecido a Francia este Film, la posibilidad material de nuevas empresas.

Benoit-Lévy y Marie Epstein, desde la presentación de «La Maternelle», son en Francia dos realizadores cinematográficos de sólido prestigio. Benoit-Lévy es un viejo productor de films científicos y documentales, que había abordado muy escasas veces la realización de films comerciales. Acostumbrado a tratar asuntos o temas relacionados con la puericultura, le atrajo el asunto de «La Maternelle», por todo cuanto había en él de materia infantil. «Itto» le sedujo seguramente por todo cuanto su tema tenía de elementos culturales y de documentación.

Sin embargo, cuando se atacan asuntos en los que interviene un país oprimido y una fuerza opresora, el documento vivo se escamotea siempre en el cine capitalista para dejar el paso libre a la apología o acción civilizadora del país opresor. En el caso concreto de «Itto» la autenticidad que pudiese ofrecer el documento ha sido voluntariamente ocultada tras el débil andamiaje de una anécdota amorosa entre dos indígenas. Y no obstante, en el film se acusan esas contradicciones que se manifiestan en el propio sistema social que las ha inspirado.

El tema gira alrededor de unos jefes de tribu sometidos al imperialismo francés y de otro que no quiere someterse. Este tiene una hija enamorada del hijo de uno de los otros jefes. Con este matrimonio se sellará una amistad en la paz y en la guerra. Pero he aquí que el novio, muy enfermo, ha sido curado por un médico francés, a cuyo servicio moral y material queda desde este instante. Un incidente cualquiera es el justificante para iniciar las hostilidades. Las tribus que esperaban defenderse juntas se dividen. De una parte, los renegados y las fuerzas francesas. De otra, el viejo jefe, luchador y consecuente.

El marido de «Itto» es partidario, naturalmente, de la civilización francesa. Sus médicos son mucho mejores que los medios primitivos con que los árabes atacan las enfermedades. Por otra parte, los franceses son gentes magníficas y caritativas, dispuestas en todo instante al sacrificio por sus semejantes. En los nuevos combates, este joven jefe se enrolla en las filas francesas para combatir las tropas marrocas de su suegro. En esta traición de raza y de clase, no es solamente este príncipe quien traiciona; hay también los hijos del viejo luchador, quien en los últimos momentos se encuentra solo con su hija Itto, que abandonó a su marido y a su hijo para participar en la lucha liberadora sostenida por su padre tantos y tantos años. El padre y la hija mueren en la misma batalla, uno junto a otro, víctimas de la misma traición.

Este asunto está lleno de episodios que hacen al film excesivamente largo. No puede negarse la belleza plástica de muchas escenas y el interés documental de otras. Pero esto no basta para

La Administración servirá con mucho gusto, a quienes lo pidan, números atrasados de NUESTRO CINEMA, sin recargo de precio.



que desde nuestro punto de vista podamos recomendar abiertamente la proyección de esta película si no es para denunciar todo el chovinismo racista y militarizante que encubre bajo el manto de la civilización y penetración francesa. Claro que esta civilización, en algunos momentos, se descubre a sí misma. Por ejemplo, en aquel instante en que la madre francesa, esposa de un médico francés, que ha sacrificado su vida a su ideal humanitario y redentor, amamanta al hijo de Itto cuando éste se enrolló en la lucha. Esta madre francesa adquiere durante un instante el valor de un símbolo. No es una mujer quien ofrece su pecho a un niño de otro color y de otra raza, sino Francia entera quien ofrece su ubre. Los buenos patriotas de París aplaudieron esta escena calurosamente. Sin embargo, su sorpresa fué grande al ver que una madre que simboliza a Francia ofrece su pecho a un niño berebere, mientras otra Francia, rapaz e imperialista, asesina en una lucha desigual y canallasca a la madre y al abuelo del mismo.

Piqueras

Alicia en el país de las maravillas

(Film americano, de Norman Mac Leod.)

Las obras de Lewis Carroll son poco conocidas entre nosotros. El hecho de que hayan sido traducidas no quiere decir que se hayan leído todo cuanto merecen. «Alicia en el país de las Maravillas», tan familiar a los ingleses, es un libro apenas conocido en los países latinos. Por eso quisieramos que el film, tan conscientemente realizado por Norman Mac Leod, sirviese para reparar esta falta.

Se ha dicho del film de Norman Leod que carece de poesía, de inspiración, que sigue al libro con demasiada fidelidad.

¿Qué quiere decir esto? ¿Qué libertades podrían tomarse con un texto como el de Lewis Carroll, y, sobre todo, quién sería el hombre capaz de permitir «agregar poesías», como han reclamado algunos periodistas, queriendo demostrarnos de esa manera que entendían algo de poesía?

Norman Mac Leod comprendió que nadie, salvo otro Lewis Carroll, tenía derecho a retocar la obra de Lewis Carroll. Por esto se limitó a ilustrar «Alicia en el país de las maravillas» con la mayor honradez. Hasta consiguió reproducir con el máximo de exactitud los dibujos que ilustran la edición inglesa de la obra. Así el film comienza por un libro que se abre y del cual van escapándose los personajes que nosotros conocemos: el lirón, el conejito, Humpty Dumpty, etc., y no es un film totalmente ajustado al libro lo que vemos, sino la maravillosa historia de Lewis Carroll desarrollándose ante nuestros ojos.

Esto es lo que convenía hacer, y el trabajo tan escrupuloso de Norman Mac Leod es mil veces mejor que el que pudiera efectuar cualquier poeta patentado.

La pequeña Charlie Henry, debutante en Hollywood, es Alicia, tal y como nosotros pensamos verla; los otros personajes—ya lo hemos dicho—están calcados de las ilustraciones del libro; sus voces, elegidas con esmero, han sido prestadas por los mejores actores americanos. No hay un solo momento de exageración en la técnica.

El film, al mismo tiempo que un espectáculo para niños de todas las edades, constituye un homenaje a Lewis Carroll.

Corquant

Manuel Bueno y el cinema

Es inevitable. Y no es esta la primera vez que ocurre. Al contrario. Ya es sabido que cuando un escritor de reconocida solvencia literaria, periodística o teatral, toma la pluma para hablar sobre cinema, sucede siempre lo propio: el comentario resulta hueco, ausente de substancialidad cinematográfica, totalmente anodino.

Hoy es Manuel Bueno el escritor que saliendo de su esfera habitual, ha dedicado un comentario al cinematógrafo. Y, siguiendo el ejemplo de su gran número de antecesores, ha demostrado su profunda antinoción de todo lo que este arte significa.

Porque Manuel Bueno ha dicho que «Extasis» es un film de propaganda tendenciosa, lanzado por Rusia con la insana intención de «desertianizar a la sociedad». Supone Manuel Bueno que los «soviets» han caracterizado el film de tal modo, que éste parece de procedencia checoslovaca.

Es necesario carecer —o completo de sentido cinematográfico para hacer las anteriores afirmaciones, que implican una total ignorancia de los métodos y tendencias que en la actualidad sirven de norma al moderno cinematógrafo ruso.

Por otra parte, nos ha demostrado Manuel Bueno su absoluto desconocimiento sobre los procedimientos de realización checoslovacos, tan característicos siempre. Y su profunda incoherencia para distinguir entre un realizador como Machaty y un animador soviético, aunque ya es sabido que ambos siguen trayectos bien diferentes, lo mismo en lo referente al contenido como en lo relativo a la forma externa, a la expresión en imágenes de la tesis del film.

Es inevitable. Ya queda dicho. Y seguirá siéndolo mientras siga tolerándose la intrusión en el cinema de elementos extraños a él. Lo mismo en el aspecto crítico que en el técnico, en el artístico que en el industrial. A la literatura los literatos. Al teatro los comediantes. Al cinema los cineastas, en el auténtico concepto que esta palabra merece.

Madrid

C. Serrano de Osma

PEQUEÑOS ZIG-ZAG

«Canto de emigración». Romance gallego de Tony Román.

Buena fotografía. Noble intención en el fondo. Especialmente recomendable a los pseudorientadores del cine español (Roldanes, Ruches y demás personas que dedican sus actividades a engendrar obras como «Sor Angélica», «El Niño de las Coles», etc.).

A propósito de «El Niño de las Coles» He aquí una película... Bueno... ¿Para qué comentarla? ¡Si la repulsa que produce es intuitiva!

Toreros y teatralismo. Elementos que siempre han cooperado separadamente en desvirtuar el verdadero sentido del cinema español. Y ahora se unen en una pieza...

(¿...?)

E. C. E. S. A. se ha declarado en quiebra. ¿Lo lamentamos o lo celebramos? Es para alegrarse. Porque esa quiebra evita muchos errores.

Pero por otra parte... Los afanes fracasados de los que quisieron ser redentores del cine en España...

La desilusión de los que creyeron en la eficacia del grito «España está en manos del cine extranjero»...

Eso mueve a lástima... ¡Pobre gente! Ellos, que quisieron dar a su patria nada menos que un «Hollywood». Con sus mitos y sus frivolidades. ¡Con sus escándalos y extravagancias...!

Y se ven atajados por un obstáculo tan prosaico como es la falta de dinero.

¡Pobre gente!

Charlot trabaja.

«Cosmopolitan» será el título de la nueva producción. Y su asunto, una sátira del futuro Charlot simbolizará al individuo sin defensa en la sociedad del porvenir.

Se habla de «maquinismo», de «esclavitud», de «disciplina», de «sujeción»... al comentar el tema de «Cosmopolitan». Y todo ello hace pensar cosas bien curiosas.

¿Aplicará Charlot su fondo de humorismo a una forma del estilo de «A nous la liberté»? Sería interesante. El modelo imitando al imitador.

Madrid

J. Antonio Ramírez

Todo el original nacional dirijase a Antonio del Amo: Narváez, 13, 1.º Madrid.

Pirandello quisiera trasladar al cine las obras de Beethoven

«El cinema—ha dicho Pirandello—es casi siempre una mala copia del teatro. Los dirigentes del cine se imaginan que el público es un estúpido, al que solamente hay que dar obras simplistas. Sin embargo, el público está muy lejos de ser un estúpido. Generalmente sabe apreciar lo que es original y bueno... He aquí lo que habría que enseñar a los industriales del cinema... El prodigio del cinema es poder reproducir simultáneamente la música y la imagen... Es un arte maravilloso, que se basta a sí mismo... Es un arte de sugestión, del que habría que desterrar esos interminables diálogos, casi siempre mediocres... La gran Greta Garbo ha interpretado mi obra «Como tú me deseas». El único reproche que yo puedo hacer a este film es el ceñirse demasiado a mi obra teatral... Mi sueño sería trasladar Beethoven al cinema...; todas sus obras, y principalmente la «Novena Sinfonía» y la «Sinfonía Pastoral»... La música suscita en mí un universo de imágenes y de visiones que me gustaría reproducir en el ecran... El cinema es el lenguaje visual de la música...»

Cine cínico

Un metteur en scène, para el hombre de la calle, es un tipo grueso, ventruado, con un megáfono en la mano y un millón de juramentos y de francos.

—Sin embargo, muchos «metteurs en scène» son delgados. Hay muchos de ellos que ni siquiera desayunan todos los días.

—En cuanto al millón de francos, del único que han oído hablar es de ese que se les ha prometido para los «negocios siguientes», cuando han firmado un primer negocio de treinta mil francos.

—Desgraciadamente, en el cinema no se realizan jamás más que primeros negocios.

—Si no, tendrían ocasión de utilizar todo ese repertorio de juramentos que se les atribuye. Aunque los verdaderos «metteurs en scène» no juran nunca, de no ser por no haber recomenzado.

—Ellos recomenzan siempre.

—Y es porque ellos tienen al cinema dentro de su piel, por lo que el cinema tendrá la suya.

París

E. Grevill

Pola Negri y... Lenin

Uno de los últimos semanarios de la Casa Fayard publica las Memorias de Pola Negri.

En su primer capítulo, comienzan ya las historias sensacionales. En Ginebra, durante el verano de 1914, Pola Negri conoció personalmente a Lenin, que se enamoró locamente de ella. Aquí se nos describe con un gran lujo de detalles el pequeño café del Señor Julio, en el que una patrulla de estudiantes de duros acentos guturales se querrellaban continuamente mientras variaban sendos jarros de cerveza.

Entre ellos se encontraba Lenin, que «se empeñaba en no realizar el menor esfuerzo que pudiese enriquecer a los burgueses, a los capitalistas». El predio a Pola Negri que «sería un día una gran artista», a quien él encontraba «el don de la imaginación»...

Sin duda alguna, Pola Negri posee una gran imaginación. En efecto, en la época en que Pola Negri sitúa la acción, Lenin se encontraba en Austria...

¡Ni más ni menos!...

París

E. Grevill

Palabras de Rene Clair

«Mientras la industria y el comercio cinematográfico descansan sobre el sistema económico actual, será inútil esperar otros resultados que los que nos da actualmente.»

Pour Vous, 16-3-33.

Rene Clair

El comunismo y las «estrellas» de cine

El capitán William Hynes, de Los Angeles, declaró recientemente ante la Subcomisión del Congreso que investiga sobre la propaganda comunista en Estados Unidos, que numerosos actores y realizadores cinematográficos de Hollywood ayudan financieramente el movimiento comunista, bajo el pretexto de realizar obras filantrópicas. El capitán Hynes señaló los nombres de Mervyn Le Roy, Franchot Tone, Ramón Novarro, Lupe Vélez, Wakt Disney, Charles Chaplin, Adolfo Menjou y otras celebridades como simpatizantes del movimiento, que prestan una ayuda económica eficaz... De Greta Garbo se sabe que en distintas ocasiones ha dado fuertes sumas al S. R. I.

Para que la vida de NUESTRO CINEMA se consolide, es necesario que todos los lectores, simpatizantes y amigos le presten ayuda moral y económica. No hay que olvidar que NUESTRO CINEMA es de todos

FELIX MESGUICH: «Stours de manivelle». (Souvenirs d'un chasseur d'images.) 304 páginas y 25 fotografías fuera de texto. 18 francos. Paris, 1933. Grasset, éditeur.

Félix Mesguich ha publicado un libro con el título de «Vueltas de manivelas». Se trata de una obra semi-biográfica, en la que de una forma indirecta se circunscribe una gran parte de la historia del cinema francés, sobre todo en lo relacionado con las actualidades y los documentales internacionales. De una forma pintoresca y sencilla, cuajado de anécdotas y relatos sustanciales—por todo cuanto hay en ellos de emotivo—, Félix Mesguich describe su incursión en el cinema. Primeramente, como operador de cabina en Lyon (el 25 de enero de 1896), cuatro esmanas después de la presentación de Lumière en el boulevard de los



FELIX MESGUICH

Capuchinos, y como «cazador de imágenes» por las cinco partes del mundo, después: desde junio de 1896, que marcha a Nueva York con el representante de los hermanos Lumière, hasta el 14 de julio de 1919, que se despidió de todo el pasado de operador, captando con su cámara el desfile de la Victoria y todo su coro de «marchas llesas», estandartes, marchas triunfales y vítores a los generales («vainqueurs de la Grande Guerre qui ont sauvé la France»), que arrastra por la avenida de los Campos Elíseos el Armisticio y con él el reforzamiento del imperialismo francés.

En «Tours de manivelle» no se hace un estudio de la evolución del cine como un elemento informativo ni se señala su significación. Mesguich se ha limitado a narrar sus aventuras, sobre las que un espíritu analítico podría determinar las funciones sociales del cinema y su sumisión—durante cuarenta años—a todas las monarquías internacionales, a todos los presidentes de todas las Repúblicas, a todos los «heroicos» generales, a la policía, a la guerra y a todo cuanto ha hecho de él ese gran aliado de las grandes potencias, que nosotros hemos denunciado tantas veces en estas mismas páginas.

J. P.

(1) En esta sección nos ocuparemos de todos los libros que se nos remitan.

Lea el
nuevo
libro de
CESAR M. ARCONADA
**REPARTO
de TIERRAS**
Una novela sobre el feudalismo
5 PESETAS

PEDIDOS:
7, RUE BROCA - PARIS - (V)
Apartado 305 - Sevilla

Los suscriptores de NC. podrán adquirir
el libro con el 20 por 100 de descuento



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. CURT

18, Avenue
Frieddland

P A R I S

INTERCONTINENTAL FILM

Directores:

M. Bellotty y Z. Mohos

61, Av. Victor Emmanuele III - Paris

FILMS E. F. I.

Raymon Minguella
Exportation Films

16, Avenue Hoche
PARIS (17^e)

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)



PRODUCCION CINEMATOGRAFICA
ESPAÑOLA

FALCO Y COMPAÑIA

JORGE JUAN, 9 - VALENCIA (ESPAÑA)

GUIA DE PROFESIONES - INDUSTRIA Y COMERCIO - LIBROS Y REVISTAS

En el rincón más pintoresco de Mallorca :: Montaña y Mar
Playa y Pinos :: Pensión francesa :: Abierto todo el Año
Cocina abundante y esmerada :: Habitaciones confortables y espaciosas :: PENSION COMPLETA 8 PESETAS :: Para los meses de junio, julio y agosto pídase las habitaciones anticipadamente

CASA SADRON
CALA SAN VICENTE

POLLENSA - MALLORCA - BALEARES

LA CINEMATOGRAFIE FRANCAISE
ORGANO DE L'INDUSTRIE DU CINEMA FRANCAIS

Para publicidad y todo lo concerniente a esta
Revista, dirigirse a su corresponsal en España:

J. GONZALEZ VAZQUEZ - Lanuza, 40 - Teléf. 58290 - Madrid

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

MATERIAL PARA PINTORES Y DIBUJANTES



En pleno Montparnasse ● Colores finos,
lienzos, marcos y demás accesorios ●
Envíos al extranjero ● Solicite catálogo

MAISON SADRON, 52, r. Vavin - París 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 Giro postal, cheque de fácil cobro o sellos de correos.
(2) Táchese el apartado que no se ut ilce.
(3) Suscripción anual a NUESTRO CINEMA: España, Hispanoamérica y Portugal, 4,50 pesetas. Extranjero, 10 pesetas.

**EDICIONES
P. C. E.**

PRESENTA

LA DOLOROSA

SUPERPRODUCCION NETAMENTE ESPAÑOLA

Versión cinematográfica de la famosa zarzuela del
MAESTRO SERRANO

Dirección de Jean Gremillón
Interpretación de Rosita Díaz

LA DOLOROSA ANTE LA CRITICA VALENCIANA

LA DOLOROSA es un vigoroso y bellissimo film español; lo más inquietante y lo único singular que ha salido hasta el día de los talleres nacionales.» (Federico Miñana: EL MERCANTIL VALENCIANO, 23-XI-34.) «Muy española, además, la producción. Castizamente española en su detalle y en su conjunto... Es una soberbia comedia musical.» (EL PUEBLO, 20-XI-34.) «Empresarios de toda España, alquiladores, directores, periodistas, críticos... En los palcos, las autoridades y otras personalidades. Noche de gran estreno en el Lírico la del lunes.» (LA VOZ VALENCIANA, 21-XI-34.) «Ni con palabras nuevas se podría decir cabalmente el éxito alcanzado. No un éxito cualquiera, sino un éxito de garantía, controlado por la opinión, por la veracidad y la sencillez.» (LAS PROVINCIAS, 20-XI-34.) «Gran director Jean Gremillon. Puede y debe lograr vivir o revivir nuestro cinema, dándole todo lo que le falta, que es mucho. España quizás ha encontrado en él el encauzador de su pantalla. Y ello es halagüeño y prometedor.» (DIARIO DE VALENCIA, 20-XI-34.)

EDICIONES P. C. E.

**PRODUCCION Y DISTRIBUCION: FALCO Y COMPAÑIA
JORGE JUAN, 8 VALENCIA (ESPAÑA)**