

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Octubre de 1932

Una Peseta

5



PORTADA : «La tierra tiene sed»; film soviético
de Raisman. Foto : Production Discobole

CONTENIDO : PRIMERA ENCUESTA DE «NUESTRO CINEMA» :

Contestaciones de Fernando G. Mantilla, Juan M. Plaza,
Alfredo Marquerie, Ramón Suárez Picallo, Felipe Gil
y Pedro Sánchez Diana. • PROBLEMAS ACTUALES :
«El diálogo en el cinema», por Alexandre Bakshy. •
CINEMA PROLETARIO : «Kuhlé Wampe, o ¿a quién
pertenece el mundo?», por Luisa Lacoley-Eric Sterns-
tein. • CINEMA SOVIÉTICO : «Los films de Eisenstein.»
(Continuación y fin), por I. Anissimov. • HISTORIOGRA-
FÍA : «Panorama del Cinema Hispánico» (Continuación),
por Juan Piqueras. • LOS NUEVOS FILMS : «Quick»,
«El Verdugo», «Trasatlántico», «Gongorilla», «Scarfa-
ce» y «El Picador», por Juan Piqueras; «Trata de blan-
cas», por Rafael Gil. • NOTICIAS Y COMENTARIOS
EN MONTAJE : España, Alemania, Francia, Estados
Unidos, Austria, Italia, Inglaterra, U. R. S. S., China,
México, Polonia, República Argentina y Suecia. •
OPINIONES EN ZIG-ZAG. • REVISTA DE REVISTAS



NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
PUBLICADOS MENSUALMENTE EN PARÍS, POR JUAN PIQUERAS

TODA LA CORRESPONDENCIA literaria, publicitaria y administrativa, dirijase siempre a NUESTRO CINEMA, 7, Rue Broca, Paris (Ve), y

TODAS LAS SUSCRIPCIONES Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas, así como los giros y demandas de ejemplares atrasados, háganse a la Redacción Española de **Nuestro Cinema**, Manuel Longoria, 3, Madrid

NUESTRO SERVICIO DE LIBRERÍA lo haremos, cuando se trate de libros españoles, desde Madrid; cuando se soliciten libros extranjeros, desde Paris. El importe de los mismos puede mandarse al lugar en que se dirija el pedido

EL PRECIO de nuestra suscripción anual para España, Portugal e Hispanoamérica, es el de 10 pesetas; 50 francos para Francia y Bélgica y 100 francos para el resto del extranjero

IMPORTANTE : Si le interesa recibir **completamente gratis** todos los números de « **Nuestro Cinema** », escribanos hoy mismo

¡PRODUCTORES EXTRANJEROS!
¡DISTRIBUIDORES ESPAÑOLES
Y SUDAMERICANOS!

SI QUERÉIS PRESENTAR VUESTRAS
PELÍCULAS CON UNA ADAPTACIÓN
LITERARIA INMEJORABLE

Juan Antonio Requena

OS OFRECE SU EXPERIENCIA DE
VARIOS AÑOS (EN LOS LABORATORIOS
TOBÍ, ECLAIR, G. M. FILM
Y PATHÉ-NATAN DE PARÍS) PARA
ASEGURAROS UN TRABAJO PERFECTO,
CON LA COLABORACIÓN
DE

DIBUJANTES ESPECIALIZADOS EN EL
DIBUJO DE TÍTULOS GENÉRICOS

ESCRIBIR A

JUAN ANTONIO REQUENA
7, RUE BROCA. - PARIS (5.ª)

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
PUBLICADOS POR JUAN PIQUERAS — 7, RUE BROCA - PARIS (V^e) TEL. GLACIÈRE 06-79

PRIMERA ENCUESTA DE "NUESTRO CINEMA"

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

**Respuesta de
Fernando
G. Mantilla**

1 Innumerables veces, por distintos conductos — la radio sobre todos — he dicho lo que pienso del cinema. Creo en su absoluta omnipotencia; así pues, le tengo por capaz de todo lo bueno y todo lo malo.

¿Su posición actual? Profunda crisis; económica, de artistas, de contenido y de orientación. De ella son culpables, en primer grado, los americanos que unen al delito de su constante propaganda imperialista las temporales indigestiones o empachos de técnica europeizante. Los franceses, con intelectuales fríos e inhumanos como René Clair han perturbado más de lo que se supone la ruta del cinema, y los alemanes, comenzando por el virtuosismo de Murnau y terminando por la fantasía desorbitada de Fritz Lang nos han despistado con frecuencia deslumbrándonos con su «alta» filosofía y su «elevada» técnica. Ellos son los que desviaron el cine yanqui despojándole de su graciosa juventud, falta de bondad y de humanidad, desde luego, pero juvenil al menos. Al cine actual le falta sencillez y profundidad; sólo las documentales nos han compensado algo durante las últimas temporadas.

Del cine ruso no se puede hablar todavía; ni bien, ni mal, porque le conocemos muy poco. Pero mejor será hablar bien. *El crucero Potemkin* no tiene aún rival. Y las magníficas posibilidades de la revolución rusa, tampoco.

2

Mientras no cambie la actual fisonomía del mundo, todos. Quiero decir que por hoy debemos resignarnos a «conllevar» — que dice Ortega, cuya incomprensión del cinematógrafo es un símbolo para nosotros del grado de contemporaneidad de ciertos intelectuales — nuestras aficiones, con las operetas cursis y las comedias idiotas. Mejores, si bien se mira, que esas películas apoloéticas de la escuadra yanqui y de la moral puritana. Preferibles en su estupidez a la intención criminal de *Metrópolis*, entre otras muchas.

3

Decisiva. Decisiva la función social del cinema. Que se lo pregunten a Hays, el pontífice de la propaganda del capitalismo yanqui por medio de las películas, o — en el otro extremo — a Stálin. La importancia del cine como

OCTUBRE DE 1932
AÑO I - NÚM. 5

molde de masas es conocida ya por todo el mundo. Menos por los críticos cinematográficos y los ministros de nuestro país.

4

Hay muy pocos ejemplos que citar — conocidos por nosotros —. Yo pienso a veces en los excelentes resultados que daría copiar muchas películas ya proyectadas, pero con otro final, o desviando la intención con que fueron realizadas. Si en *Fatalidad* («X 27»), por ejemplo, el pelotón de soldados que fusila a la protagonista volviese sus fusiles contra el general que contempla impasible la escena, el film sería magnífico. Y así en otros muchos casos. *Catolicismo* mejoraría bastante si el pseudo-fraile que allí figura colgara los hábitos y se fugase con su «partenaire». Pero entonces, aun los críticos de periódicos izquierdistas juzgarían severamente la inmoralidad de esos films; lo que redundaría demasiado en beneficio de los salones exhibidores. Y la escasa propaganda que hacen las empresas nacionales no merece tantas consideraciones.

Aparte del cine soviético, del que insisto no se puede aceptar como base por falta de referencias concretas, el camino que inician films como *Sombras blancas*, *Y el mundo marcha...*, sombríos dramas novelesco-sociales (tipo Zola) como *Avaricia* de Stroheim en lo patético, y *Sous les toits de Paris* pese a la intrascendencia de su contenido, en la comedia, es aceptable en cierto modo. Las grandes documentales, desde *Rango* a *Cuatro de Infantería* (de gran valor documental) casi exclusivamente, como también tiene ese carácter *La Tierra sin mujeres* (texto de patología sexual en celuloide) deben de ser cada vez más frecuentes. Como las buenas películas de higiene social, tipo *El enemigo en la sangre*, de Ruttman. Faltan los Noticiarios intencionados, aunque los comerciales que andan por ahí, se prestan a sabrosos comentarios.

El cine, en el porvenir, debe hacer de todo menos esos delitos de lesa humanidad, verdaderas estafas de pretendido antibelicismo o memeces místicas como *Ben-Hur*. Actualmente cumple a maravilla su papel de espejuelo de las masas, ocultándoles la verdad auténtica de la revolución de esta hora. Todas las películas americanas, menos rarísimas excepciones como *Sombras blancas*, las hipocresías social-demócratas como *Carbón*, de Pabst; el decantado Charlot, ejemplo de resignación pasiva y cobarde, aunque mordaz, de la pequeña burguesía ante los poderosos, y hasta las películas sonoras de dibujos animados, contribuyen a sumergir a las multitudes en un mundo fantástico y engañoso aislador de la realidad circundante, distracción nirvana de la cotidiana tragedia.

El cine del porvenir, por lo tanto, debiera ser lo contrario del actual: estimulante enérgico en vez de opio. Algo así como el cine ruso... ¡No he podido contenerme! — con permiso de sus detractores.

5

¿Se ha iniciado algún movimiento cinematográfico en España? No lo creo. Porque, claro está, eso de los autores no ofrece garantías de ser un «nuevo» movimiento. Todo lo más se llegará a realizar alguna comedia que parezca hecha en Hollywood por la Metro-Goldwyn. Que no sería poco. Porque la cuestión del idioma que tanto se trae y se lleva es para muchos y para mí una zarandaja enfocada desde el punto de vista de difusión literaria. En caso de tener que escuchar tonterías, es siempre preferible oirlas en idiomas poco conocidos. Ahora que...

6

...ahora que si España hiciera un cinema revolucionario, la cuestión del idioma sería primordial. Si pudieran hacerse films sobre la lucha entre los campesinos andaluces y la Guardia civil, sobre la crisis actual, contra el imperialismo, las desviaciones que sufre el instinto de las masas en estos últimos tiempos y sobre otras muchas cosas interesantes y heroicas, sería cosa de apoyar y desear que ese movimiento «iniciado» llegara a término. Pero andando por medio don Pedro Muñoz Seca cuya *Canción del día* entre las películas y *La Oca* entre las comedias teatrales le define ante toda una generación (y las venideras), no es interesante hablar de estas cosas.

La producción hispánica no puede enfocarse hacia ninguna parte si el futuro es la lenta evolución de lo existente. Los tres grandes cines actuales: norteamericano, ruso y francoalemán tienen algo que decir al mundo, algo que defender y que defienden. Nosotros, en este momento de la historia universal, estamos sumidos en la mudez ansiosa del que busca un camino entre oscuras sendas.

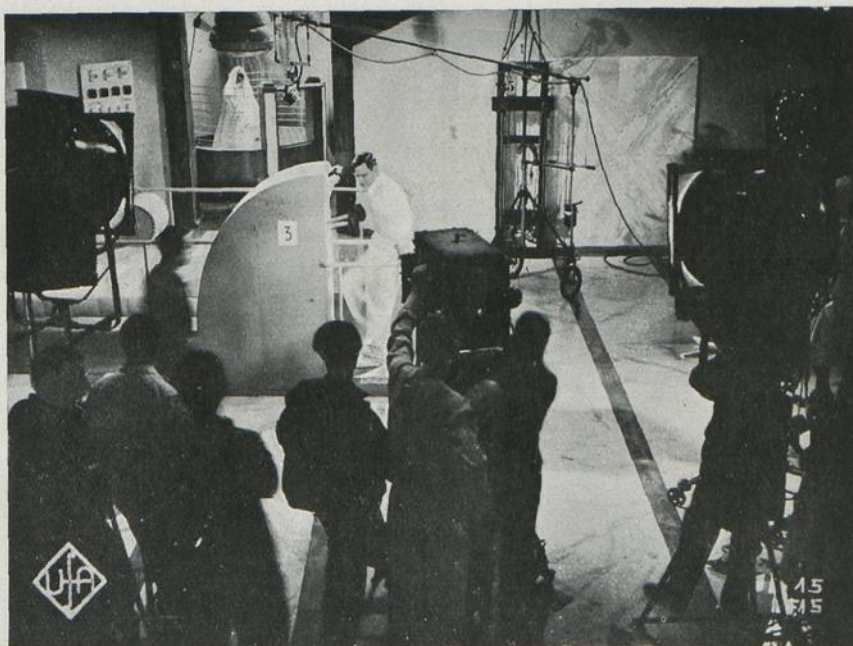
**Respuesta de
Juan M. Plaza**

Adviene el cinema con el sentido de oportunidad de todo lo que nace. Aparece en un momento en que las contradicciones del régimen que nos gobierna se han agudizado de tal modo que jamás, en la historia de la Humanidad, se ha percibido un malestar tan profundo con todo su arrastre de hondas preocupaciones, de aspiraciones ansiadas, de protestas incontenidas. Las artes clásicas son incapaces de expresar el momento histórico y surge el cinema, exigido por las necesidades de la época, para que lo haga con su formidable fuerza expresionista.

Todo lo que nace está en íntima relación con su medio y el Arte — y decir arte es decir sensibilidad — no puede aislarse del mismo. De ahí que el cinema ha de ser hoy protestatario e iconoclasta de una civilización que por ficticia es despreciable, y odiosa por corrompida e injusta. Y más tarde, cuando las causas de este estado de cosas hayan sido barridas, será el instrumento más formidable que ha existido puesto al servicio de la construcción de una nueva sociedad cuyo faro piloto es la U. R. S. S.

De la crisis por que atraviesa actualmente el cinema se han dado varias explicaciones. Unos la explican con un concepto puramente mercantilista al decir que es una consecuencia de la crisis económica mundial. Otros, por el contrario, creen es por una incomprensión, por parte de los productores, del público y del arte cinematográfico. Y otros, dicen, es la desorientación propia del que se le presenta algo importante por sorpresa. Todas tienen algo de verdad; mas no son explicaciones completas.

A mi juicio es un problema de adaptación. El cinematógrafo no ha nacido para servir a esta sociedad sino que, por el contrario, ha nacido para aniquilarla. Y por lo mismo lleva en sus entrañas el fuego de una indomable rebeldía. Y acontece que la clase dominante que tiene en su poder todos los resortes de gobierno con toda la formidable armazón estatal lo violenta, lo fuerza para ponerlo a sus órdenes. De ahí la contradicción de su falsa existencia; y como



Una foto de trabajo en los estudios de la UFA. Foto Ufa

consecuencia de ello la desorientación, la crisis que durará hasta que se decida esta lucha. Lucha que fatalmente ha de decidirse a favor del cinema auténtico, verdadero, como lo demuestra ya el cinema soviético. Concretando: Siendo el cinema el arte de la futura civilización ha de estar forzosamente en pugna con la actual y al servicio de la venidera.

2

Para mí no debe existir más cinema que el social. Éste, adquiriendo una categoría de función social es documental, educativo, artístico a un tiempo. Estos calificativos expresarán sólo ligeras variantes de un cinema específicamente social.

3

El de señalar los blancos donde se dirijan los golpes de la piqueta demoledora primero, y después el de orientación hacia la conquista definitiva de una sociedad mejor.

4

Habiendo señalado los dos cometidos del cinema: el de protesta y destrucción, y el de orientador y constructor no pueden ser más que *El expreso azul*, de Ilja Trauberg y *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein para el primer caso, y para el segundo *La línea general*, de Eisenstein y *El camino de la vida*, de Nicolay Ekk.

5

Siendo para el cine una fatalidad el pasar por este período de esclavitud, nos interesa grandemente que se inicie. Iniciado, él solo se destruirá, pues lleva en él el germen de su muerte. Y en este caso particular no ha de hacerse esperar por no tener valores cinematográficos que lo sostengan. Hombres que nada nuevo han hecho en su especialidad y que la han llevado al ridículo, han probado suficientemente su incapacidad. Nos toca a nosotros, que hemos comprendido su valor y cometido, señalar sus contradicciones para precipitar su caída y aprovecharnos de los elementos útiles para crear nuestro cinema, el cinema verdadero.

6

¿Hacia Rusia? Sería desconocer el problema si hiciéramos así, escuetamente, esta afirmación. Pero, ¿es que ignoramos, acaso, que el cinema ruso es una consecuencia lógica de la Revolución de Octubre? Para ello teníamos que comenzar por donde empezó Rusia: por allanarle el camino desbrozándolo de obstáculos; por hacer, en suma, la revolución. Mientras tanto, es otra la orientación a seguir. No olvidemos que nace el cinema en una nación de régimen capitalista, y lo más lógico es que siga el mismo proceso que en otras nacionalidades. Proceso que será más rápido sí, pero que es necesario.

Hay que dejarle se desenvuelva y cuando haya cinema, aunque sólo sea burgués, declararle una guerra a muerte con las armas que he señalado antes y estar prestos para asaltarlo y apoderarse de él.

Respuesta de R. Suárez Picallo

1

Antes de nada he de advertir que hablo como espectador. No poseo el menor conocimiento técnico acerca del cine. Frente al arte hay dos posiciones: la del que «entiende» y la del que siente. Yo siento.

¿El cine actual? Detestable, salvo las manifestaciones de inquietud de algunos grupos, y especialmente frente a la fuerza creadora de los rusos. El cine, hecho negocio, está, como todos los negocios, en crisis.

2

¿Qué género? No creo que exista discrepancia entre los cuatro tipos — documental, social, educativo y artístico —. Creo, por el contrario, que se complementan. Lo importante es que respondan de veras a su enunciado. En una multitud anhelante hay arte y en un relato gráfico de la vida de los insectos, por ejemplo, hay un profundo contenido social. En donde no hay

arte, ni instrucción, ni contenido social es en las ñoñeces de la yanqui celosa, ni en las vulgaridades del pastor protestante que «arrepienten» al «feroz» asesino, ni en las bocanadas de humo del banquero opulento, ni en todas esas gansadas de las estrellas y de los «estrellos» del cine standard. Creo más; creo que sólo la reunión de esos tres caracteres puede lograr una película perfecta.

3

¿El papel social del cine? De excepcional importancia. Me parece uno de los más preciados descubrimientos modernos, puesto en manos honestas y conscientes de la fuerza que manejan.

4

¿Qué película? *El exprés azul*, como película de masas me parece maravillosa. Y como argumento *La madre*.

5

¿El movimiento cinematográfico en España? No creo en él. Para hacer un gran cine español, hay que enterrar bajo siete capas de granito a todos cuantos hasta hoy tuvieron complicidad en esos engendros que a manera de películas anduvieron por esos mundos arrastrando el nombre español. En esos elementos están mezcladas la sordidez, la codicia y la ignorancia más definitivas. Y frente a esos elementos no veo nada; sobre todo, no veo los medios económicos capaces de ir a manos de auténticos artistas, gente insolvente para nuestros ricos-cerdos.

6

En este sentido he de contestar también, cómo debe enfocarse la futura producción. Aparte de las obras maestras de nuestra literatura — no copiadas sino interpretadas y comentadas gráficamente —, nuestras leyendas populares, la variedad étnica y psicológica de nuestro país, nuestras reacciones espirituales frente a los problemas latentes de la vida moderna, son un caudal artístico, inédito y magnífico, complementado por los más variados y bellos escenarios naturales, hacia el cual ha de orientarse nuestro esfuerzo por la creación de un gran movimiento cinematográfico, que, aparte de su valor artístico, social y educativo, puede ser un excelente negocio, esto último dicho en el mejor sentido.

**Respuesta de
P. Sánchez Diana**

1

Del cinema pienso que es, en la actualidad, el primer arte.

Es el primer arte por infinitas razones y por infinitas causas, un arte que ha creado films tan maravillosos como *Romanza sentimental* o *La melodía del corazón*.

Un arte que nos ha hecho sentir tan intensamente la alegría como el dolor.

Un arte, en fin, que como pacifista, como libertador, como educativo no hay quien lo supere, es indiscutiblemente el primero.

Un arte como el cinema verdadero que lo capta todo, que tiene tal influencia sobre el mundo no puede ser más que el primero. Respecto a la posición actual del cinema creo que, en la actualidad, está pasando una verdadera crisis, no económica, sino artística. Con el advenimiento de la sonoridad, el teatro entero pasó a degenerar el cinema, prueba de ello son las infinitas revistas y operetas que son un baldón para el primer arte.

2

Creo que todos por igual mientras sean cinema, es decir, con la expulsión absoluta de todo lo teatral.

Operetas en todos los horizontes cinematográficos, operetas hasta de Joe May, operetas en reto al verdadero cinema.

Al cinema de *La última compañía*.

No obstante, se hace sentir extraordinariamente la falta de verdaderos films sociales, educativos y documentales, por lo cual debería incrementarse la producción de estos últimos.

En una palabra: *inmenso*.

4

Como antibélica *Cuatro de infantería*, de Pabst; como social *El camino de la vida*, de Nicolai Ekk; como antiimperialista *El expreso azul*, de Ilja Trauberg; como documental *Idembú* o *El enemigo silencioso*; como poema cinematográfico *Los Nibelungos* y *Tabú*; como sentimental *La melodía del corazón*, de Hans Schwarr, como obra de arte excepcional *Romanza sentimental*, de Sergio M. Eisenstein; como satírico ¡*Viva la libertad!*!, de René Clair.

Existen dos genios del cinema cuyos films son característicos por su inmenso valor y originalidad: los films de Charles Spencer Chaplin y los de Erich Von Stroheim no podrán repetirse mientras no se encuentren hombres de su prodigioso valor cinematográfico, lo cual es imposible, pues son casos verdaderamente aislados en el arte; su estilo es peculiar de su psicología y emana de los mismos. Y la personalidad tan vigorosa de ambos es imposible de imitar.

5

Que es simplemente un movimiento industrial no artístico.

El cinema no está representado por nadie. Todos los nombres que leemos son de teatrales que intentan resarcirse del descenso natural y lógico del teatro. Intentarán llevar al lienzo gris todas sus zarzuelas, sainetes y comedias, veremos hasta dramas en verso, todo el decadente arte de Talía trasladado al cinema.

El resultado es fácil de prever, el fracaso justo y verdadero; yo le atacaré, como todos los que seamos cineastas verdaderos, basta saber que en ese grupo de detractores del primer arte está Benavente, el hombre que no pudo aguantar *Metrópolis*, que *Amanecer* le pareció cursi y que *Volga...*, *Volga* no le gustó. Con esto basta para prever lo que podemos esperar del cinema español.

6

Cuando vemos el porvenir cinematográfico español tan negro, pensamos que es casi inútil luchar contra el divismo amanerado que se nos avecina.

Si los films españoles tomaran la orientación del ruso, es decir, de masas, se salvaría; creo sinceramente que un rumbo análogo al ruso elevaría al cinema español, le daría impulso y al mismo tiempo aparecerían verdaderos cineastas, hombres que sabrían llevarlo al triunfo.

Respuesta de Alfredo Marquerié

1

Nuestra generación, tarada con los estigmas de la post-guerra, necesitaba forzosamente de esta federación sentimental del cinema: gran lazo de unión equivalente, en la subsistencia espiritual de la humanidad, al que suponen, por ejemplo, las religiones y los templos. El cine ha sido primero catacumba, luego iglesia, después liga universal de una fe artística que concilia en catedrales a los creyentes. Sosiego para la sensibilidad atormentada de nuestra época, en su baño de sombras se curan esos males que no tienen alivio en las clínicas. El cine es cómoda y feliz evasión a lo infinito, y el fluir luminoso de sus focos ha venido a sustituir a los ríos heraclitanos sobre cuyo devenir la conciencia descansaba abismada de paz. Sólo los malvados o los imbéciles han podido rebajar el cinema a la categoría de *espectáculo meramente recreativo*.

La sonoridad, que debiera haberle prestado una dimensión más, por motivos industriales, desalmados y canallescos, interrumpió la gloria autóctona de su evolución, envenenándole de artificiosa teatralidad.

La posición actual del cine se halla falseada por esa intervención extemporánea, ponzoña teatralera que va eliminando trabajosamente. Es ya una verdad, comúnmente aceptada por todos los espíritus medianamente sensibles, la de que el ruido, el sonido y la voz, deben solamente servir para el *subrayado* de las películas.



Uno de los protagonistas de
«Robinson Junior», film de
animales, de Alfred Machin.
Foto: Exclusivités Artistiques

Núm. 5 - Página 135

2

Dando por supuesto que todos los géneros cinematográficos deben cultivarse con la máxima atención, estimo que el film documental y el artístico son en realidad los más interesantes. Uno por su valor de efecísima pedagogía. Y el otro...

3

El otro, por su papel social especialmente. Ya que el llamado «cine puro» (como en general todo arte contemporáneo al que se ha dado en llamar de este modo) sólo puede tener un valor de tanteo minoritario, de ensayo y de cala, pero no de fecundas explotaciones.

El papel social asignado al cinema debe traducirse como la influencia de un depurado gusto estético, en fábulas de clara emoción humana, donde se aborden, sin velos ni tapujos, con entera valentía, toda suerte de conflictos, problemas, manifestaciones de la personalidad, de la vida, de la naturaleza, del presente, del pasado, del futuro del mundo... En este sentido el cine debe tener la misma ilimitada amplitud que el motivo de la obra de arte tiene para el artista.

4

Más que en películas ejemplares dignas de continuarse en el futuro, pienso en «orientaciones» cinematográficas susceptibles de ampliación evolutiva. Para responder con exactitud aproximada a esta pregunta, sería necesario ensayar previamente una clasificación de géneros cinematográficos, de la que aun se halla virgen la historiografía filmica. (Admirado Piqueras: ¿por qué no enriquece su certera labor con este importantísimo jalón referencial que hoy nos falta?) Se ha solido aplicar al cine la terminología teatral. Pero las creaciones de Eisenstein, Clair, Lang, Vidor, Murnau, Pabst, Pudowkin, Stroheim, Sternberg, Mamoulian, Dovchenko... citados intencionadamente en la elocuencia de su desorden, escapan de toda casilla teatral. No hay que olvidar que el argumento cinematográfico nace del mutismo poderoso e internacional de las pantomimas, no de las unidades dramáticas... Pero esto es una encuesta, ceñida a unos temas, y yo estoy abusando de la confianza dispensada.

5

El movimiento cinematográfico que parece iniciarse en España, aun no ha rendido ningún fruto para juzgar de su sabor. Sin embargo, sospecha uno que se halla lastrado de graves concomitancias teatrales, anuncio de esterilidad.

6

La futura producción hispánica —a base de amplísimas financiaciones y de equipos técnicos extranjeros— debiera enfocarse primordialmente en un sentido historicista. La epopeya racial rebosa de sugerencias inéditas. Espera a las cámaras y a los micrófonos en una cita de fecundas re-creaciones. Ocioso es decir que el tema habría de ser tratado sin el enconado sectarismo con que lo ha hecho Rusia —el cine es propaganda social, no propaganda política—, separándose también de la torpe y excesiva intención patrioter que en estos aspectos ha demostrado Norteamérica. He aquí el problema.

1

El descubrimiento de un arte nuevo como el cinema ha abierto un nuevo campo ilimitado a las concepciones artísticas. Es el hecho más trascendental del siglo XIX, al inventar (más que descubrir), una nueva forma de expresión de ideas y sentimientos; hecho que sólo puede compararse a la invención de la escritura. El cinema ha ensanchado considerablemente los límites de la vida. El hombre actual (si va al cine), vive cien veces más que el del siglo pasado.

Su posición al cabo de cuarenta años es magnífica. Ya no es una promesa. Ya es. Ha producido un gran número de obras de primer orden. Y nada induce a creer no haya de seguir su marcha triunfal, pues tanto el cinema puramente artístico como el standartizado (Cinema Metro, Paramount, etc.) nos han dado obras maestras.

2

Siempre el cinema artístico. Él es por sí solo documental y educativo. Las especialidades que han tomado estos últimos nombres van a la zaga y aprovechándose de las conquistas y descubrimientos del cinema artístico en general. El cinema político, que se practica en Rusia, tiene su importancia, no en las ideas, sino en la visión y desarrollo de éstas por artistas como Pudovkin, Eisenstein, etc.

3

Hasta ahora bien poco ha sido lo conseguido por el cinema yanqui, que es el que sigue teniendo la hegemonía: popularizar el Maillot y el Rugby. Es de creer sea el cinema el llamado a formar la nueva humanidad, libre (en lo posible) de orgullos y de odios. Pero se necesita una verdadera revolución en el nuevo arte.

4

Y el mundo marcha..., Tempestad en Asia, La melodía del mundo, Las peripecias de Skipy...

5

El movimiento actual conseguirá construir unos estudios... algo es algo. Pero nada más. Poner el futuro del cinema español en manos de personas que no lo comprenden (por respetables y hasta gloriosas que sean), es incomprensible, y digno del fracaso que les espera.

6

Escogiendo personas educadas bajo el signo del cinema, que lo comprendan y amen. Que aprendan y estudien en Francia, Rusia, Alemania (si

fuere preciso), y que con unos miles de pesetas (muy pocos), y una cámara realizan algo del tipo de *Romanza sentimental*, pongo por ejemplo. Entonces habrá directores españoles y por tanto cinema español. Y entonces será el momento de poner a su disposición toda clase de medios para que realicen sus obras.

(CONTINUARÁ EN EL
NÚMERO PRÓXIMO) *

REVISIÓN : «Moana»,
documental de Flaherty
Foto : Paramount



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

PROBLEMAS ACTUALES

El diálogo en el cinema *

Cuatro años han transcurrido desde que el cine hablado existe. Su posición es tan firme actualmente, que los viejos entusiastas del film mudo han llegado a perder toda esperanza de ver recobrar a éste su pasado esplendor. Y, sin embargo, continúan criticando sin tregua el film parlante, solamente por el hecho de serlo. Numerosos y pretendidos campeones del arte cinematográfico siguen considerando el diálogo como la abominación más desoladora.

Bien conocido es el clásico argumento contra el uso del diálogo en el cine. El diálogo, nos dicen, es el medio natural de expresión en la escena. Pero es perfectamente extraño a la pantalla ya que ésta se dirige a los ojos y no a los oídos. Pues bien, una cosa que sorprenderá quizá a los entusiastas del cine en la actual generación, pero que sorprenderá mucho menos a las personas que recuerden la historia del movimiento teatral moderno, es que hace veinticinco años, la indignación contra el diálogo era tan violenta como lo es actualmente. Pero ella provenía entonces de los innovadores del teatro como Gordon Craig y sus discípulos, los cuales pensaban que el diálogo intelectualiza el teatro, cuando el verdadero arte de la escena halla su expresión fundamental en las formas visuales que se dirigen, sobre todo, a nuestros sentidos.

Después de todo, la oposición actual al diálogo filmado, tiene quizá su origen en la misma doctrina estética de un arte no intelectual y «místico», ya que es imposible encontrarle otra justificación. La palabra es una parte integrante del ser humano. En un film mudo, con su inevitable convencionalismo, de un mundo mudo, la pantomima se explica y se justifica. En un film sonoro, una pantomima realista situada en un decorado realista, constituye deliberadamente un artificio que sus propias contradicciones condenan.

Pero, si hemos de hacer justicia al diálogo, si hemos de examinar de frente el problema que plantea en el film sonoro, ¿qué debemos pensar de la extendida práctica que consiste en tomar un diálogo escrito para la escena y colocarlo en la pantalla bajo su forma original, salvo algunos ligeros cortes y compresiones necesarias por consideraciones de tiempo?

Los que se libran a tal práctica, no ven, o afectan no ver, la gran diferencia que hay entre la función del diálogo en la escena y su función en la pantalla. Para ellos, la palabra es la palabra, dondequiera que se pronuncie, con tal de que la puedan unir a una acción física y cifrarlo todo en la cantidad de metros previstos en el programa. El resultado de esto es el cine de Hollywood, algo que no es ni carne, ni pescado, ni bueno, ni molesto, y que deja inevitablemente un extraño sabor de boca.

Todos sabemos que una pieza de teatro, por muy realista que sea, no reproduce jamás la vida tal como es. Debe, necesariamente, modelarla para adaptarla a la escena. Cualquiera que sea el asunto, será siempre una pieza de teatro, es decir, una versión de la vida traducida a un aspecto teatral y hecha para desarrollarse entre los muros de un teatro. La palabra es el principal instrumento de este juego teatral y no sabría uno maravillarse demasiado del enorme trabajo que lleva a cabo, para traducir de esta forma la vida y presentarla en términos teatrales.

¿Qué no hará la palabra? La palabra, hace saber al público los acontecimientos desarrollados fuera de la escena. Construye y realiza la acción. Ella hace de un pensamiento, algo explícito y sonoro. Crea la emoción y le da un tono ajustado.

Reviste las discusiones de todas las sutilezas del espíritu. Y a veces, como en Shakespeare, aparece en primer plano y resplandece con luz propia, con música, también propia.

Es perfectamente lógico que la palabra escénica llene todos esos cometidos en el teatro, ya que la escena posee medios limitados y, además, no puede

disimular su carácter fundamental de cosa artificiosa y convencional. ¿Pero es igualmente natural que esta palabra teatral aparezca en el mundo real, que es el dominio del film hablado? Después de todo, la materia de un film, no es «representar» la vida como en la escena. Es la verdadera vida, la vida de las gentes, tal como se desarrolla en un decorado natural... Y, sin embargo, ¿qué hace Hollywood? Hollywood toma una vida que ha estado ya adaptada para la escena, la retransplanta a su suelo de procedencia, y le deja desplegar toda la exuberancia de la oratoria teatral.

Ninguna representación de la vida en un film hablado será convincente en tanto lleve consigo el sello del debate oratorio teatral. Hasta el llamado diálogo «natural» de la escena es demasiado ampuloso para aparecer en la pantalla. Para poder utilizarlo habría que descarnarlo hasta el hueso; reducirlo a las funciones naturales de la palabra que, el noventa por ciento de las veces, no hace más que acompañar la acción, pero que ni la crea, ni la reemplaza jamás.

A pesar de todo, no basta con reducir el diálogo. Largos años de lento desarrollo han proporcionado al cinema una ausencia de rigidez y una capacidad para elegir y ordenar su materia que son del dominio exclusivo suyo. Al montar el diálogo con alfileres, al hacer de él el principal instrumento de la narración dramática ha vuelto a caer el cine en las largas escenas de su primera juventud. Es cierto que de poco tiempo a esta parte, el film parlante se esfuerza en volver a conseguir su ligereza y su perdida libertad de movimientos. Pero aun no se lo ha propuesto seriamente. Continúa prestando mucha más atención al curso de la conversación, que a la disposición de unidades verbales aisladas en grupos significativos.

Podríamos decir muchas más cosas del uso del diálogo como elemento de un arte cinematográfico puramente convencional, de un arte que, sin contradecir a la naturaleza, esencialmente realista, de su materia, supiese entrar en contacto íntimo con el público y rivalizar con la escena en la interpretación imaginativa de la vida. Pero para esto sería preciso una transformación radical de las ideas recibidas en materia de cine, y la perspectiva de ver realizarse una tal revolución en Hollywood se halla demasiado lejos para justificar un examen inmediato.

A L E X A N D R E B A K S H Y

CINEMA PROLETARIO

«Kuhlé Wampe, o ¿a quién pertenece el mundo?»

FILM ALEMÁN SOBRE LA SOLIDARIDAD PROLETARIA Y LOS SIN TRABAJO

Próximamente será presentado en París, en una sala especializada, este film realizado sobre un escenario de Bert Brecht y Ottwald, con música de Hans Eistel, autor de la partitura musical de «No mans' Land» y de tantos otros cantos revolucionarios. Seguramente, no podremos verlo en toda su integridad, porque la censura se encargará de que así sea. Sin embargo, como iniciación de ese tipo de cinema (que recoja todos los grandes problemas actuales) que nosotros venimos preconizando, y sin perjuicio de hablar de él en el momento en que lo veamos, reproducimos hoy una de las críticas más objetivas con que le ha recibido la prensa alemana, para que todos aquellos lectores que no vean el film completo, puedan, en cambio, apreciar exactamente el espíritu y la idea que desarrolla «Kuhle Wampe». — N. C.

El gran tema de la primera parte de la película «Kuhlé Wampe», es el de la vida alemana actual, el de los «sin trabajo». El film domina todos los movimientos de un número infinito de familias, de las cuales, una de ellas, es

Nuestro Cinema

El suicidio

particularmente representada: los Bonicke: padre, madre, hijo e hija; unidos y separados por la misma angustia, la del pan cotidiano, imposible de obtener.

Franz Bonicke entra en su casa vencido una vez más, vencido desde hace tanto tiempo, que su vida parece haber llegado a ser una especie de cotidiana ausencia. Todo en él es ahora automático y triste cuando debía rebosar de alegría y de vida: precisamente hoy, cumple sus 18 años.

La comida de los Bonicke, en este día de aniversario, es pobre, angustiada, efervescente como sus vidas. «Todos los días las mismas querellas» — murmura la madre. Pero Franz no puede más; él, menos que cualquier otro, puede escuchar estas cosas. Se decide y se arroja por la ventana. Su muerte es acogida en la calle como él mismo había previsto en su más breve y fuerte amargura: «Un sin trabajo menos» — murmuran gravemente sobre su cuerpo...

Los parados

La familia Bonicke, arrojada de su pequeño piso, ha encontrado un refugio inesperado en casa de uno de sus amigos: Fritz (Ernst Busch), que campa por Kuhlé Wampe, barriada de Berlín, en donde se abrigan provisionalmente los parados sin albergue. «Al Lido». «Murió mi última esperanza de encontrar trabajo», y otras inscripciones por el estilo, adornan las barracas, mientras que una cacofonía de la T. S. H. y de los gramófonos anima la atmósfera de una vida de feria y de reposo.

Después, vemos el idilio de Fritz y de Ana Bonicke (Herta Thiele), idilio acompañado de una música languidecedora primero y atormentadora después. Fritz y Ana, se alejan entrelazados, y entran separados en su barraca más tarde.

Muy a menudo, escuchamos a Ana rechazar el aborto que le propone Fritz. Entonces él, desamparado, lleno de rencores, corre a ahogar su amargura a Berlín, en un cinema en el que se presenta un programa simbólico: ¡*Nunca más amor!* Mientras contempla los carteles, su amigo Kurt (Adolf Fischer), que representa el tipo del obrero comunista, le pregunta a boca de jarro: «¿Qué vas a hacer con Ana?» «Quiero guardar mi libertad» — responde Fritz.

Y por lo tanto, otra escena contradictoria nos demuestra cómo Fritz y Ana van a hacer un «matrimonio de conveniencia». ¡Nada nos explica el cambio rápido en las decisiones de Fritz!

He aquí el nuevo tema de «Kuhlé Wampe»; el de la salud en una comunidad más joven y más sana que la de la familia descrita, en la que jóvenes y viejos son incapaces de comprenderse y de ayudarse: es la asociación deportiva donde la actividad colectiva y la solidaridad son las bases de una vida mejor y más fructuosa. Ana se refugia y Fritz la recogerá bien pronto, sin que nada — desgraciadamente — nos haya demostrado sobre la pantalla la verdadera evolución sufrida por este obrero pequeño burgués, hasta hace muy poco cargado de prejuicios y de egoísmos, y este otro al que el contacto con los medios soviéticos ha dado un auténtico sentimiento de sus responsabilidades. «Tal vez tienes razón en lo del matrimonio» — le dice solamente a Ana, a quien la animosa estancia en la comunidad la ha influenciado seguramente.

La solidaridad obrera

Las imágenes de la fiesta deportiva del «Socorro Obrero Internacional» son magníficas. Todas ellas han sido tomadas «sobre lo vivo» y los 4.000 obreros que se encuentran fotografiados forman — evidentemente — una bella masa proletaria auténtica. La escena, que se representa en el mitin, es, igualmente, una escena real, en la que se presenta la célebre «troupe» de actores obreros comunistas de los «Portavoces Rojos».

Desgraciadamente, las imágenes, no ofrecen claramente el gran juego y la gran acción revolucionaria. El espíritu del film, que nosotros no logramos descubrir sobre la pantalla, nos penetra por los oídos. Efectivamente, todo él, se encuentra entero en la magnífica canción que se corea en la fiesta. He aquí sus palabras:

¡Salid de ese agujero que es vuestra habitación!

¡Tras una gris semana, he aquí un «week end» rojo!

¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!

¡Ventre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

Canto de la solidaridad

¡Ante todo, no somos todo el mundo, y además, no tenemos más que un solo
¡Los que hoy están en el campo, ayer estaban en la calle! [día!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Vientre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Estamos hasta el cuello de mugres y de escorias!
¡De las flores, solamente sentimos su resina!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Vientre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Sabemos que esto no es más que una gota de agua sobre piedra caliente!
¡Las cosas no están arregladas para nosotros a pesar de todo!
¡Adelante y no olvidemos nuestra calle y nuestro mundo!
¡Adelante y no olvidemos nada! Después de todo, ¿de quién es la calle?
¡A pesar de todo, ¿de quién es el mundo?!

Así, el juego, la fiesta, no son los objetivos, pero sí sus derivados que presentan la ocasión de agruparse, de rozarse los codos. Se marcha, se corre en motocicletas, en canoas, se canta, se anima la gente; mejor siempre, que desesperarse y ensombrecerse en la desesperanza y en la soledad. Pero se sabe, sin embargo, *«que todas las cosas no están arregladas a pesar de todo»*. Esta verdad habría sido interesante decirla en imágenes y en palabras. ¡El canto ha hecho lo que la cámara había omitido!

Todos estos personajes, que parecen transeuntes provisionales, inmóviles, inciertos, todo en el porvenir, que vienen a fundir sus tragedias individuales en la maciza colectividad, no pueden dar otras soluciones a sus problemas que la de su actitud militante:

— ¿Quién cambiará el mundo? — pregunta uno de los burgueses del tren.

— Los que no están satisfechos — responde Gerda, con una emocionante gravedad de voz y de miradas.

Pero si el burgués del tren hubiese insistido: «¿Y cómo cambiará usted el mundo?», Gerda ¿le habría respondido y cómo le habría respondido?

Cuando yo misma he expuesto este problema «cinematográfico» a Ernst Busch, actor y militante de una fina y lucida juventud, me respondió sustancialmente: «El burgués del tren no pudo preguntar eso a Gerda, porque los autores no habrían encontrado una sola respuesta «no subversiva» que dictar a la muchacha, y entonces el film habría sido prohibido».

Era mejor, pues, terminar el film en los pasillos del metropolitano, recogiendo toda esa ardiente juventud excitada por el tren, para verla y oírla cantar — antes de desaparecer — «a la fuerza y a la esperanza de la gran solidaridad». Provisionalmente.

LUISA LACOLEY-ERIC STERNSTEIN

EL CINEMA SOVIÉTICO

Los films de Eisenstein*

El film *Octubre* ha sido una crisis. La ruptura entre las tendencias generales de Eisenstein, entre sus aspiraciones exteriores y los sucesos de su reeducación interior, es evidente. Si, exteriormente, Eisenstein ha sido cada vez más consecuente en el sentido revolucionario, abordando siempre los problemas más actuales y más necesarios, sus obras no poseen más que una especie de encarnecimiento con los tratados de estrechez de clase. La fuerza y la resistencia de estos tratados no ha sido herida.



Nuevos films soviéticos :
«Sola», de Ilya Trauberg.
Foto : Production Discobole

La última producción de Eisenstein. *La línea general*, carecía de tal modo de consistencia precisa que ha sido necesario volverla a bautizar muy modestamente: *Lo viejo y lo nuevo*. La crisis se acentúa y profundiza. Después de *Octubre* el artista debía dar un film que resolviese las contradicciones que le habían llevado a esta difícil situación. Era la única salida (la retirada pura y simple quedaba aún como posible: el artista podía renunciar a la envergadura de sus precedentes producciones revolucionarias, entrar en el rango de los modestos y grises empíricos, pero es evidente que esta retirada hubiera sido la ruina de su talento).

La línea general, por el conjunto de su tendencia, marca un gran progreso. El artista aborda verdaderamente la interpretación concreta de la revolución socialista, tratando de concebir uno de los principales momentos de esta revolución: la transformación de las aldeas por la colectivización de las pequeñas explotaciones enanas e individualistas. Este nuevo film debía mostrar el nacimiento de un mundo nuevo. Eisenstein aborda el tema con inmenso entusiasmo. Se da a él sinceramente. Y a pesar de todo tenemos un triste y mezquino resultado.

Si observamos las imágenes de este nuevo film, se encuentra, ante todo, que son desproporcionadas. No se han observado las proporciones concretas. Queriendo mostrarnos la aldea actual con máximo relieve, el artista no lo hace en profundidad, sino en extensión; no concreta, sino que hiperboliza. Recurre a imágenes cuantitativas. Ya sabemos que Eisenstein gusta de ver las cosas desde el exterior. Aquí se expresa su incompreensión por el fondo. En *La línea general* el carácter exterior, la cantidad pura, la abstracción llegan al límite. El «kulak» de Eisenstein es un «kulak» de dimensiones homéricas, de grueso monstruoso, de peso colosal. Del mismo modo el campesino pobre está tomado en una forma extrema, excepcional. Su «isba» recuerda el infierno del Dante. Tales son los rebaños de chinches, los hombres uncidos a los arados, las chozas partidas en dos. Todo esto no se ha generalizado, no se ha concretado. Todo es desmesurado. La desnatadora es algo que recuerda las turbinas de Volkhov (el fetichismo técnico se desencadena sobre este modesto instrumento). Considerando los progresos técnicos de la ganadería, Eisenstein presenta «el casamiento del toro», que no solamente resta espacio, sino que caracteriza, aún, esta falta de proporción, propia de todas las imágenes de *La línea general*. Todo ha perdido aquí sus líneas reales, todo se convierte en hipérbole. Todo es abstracto, exterior, aislado de la vida. Esta desproporción significa que el artista no ha descubierto el sentido de los hechos, que los ve solamente como fenómenos exteriores, superficiales y fortuitos.

La desproporción y la abstracción caracterizan a *La línea general*, aunque Eisenstein recurre constantemente al documental. Sus «kulak» y sus campesinos no son actores, sino verdaderos «kulak» y verdaderos campesinos. Se representan a sí mismos. Pero incluso lo real se convierte en irreal. Los campesinos están sacados de la realidad, pero aparecen como ultrairreales. El «kulak» es un «kulak» verdadero pero, en la concepción de conjunto que resulta de la incompreensión del sentido profundo, es algo absolutamente abstracto. ¿Por qué? Es que el artista toma la aldea fuera de sus relaciones reales y vivas. Piensa

materialmente. Transforma la realidad en algo dividido, dislocado en trozos distintos, separados el uno del otro. Es lo que hace su concepción, archirrealista en principio, perfectamente ilusoria de hecho. El film de Eisenstein, que resulta del deseo de expresar una página esencial y plena de interés vital, de realidad concreta, no es, finalmente, más que una obra desligada de la realidad.

El movimiento social de los campos actuales no encuentra allí expresión profunda. Por paradójico que sea, este film que trata de la transformación socialista de las aldeas se interesa muy poco por el contenido social. La lucha de clases en la aldea está considerada de una manera tan estrecha y falsa que uno se asombra de que hayan sido posibles tan groseras deformaciones. Si en las relaciones entre «kulaks» y campesinos pobres (mostrados ambos abstracta y desmesuradamente) hay aun alguna apariencia esquemática de lucha de clases, un elemento tan esencial como el campesino medio, centro de la lucha que se desarrolla en los campos, está completamente olvidado. Lo que no es una casualidad. Por la forma abstracta, exterior, limitada, que es la del film, era evidentemente necesario que las aldeas estuviesen reducidas a un esquema puro y simple, sin el campesino medio, al que están vinculados los aspectos concretos de la realidad.

Los fenómenos están concebidos como aislados. La aldea de Eisenstein está tomada fuera del proceso de reconstrucción socialista. Es una especie de núcleo que se basta a sí mismo. El arte de cámara, que se une en Eisenstein al monumentalismo exterior de las imágenes, está aquí de manifiesto. Los campos se transforman sin ruido. El proceso de regeneración interior es un proceso local, sin unión con la realidad que le rodea. Todo está presentado como una suma de azares mecánicos. No se ve la lógica y la necesidad del proceso. También el film se distingue por un carácter extremadamente fragmentario. Es una acumulación de azares relacionados solamente por su densidad extrema. El film es mecanista, privado de su evolución interna.

El film no es orgánico. Se fragmenta en trozos separados. No está ordenado alrededor de un eje, no tiene unidad. El triunfo de lo externo es aquí tan completo como en *Octubre*. Episodios enteros de este drama no son más que una yuxtaposición mecánica, una enumeración de objetos, de cosas presentadas aisladamente. El triunfo de lo externo se refleja en una indiferencia original. El infierno de los campesinos pobres y la vida de placer de los «kulaks» están tratados con el mismo esmero. Todo brilla. Todo está igualmente pulido. Es una especie de estetización general. La choza del pobre, a la caída del sol, no carece de cierta coquetería, de cierto lujo. El tratamiento exterior de los fenómenos conduce a su nivelación. La indiferencia, la apatía, el estetismo, todo atestigua que la categoría de la calidad es realmente inaccesible para el artista.

Un rasgo característico y que emana, naturalmente, de toda la obra de Eisenstein es el tecnicismo. La transformación de los campos se reduce para él a la transformación del *utillage*, al progreso técnico. El problema de la lucha de clases está considerado como secundario, de poca importancia. El sentido social de los acontecimientos está ausente. La grandiosa metamorfosis revolucionaria de las aldeas no es más que una revolución técnica. El tractor se convierte en la causa, en la base de la reconstrucción socialista, por oposición a su contenido social.

La reducción de todos los elementos a la organización técnica encuentra su expresión en una de las imágenes más expresivas del film: el agrónomo. Este personaje está allí siempre que es preciso orientar el movimiento en un sentido o en otro. El agrónomo está ante todo. Todos los hilos de la regeneración rural están en sus manos. Tenemos aquí una deformación muy característica de la realidad, una forma específica de la idea: el organizador técnico se convierte en la esencia misma del proceso.

Este fetichismo técnico penetra todo el film. Hemos visto sus huellas en toda la carrera de Eisenstein, pero en *La línea general* es predominante. Llega a ser un obstáculo que impide al artista sentir la verdadera significación de la reconstrucción socialista. El film es exterior, esquemático, desmesurado porque se ha perdido el verdadero sentido de los fenómenos. De un gigantesco proceso social no se ve más que el caparazón técnico.

En el nuevo film de Eisenstein los hombres están despersonalizados, sin psicología. Se ve ahora muy bien la relación de este proceder con su concepción falsa y limitada del proceso social. En el fondo no está el contenido social, sino la técnica y la organización. La desconcretización social de *La línea general* no es más que un aspecto de este fetichismo técnico. Estamos ocupados en una verdadera filosofía. Es todo un sistema.

La realidad está sometida a una especie de esquematización. El proceso social está comprendido secundariamente, exteriormente, formalmente, mientras que la organización y la técnica adquieren una importancia exagerada, llegan a ser absolutas. El desarrollo técnico de la realidad es predominante. Respecto a todos los fenómenos de la vida social, este sistema supone el fetichismo de la técnica.

Respecto al hombre, motor del proceso social, se aplica el principio de la despersonalización, que le reduce al papel de simple unidad mecánica.

En *La línea general* todos estos elementos encuentran su desarrollo lógico. ¿Cuál es su sentido de clase? Sabemos que el fetichismo técnico es la ideología de los intelectuales tecnicistas. Visto el papel especial de este grupo social en el proceso de la producción, esta filosofía es en él dominante. Encontramos siempre aquí esta tendencia a «fetichizar» el caparazón técnico de la realidad, a tomarlo por esta realidad completa, alterando el contenido real del proceso social. El último film de Eisenstein atestigua con elocuencia las relaciones del artista con estos intelectuales tecnicistas. Todo el sentido de su evolución, aparece. Toda su obra contiene elementos de este fetichismo técnico, pero se puede comprobar que su extensión aumenta sin cesar. *La línea general* está, en este sentido, absolutamente conforme con la ortodoxia. El artista no cesa de progresar en esta dirección. La angostura pequeño-burguesa de su obra, en lugar de ser eliminada por una colaboración con el proletariado, se convierte en una angostura «técnica». En su origen la obra de Eisenstein está inspirada por una práctica pequeño-burguesa que transforma su naturaleza de clase para participar en la revolución proletaria; en su evolución penetra cada vez más en la ideología de los intelectuales tecnicistas. Tal es el carácter concreto de la evolución de Eisenstein. Tal es su verdadera naturaleza.

Estamos hablando de un grupo de la pequeña burguesía que cambia de calidad expeliendo intelectuales técnicos. Este proceso se produce constantemente en la historia actual de la pequeña burguesía. Esta cristalización original, para bien de los elementos de la pequeña burguesía, es una forma de colaboración con la clase obrera. Tenemos también un grupo social que guarda los estigmas de la pequeña burguesía y los rasgos de su fetichismo técnico. Estos intelectuales técnicos reclutados en la pequeña burguesía en la época de la reconstrucción socialista se expresan en una ideología. El estilo cinematográfico de Eisenstein es un ejemplo luminoso.

Así se introduce en la definición social de Eisenstein un rasgo esencial. La angostura de su talento depende no sólo de su pasado pequeño-burgués, sino también de este fetichismo técnico que emplea como forma de colaboración con la clase obrera. Esto permite comprender porque, con todo su revolucionarismo exterior, Eisenstein guarda tan obstinadamente los rasgos de angostura que impiden su progreso revolucionario. Se ve porque sus concepciones cinematográficas revolucionarias permanecen exteriores. El artista, emparentado por su obra con los intelectuales técnicos, progresa, no triunfando de sus contradicciones psico-ideológicas, haciendo su reeducación social, persiguiendo implacablemente su estrechez de clase, sino por una simple colaboración técnica y material con la clase obrera. De aquí las causas que impiden su regeneración. He aquí lo que le tiene preso en el número de las ilusiones. He aquí lo que le impide adherirse al materialismo dialéctico y llegar a ser el gran artista de nuestra época.

En toda la obra de Eisenstein distinguimos una contracción entre la tendencia general, la orientación exterior y las realidades dadas. Constantemente se manifiesta la insuficiencia de su transformación interior, su inercia. Esto se nota en el tecnicismo de su ideología; ella es, ante todo, una forma de colaboración técnica con la revolución proletaria, más que el resultado de una trans-



Eisenstein : «La línea general». Foto : Filmófono

mo. Eisenstein se mantiene en la rutina mecánica y esto le conduce a muy tristes ilusiones.

Estos razonamientos teóricos tienen una influencia negativa en la evolución de Eisenstein. Indican que el artista ha hecho poco por su transformación, manifiestan aún una terquedad belicosa en la angostura que obstaculiza su crecimiento revolucionario. La teoría del cinema intelectual es para Eisenstein una especie de defensa de su angostura. Esta teoría desaparecerá cuando desaparezca la inercia de pensamiento que impide a este gran artista adquirir toda su talla.

* * *

¿Perspectivas? No tenemos ningún motivo para dudar de que Eisenstein pueda triunfar de sus contracciones interiores y dar a sus obras mucha más coherencia que a *Octubre* y que a *La línea general*. Una vez dentro del camino de la transformación categórica, una vez que combata su limitación de clase aproximándose más a la «clase atacante», podrá realizar obras auténticamente revolucionarias; pero no se podrían decir las dificultades que se le presentan. La solución de la crisis no puede encontrarse más que en un esfuerzo encarnizado para reeducarse, en una crítica implacable de la estrechez de sus primeros films. El método del materialismo dialéctico es la condición indispensable para los progresos del artista. Solamente cuando lo posea, cuando haya triunfado de las angosturas mecanistas de su pensamiento podrá dar films dignos de nuestra gran época. Serán verdaderas realizaciones de monumentalismo social.

I . A N I S S I M O V

HISTORIOGRAFÍA

Panorama del Cinema Hispánico*

SEGUNDA PARTE : DEL CINE MUDO AL FILM SONORO Y PARLANTE

España salta del cine mudo al film sonoro y parlante, empujada, no por nuestra producción sino por la que viene de fuera. La llegada del nuevo cinema, como siempre, como en todas las cosas, provoca dos corrientes de opinión opuestas. De una parte, los «intelectuales», comienzan a teorizar — sin conocerlo — sobre el film sonoro y a hacerle sus primeros reproches apuntalándose en las manifestaciones de Charlie Chaplin **. Y de la otra surgen las apologías y las esperanzas de los elementos teatrales — autores y artistas — que comenzaron a elogiar la nueva manifestación cinematográfica sin conocerla, sin comprenderla aunque la hubiesen visto, y alimentados solamente por una cantidad de noticias que, por medio de nuestra prensa (carente también de orientación y de ideas propias) les servían directamente los departamentos publicitarios de Nueva York.

En cambio, nuestros elementos cinematográficos, permanecen alejados de toda posición. Si acaso se ocupan un poco del nuevo elemento que se une al cinema, es para combatirle sistemáticamente; pensando en que será más difícil poder producir en España porque no hay estudios, y porque al aumentar el coste de la producción, será más dificultoso encontrar capitalistas. No saben adivinar que el cine se ha unido esta vez a la palabra en Norteamérica y que al venir de allí — como decíamos en «La Gaceta Literaria» de Madrid, en primeros de octubre de 1929 —, impondría el cine sonoro y parlante, como anteriormente había impuesto muchas cosas. Nacido — definitivamente — en un momento de verdadera crisis en el cinema yanqui, los americanos dedicáronse a explotarlo como pudieron haber explotado otra manifestación cinematográfica o comercial que les ofreciese un nuevo campo de batalla del que habrían de salir vencedores. Nuestros cineastas, no tuvieron presente que el cine en Norteamérica, era considerado como una industria. ¡Quedaron esperando confiados en su fracaso y no supieron adivinar que al ser mucho más fuerte que ellos, serían inevitablemente derrotados!

* * *

Por estas causas, los primeros films sonoros y parlantes que llegan a España, torpedean nuestra producción. *La canción de París*, *Sooh-Boat*, *Letra y música* y *Broadway Melody* — primeros «talkies» llegados a nuestras pantallas — entran en los cinemas de Madrid y de Barcelona en el mismo momento en que Florián Rey (finales de 1929 y

* Continuación. Del libro en preparación con igual título.

** Acaso entre todos los intelectuales más visibles de España, fuese Ramón Gómez de la Serna el único que supo enfrentarse con Chaplin y descubrir sus auténticas intenciones. «Charlot» — nos decía Ramón en uno de sus sábados de Pombo — hijo de actores ingleses, fracasó en sus deseos de ser actor. Por eso más tarde se hizo mímico. Lo que en esencia era: mímico y excéntrico. Su triunfo, su gran triunfo, lo debe a eso. Ahora (otoño de 1929) es posible se vea incapacitado de ser el genio del cine hablado como lo ha sido del silencioso. Por eso habla mal de él aunque no debió hacerlo. Que él se salve, bueno. Pero que quiera proteger con sus objeciones a los demás fracasados (John Gilbert, Lon Chaney, Douglas Fairbanks, añadimos nosotros) ya es distinto.»

«Charlot», con su actitud, ha venido a confirmar estas palabras de Ramón que, fuera de unos cuantos iniciados que las tuvieron muy presentes, no encontraron su eco. De Ramón son también estas otras (provocadas por nuestra pregunta: «El nuevo cine nos coloca a todos en el mismo plano. Por lo tanto, ¿cree usted que España creará ahora su cinema?») que en estos instantes en que se habla de producción hispánica, habrá que tener muy presentes: «Indudablemente. Cuando desaparezcan los actores y los directores actuales. Cuando surjan los nuevos. Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente. Todo menos esas pobres chicas inexpertas, sin una base cultural, sin refinamientos. Todo menos esos trasnochadores famélicos. Serán todos hombres distintos a los que ahora lo hacen. Otros hombres que han cambiado su vida. Esperémosles con la seguridad de que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España, también tendrá su cinema.» Veamos la esencia de estas afirmaciones. Reconozcamos la actualidad que encierran y miremos los nombres que nos ofrecen las ECESAS, las CEAS y las CISAS para ver si encontramos en nuestras filas teatrales — a las que se recurre — esas mujeres nuevas, cultas, modernas física y espiritualmente, y otros hombres que no sean los trasnochadores famélicos de nuestra farándula.

comienzos de 1930) rueda *Futbol, amor y toros* y *La aldea maldita*; Adolfo Aznar, *Gloria*; José Buchs, *El guerrillero*, *Juan Martín El Empeinado* y *Prim*; Emilio Bautista, *El héroe de Cascorro* y *Mal estudiante*; Fernando Delgado, *El gordo de Navidad*; Nemésio Sobrevila, *El sexto sentido*; Díaz Mirón, *Esperanza o la presa del diablo*, y Antonio M. Ferri, *Cuando los hijos mandan*. Todas estas películas, a excepción de *La aldea maldita* y *Prim* que se sonorizan posteriormente en París, fueron presentadas en España completamente mudas o con adaptaciones sobre discos comerciales. El film sonoro, venció rápidamente las primeras hostilidades y, mientras las producciones extranjeras se presentaban en nuestros mejores cinemas, los films españoles ocupaban un modesto lugar en las carteleras de los cines de barriada.

Tampoco en esta ocasión supieron ver nuestros productores el magnífico panorama que se les presentaba. Ese divorcio que cinematográficamente existe entre las repúblicas hispanoamericanas y España, era desconocido por nuestros editores que pudieron haber basado en nuestros mercados inmediatos una producción de tipo puramente comercial. El idioma español era, después del inglés, el mejor situado ante el film parlante. España y Sudamérica ofrecían un contingente de más de cien millones de habitantes que se pronunciaban en castellano. Otras gentes menos miopes que nuestros cineastas y nuestros financieros, se habrían aprestado y preparado para crear una producción cinematográfica más fuerte que la que tuvimos siempre. Pero al no haberlo, Norteamérica, en posición más alerta, se lanzó a realizar lo que España no supo o no quiso hacer. Y cuando en nuestro país y en las repúblicas sudamericanas comenzaron a instalarse los primeros equipos cinematográficos, Hollywood comenzó a producir las primeras versiones españolas de sus películas yanquis. Al principio se utilizaron todos los malos periodistas, todos los malos escritores y todos los malos artistas hispanoamericanos, radicados en California o atraídos por el espejuelo del cinema desde las repúblicas hispánicas. Más tarde, cuando el público de América y de España protestaba del diálogo absurdo y mal escrito y de la pronunciación — con acento chileno, cubano, mejicano o argentino; de todo hubo en esta fecha heroica — de los films iniciales, la Fox, la Metro, la Universal, la Paramount, la Columbia, la Warner Brothers vinieron a España a llevarse las figuras más visibles de nuestro teatro para interpretar unos films detestables siempre.

* * *

En España, sin embargo, se hicieron varios intentos de producción. Una empresa cinematográfica española (la concesionaria de los films de la Ufa en nuestro ruedo), con un argumento «nacional» de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, con una musiquilla ramplona de Jacinto Guerrero y con varios artistas españoles (el cantante Tino Folgar, el actor cómico-grotesco Faustino Bretaña y la tiple Consuelo Valencia), se decidió a dar el primer paso y a realizar en Londres — en los estudios de la British — un film español (*La canción del día*), dirigido por M. Samuelson — director inglés venido a España a estudiar nuestro ambiente y nuestras costumbres, como hacen todos los directores extranjeros que piensan realizar «españoladas» —, con un resultado mediocre en su aspecto económico y más mediocre todavía en su aspecto artístico.

El poseedor de la patente de De Forrest en España (Movietone Fox), inicia en estas fechas de primeros de 1930 una producción que termina en su primer film que apenas ha logrado verse en algún pueblo recóndito de España. Se le da el título pomposo y trasnochado de *Los misterios de la Puerta del Sol*. Se encarga su realización a Francisco Elías, y a Juanito Orduña, Jack Castello y Conchita Penella su interpretación. De la cámara fotográfica se ocupa Tomás Duch — fracasado siempre —, y el film resulta algo tan incongruente, tan ilógico que, ni aun favorecido por el hecho de no haber películas habladas en castellano, se atreven a presentarlo nuestros empresarios que acogen y pagan a precios crecidísimos todas esas versiones que un poco más tarde comienza a suministrar Norteamérica.

Otras dos empresas cinematográficas españolas (Cinaes, de Barcelona, y Renacimiento Films, de Madrid) comanditan la versión española de *L'amour chante* (presentada en Cataluña bajo el título de *El amor solfeando*, y con el de *El profesor de mi señora*, en Madrid), de Robert Florey. Valentín Parera, Imperio Argentina, Alady, Ortiz de Zárate y Ventura Ibáñez — que fueron sus intérpretes — marcharon a Berlín con una canción de José María de Sagarra, musicada por Amadeo Vives, y con unos dialoguillos de José Luis Salado, para volver un poco más tarde con un film detestable en todas sus latitudes. Esta sola versión, según sus comanditarios, costó mucho más dinero que el que se viene pagando por la exclusiva de quince o veinte películas extranjeras de tipo medio. El resultado económico fué, por lo tanto, bastante desastroso.

El segundo intento internacional lo realiza Benito Perojo. Perojo, mucho más apto para levantar capitales que para realizar buenas películas, logró poner en marcha la producción española, francesa y alemana de *Ei embrujo de Sevilla*. Pero *El embrujo de*

Nuestro Cinema

Pepita Velázquez y Juan Montfort en «Los hijos mandan», último film mudo producido en España, realizado por Antonio M. Ferri. Foto: Archivo Juan Piqueras



Sevilla era un asunto puramente local — andaluz —, pintoresco y falso, inspirado en una mala novela de Carlos Reyles. La versión alemana fué suspendida al poco tiempo de iniciarse. Pero la francesa y la española fueron hechas con bastantes dificultades * y presentadas ante un público — francés e hispanoamericano — que solamente pudo aceptar el film como una obra cómica. Muy pocas veces ha logrado una película un

* Creemos interesante reproducir ahora lo que escribíamos desde París en septiembre de 1930. Estas líneas, extractadas de un artículo de gran actualidad entonces, darán una idea más clara de la forma en que se realizó *El embrujo de Sevilla* y de lo peligroso que resulta acercarse a temas demasiado insinceros, sin la capacidad suficiente para cambiarlos y tratarlos en la forma que el ambiente, las costumbres o la vida de una región exigen:

«Las noticias que indirectamente y particularmente nos habían llegado de Alemania

De izquierda a derecha: Jacinto Guerrero, Pedro Pérez Fernández y Muñoz Seca con Mr. Samuelson, realizador y autores de «La canción del día», primer film sonoro y hablado en castellano producido por España. Foto: Archivo J. P.



resultado más opuesto que el obtenido por *El embrujo de Sevilla*. ¡Quiso ser un film trágico y resultó de una comicidad excelente, difícilmente superada en las mejores manifestaciones del cinema cómico!

* * *

Tras estos tanteos, España ha procurado, por sí misma, darse una producción cinematográfica que no ha logrado nunca. Unas veces apoyada por Francia (*Cinópolis*, versión española de *Elle veut faire du cinema*, hecha por José María Castellví, cuyas aptitudes cinematográficas nos las demuestra el hecho de traducir al español una de las peores obras que ha dado en sus comienzos el cinema francés; *Yo te quiero, pero ¿por qué?*, magnífico disparate ideado y realizado por Pierre Colombier; *Niebla*, de Perojo también; versión española de un film de Baroncelli, tan en fracaso en Francia como en España), y otras por Alemania, no ha conseguido nunca darse el cinema que sus exigencias comerciales (no hablemos ahora de sus otras necesidades sociales y artísticas) solicitan. Nuestras pantallas han sido alimentadas en su plato español por Norteamérica, contribuyendo España solamente con una media docena de producciones de éxito comercial muy relativo, y ante la indiferencia — y en muchas ocasiones ante la protesta — del espectador español.

* * *

No termina en *El embrujo de Sevilla* la producción cinematográfica española. José Buchs, que, como sabemos, ha sabido sobreponerse a todos sus fracasos artísticos, continúa produciendo películas sonoras en España — aunque no poseamos estudios equipados — con la misma intensidad que en las buenas épocas del cine mudo. El sabe

— escribíamos bajo el título significativo de «Paralización de *El embrujo de Sevilla*» —, nos las confirma en su última edición una revista corporativa francesa. La filmación de *El embrujo de Sevilla* ha sido paralizada, y, con este motivo, se ha promovido un serio escándalo en los medios cinematográficos. Las condiciones en que se ha deslizado todo esto han sido curiosísimas; tanto, que el resultado se oteaba ya desde el momento en que Benito Perojo anunció la adaptación cinematográfica de la novela de Carlos Reyles.

Hay obras que, con su solo título, denuncian su escasez de materias filmables. Y una de ellas, esta novela de que hablamos antes. Si como idea es inadmisibile, como ambiente acúsase esa Andalucía pintoresca, fácil — Sevilla para turistas guiados por el «Baedeker» —, que tantas veces y de tan mala forma se ha reproducido en gelatinas nacionales.

Sin embargo, esta novela se captó, desde hace tiempo, la simpatía cinematográfica de Benito Perojo (en ese momento en que en toda la región andaluza comenzaba a apuntarse ese movimiento social que ahora cristaliza en magníficas protestas de reivindicación proletaria). Perojo debía estar deseando darle a Andalucía su tercera película, y hasta es muy posible que con la esperanza de hacer de ella lo más representativo de la tierra de María Santísima.

Primeramente quiso hacerlo con *Malvaloca*. Al no conseguirlo, lo intentó más tarde con *La bodega*, inlograda también. No obstante, Benito Perojo conoce perfectamente el interés que despierta en España, y fuera de ella, la «españolada» cinematográfica, y sabe que un film ambientado en Andalucía (no en la de hoy, sino en la de ayer, en la que tal vez no ha existido nunca) tiene un lugarcito preferente en las carteleras cinematográficas internacionales. Esta idea es la que debió conducirle a un tercer intento, que sería mejor no se realizase.

Pretender hacer tres versiones de un film del carácter de *El embrujo de Sevilla*, es, desde luego, un mal proyecto. Hay que detenerse un momento e imaginarse el efecto que producirá en cualquier público la aparición de un actor alemán — rubio, alto, hercúleo, con cabeza cuadrada — disfrazado, más bien que vestido, de torero. Hay que pensar también en la Andalucía que presentarían los realizadores de la versión francesa y alemana, tamizados por la supervisión de Perojo, y hay que echar — finalmente — una ojeada retrospectiva sobre la obra anterior de este director español.

De esta falta de tacto, de sentido de lo que es y debe ser el cinema, no podía esperarse más que lo que ha resultado. A los dos días de filmación en los estudios sonoros de Neubabelsberg, la Ufa ha retenido el negativo y, con él, las ropas particulares de los artistas, guardadas en los camerinos.

Los realizadores de la versión alemana habían detenido — con intenciones de no continuarla — la filmación de *El embrujo de Sevilla*. Pero los franceses y los españoles — los artistas sobre todo — han debido pasar muy malos momentos ante la perspectiva que les ofrecían sus dietas impagadas. Los de España lograron regresar a sus casas. Pero los de Francia, hasta hace muy pocos días, estaban en un hotel, impagado y caro, sin dinero y con la esperanza de poder ser repatriados.»

El histórico «Bando del Relojero», en el levantamiento de Jaca, reproducido en una escena de «Fermín Galán». Foto: U. C. E.



mejor que nadie impresionar dos mil quinientos o tres mil metros de celuloide en nuestro suelo, y venirse luego a París para adherirles unas cancioncillas, una música populachera y unos ruidos que provocarán después el espanto de las buenas gentes. Bajo este signo, dió a nuestra cinematografía su *Isabel de Solís, reina de Granada* — en el momento en que se destronaba a la otra —, cuyas negaciones no queremos descubrir ahora. Si por algo se significa este hombre, es por su laboriosidad y su constancia. ¡Que la crítica le dice que no debe hacer películas porque cada día las hace peores: José Buchs aparece con una nueva! ¡Que el público toma a broma lo que él hizo muy en serio: José Buchs aparece con otro film más trágico en apariencia, pero más regocijado en el fondo! ¡Que un empresario se queja de que sus espectadores han protestado ruidosamente ante la proyección de una película suya: José Buchs le promete una revancha en su nueva obra! Y así siempre. Siempre de espaldas al buen gusto, al buen cinema. Recogiendo, no obstante, temas interesantes que deshace; figuras españolas que ridiculiza al querer exaltarlas... Situaciones históricas que empequeñece al querer engrandecerlas y pretender darles toda su amplitud en la pantalla...

El levantamiento revolucionario de Jaca ha tenido también su «epopeya» en el cine español. Muy reciente todavía la proclamación de la República, ya comenzaron a circular en las tertulias cinematográficas madrileñas, noticias de que se iba a producir un film que recogiese los hechos más salientes del movimiento dirigido por Fermín Galán. Un poco más tarde, se concretaron los hechos y se dieron nombres. Fernando Roldán — algo así como el ayudante de José Buchs — iba a realizar el film; Enrique Blanco iba a actuar de operador, y José Baviera y Carlos Llamazares iban a incorporar las figuras de Fermín Galán y García Hernández, en un poema ideado por Enrique López Alarcón y Fernando Alarcón, que había de titularse *Fermín Galán*. Se habló de facilidades y colaboraciones que ofrecía el Gobierno Provisional; de actores muy directos en el levantamiento, que daban la guía de sus orientaciones para que la película recogiese los hechos con toda fidelidad... Se rodaron los exteriores en los mismos lugares en que se habían desarrollado los acontecimientos: Jaca, Ayerbe, Cilla, Biscarrúes, etc. Un poco más tarde, se vino a los Estudios Tobis, de París, a sincronizar cuanto se había hecho, y — finalmente — se presentó en España una película, que no ha tenido más virtud que la de empequeñecer los hechos y ridiculizar dos figuras de nuestra historia contemporánea.

Como en sus financieros no hubo otra idea que la de un lucro inmediato; como en sus realizadores no había preparación alguna; como todos estaban ayunos de sentido técnico, de consciencia de la responsabilidad que contraían, *Fermín Galán* no es más que una prolongación de las fechorías históricas de Buchs, y como en aquéllas, todo es una sarta de latiguillos populacheros, de escenas ridículas, de empequeñecimiento de un suceso muy significativo, de empobrecimiento de los hechos, y la figura de un héroe — un poco inconsciente — que quedará en nuestra historia.

Después de este *Fermín Galán*, apareció otro film español realizado por Edgar Neville. Neville había trabajado en Hollywood en las versiones españolas de Metro Goldwyn,

y esto hizo suponer a mucha gente que haría algo más sensato de lo que hasta aquí habíamos tenido. Sin embargo, es necesario reconocer que todos cuantos habían abrigado esta esperanza se vieron frustrados. El *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, de Neville, no es más que una nueva astracanada, un nuevo fracaso de nuestros intentos, una nueva demostración de que nuestro futuro cinema está en otro ángulo muy distinto al que recurren nuestros cineastas actuales. ¡Sus éxitos populares en Madrid no obedecen a la calidad cinematográfica de la obra, sino a la pornografía disfrazada que hay en ella, traída esta vez, del escenario del Teatro Martín, a la pantalla del cine del Callao!

* * *

El «Congreso Hispanoamericano de Cinematografía», celebrado en Madrid durante el mes de octubre de 1931, quiso remover un poco el marasmo de nuestra cinematografía y ofrecer pruebas palpables y objetivas de las posibilidades comerciales y artísticas que se brindaban a una producción española. Sin embargo, este Congreso fué por sí solo un fracaso. Más que un Congreso de tipo financiero, comercial, de productores, alquiladores y empresarios hispanoamericanos (el único que podría ofrecer situaciones exactas y posibilidades comerciales si se acordase una mutua colaboración), fué un Congreso diplomático. En él se presentaron ponencias de algún interés, y acudieron personas de auténtica buena fe y de experiencias cinematográficas. Pero por tratarse de una reunión de embajadores, de cónsules, de personas que no pueden hacer nada en el cinema, el Congreso que, naturalmente, se clausuró con un banquete, no ha dado más que un resultado positivo: el anuncio de unos problemáticos estudios en Aranjuez — los mayores de Europa, se nos dice —, ideados por gente que figuró en este Congreso, y la agrupación de unos cuantos autores teatrales españoles — en torno a la CEA — que robarán a ese pésimo cinema español que hemos tenido siempre esa cosa espontánea e imprevista, esa misma inconsciencia y esa irresponsabilidad que ha sido en todo instante la causa de que no se le tomara muy en serio. El día que surjan las primeras películas inspiradas en los hermanos Quintero, en Muñoz Seca, en Linares Rivas — en toda esa polilla del teatro español —, habrá que uniformarse conscientemente para ahogar una producción que nace profundamente enferma: en idea, en tema, en contenido y en sentido cinematográfico.

(Continuará en el número próximo)

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

P. S. — Alfredo Serrano, uno de nuestros más viejos cineastas, tal vez el más interesado — en 1925 — por la creación de una cinematografía española, me remite una carta y un artículo en el que fija su posición ante José Buchs, calificada de optimista en mi artículo tercero de este panorama. La falta material de espacio me impide publicar hoy en NUESTRO CINEMA, lo que haré gustosísimo en el número próximo.

J. P.

LOS NUEVOS FILMS

« Q u i c k »

F I L M A L E M A N D E R O B E R T S I O D M A K

La Ufa continúa en su plan de producciones insubstanciales y vulgares. Desde hace varios años, la vieja productora alemana parece adormecida en sus viejos aciertos cinematográficos, y ajena por completo al nuevo movimiento ideológico que algunos productores alemanes — influenciados por los cineastas rusos — han comenzado a dar a sus films.

En otras épocas era la Ufa quien marcaba orientaciones nuevas, y quien fijaba una posición concreta al cinema alemán. Pero desde que pasó a ser un dominio — un instrumento más — de Hugemberck, apenas nos ofrece nada digno de tenerse en cuenta cuando se haga esa revisión de lo auténtico en el cinema. Desde hace tres años, no nos ofrece más que operetas — estimulada por su propietario y por los films de «gangsters» — y films policíacos cuyo sentido estamos muy lejos de admitir.

Quick aumenta el número de sus producciones — hechas con el único y exclusivo objeto de entretener a esa burguesía que gusta de las películas «frívolas y sin problemas» — huera de contenido, y apenas consigue mantener en silencio las protestas que nacerían si sus espectadores fuesen otros que estos a quienes va dirigida.

Sobre una obra teatral de Félix Gandera, Robert Siodmak ha realizado «un film Erich Pommer», inadmisibile en estos momentos. Su asunto — falso, naturalmente, de ese contenido que debe dársele actualmente a toda manifestación artística — es una cosa vieja y transnochada. Hoy no puede interesar a nadie una película cuya base se apunala sobre el episodio sensiblero y sentimental de un payaso enamorado de una muchacha neurasténica, que solamente ve en él al payaso con cara embadurnada. Es decir, que no es el hombre quien le interesa, sino el muñeco que la entretiene. El hombre se lamentará después y lanzará con todo el énfasis teatral de que son capaces los actores de ahora, esa frase tan vieja y tan caduca en los anales de la literatura y la dramática decadentista: «Usted no ha visto en mí más que al payaso que la divierte, nunca al hombre enamorado y ardiente que hay detrás de su careta».

Con estos elementos argumentales, fácil es prever el resultado. *Quick* es un film sin ningún interés. Ni aun los menos exigentes podrán admitir la pérdida de tiempo y de dinero que les cueste su visión. Realmente, es francamente deplorable que se emplee una técnica, una fotografía, un decorado y un dinero como el que aquí se ha utilizado, para producir una obra tan vacía, tan sin sentido de lo que debe ser el cinema, tan mediocre — en todas sus latitudes — como este *Quick* que nos ocupa.

De arriba abajo: Jules Berry y Lilian Harvey en la versión francesa de «Quick», Edward G. Robinson en «El verdugo»; Abel Gance y Vanda Vongen en «El fin del Mundo», presentado en España con el fracaso — merecido y justo — obtenido por esta producción de Gance, en todas partes. Edmundo Lowe, Louis Moran y Jean Hersholtz, en «Trasatlántico». Fotos: Ufa, Firts National, Ecran d'Art y Fox

El Verdugo

FILM YANQUI DE WILLIAM A. WELLMAN

Jamás nos interesa exaltar en estas columnas la actuación de las «estrellas». Sin embargo, cuando nos encontramos ante un tipo tan personal como Edward G. Robinson, nos molesta encontrarle en unos medios y en un ambiente que no son los suyos. Esta vez le encontramos enre los oropeles de un asunto de ambiente chino, y su actuación, que en otras ocasiones ha salvado





Paul Muni, Karen Morley y Osgood Perkins, en «Scarface». Foto : United Artists

plotable en manos de los departamentos publicitarios, en este instante en que el Extremo Oriente ofrece cierta actualidad. «Las sectas políticas chinas con sus misteriosas reuniones y sus intrigas», se nos dice en los carteles. Y esto, que consigue llevar el público a las taquillas, es lo más respetable para los hermanos Warner, productores del film.

todo un film, es francamente lamentable. Robinson se especializó en la interpretación de «gangsters» y «bootleggers», y al encontrarle ahora en un papel aparatoso de verdugo chino — por la gracia de Buda —, su trabajo colabora en el fracaso total del film.

Wellman ha basado su film en la colonia china de San Francisco. En ningún momento se encuentra un dato que pueda patentizar la autenticidad del ambiente o de la vida de esta gente emigrada a un país distinto del de su origen. Una gran dosis de misticismo, de patriotismo, de *evasión* hacia la vida y las costumbres yanquis, hacen de *El verdugo* una película totalmente falsa y rica en episodios «muy a la americana». Claro que todo esto puede presentar un filón muy ex-

T r a n s a t l á n t i c o

FILM YANQUI DE WILLIAM K. HOWARD

He aquí un film francamente cobarde y embustero. Quiere simbolizar el mundo con el mundillo cobijado en un gran transatlántico en el que toda una fauna — «cocottes» internacionales, ladrones del gran mundo, ladrones de un mundo menor, burgueses medios, muchachas ingenuas, banqueros que preparan sus «quiebras», etc. —, humana se debate en un medio artificioso y ajeno por completo a la realidad que pretende representar esta «superproducción Fox».

William K. Howard ha realizado este film con grandes medios y con muy precarios resultados. Ni aun cinematográficamente, está a la altura que se pretende. Una anécdota inverosímil hace moverse a la gente, en torno unos de otros, para cristalizar en una moraleja hipócrita y cobarde: la conversión del banquero que preparó su «chantage» financiero, dispuesto a entregar a sus acreedores hasta su último céntimo, aunque quede en la ruina. Esto es cuanto declara la esposa que recupera, en estos momentos, el cariño perdido de su marido. Pero esto, naturalmente, se aleja por completo de la verdad. Los auténticos desastres financieros nos demuestran que sus provocadores no quedan en la ruina ni se preocupan — sentimentalmente — de la situación en que quedaron todos cuantos acudieron a las taquillas de sus bancos a depositar un dinero que no verán más. Sin embargo, es fácilmente explicable la tesis de *Transatlántico* cuando se sabe que su productora está en manos de un grupo bancario de Nueva York. Sus dirigentes conocen perfectamente la influencia que ejerce el cinema en todos los medios sociales, y hacen la propaganda de sus bancos utilizando el cinema que, por sí solo, les ofrece muy buenos beneficios. El pequeño burgués ingenuo, al ver esta película, volverá a depositar nuevamente su dinero, seguro de que en caso de que surja una catástrofe le será devuelto. Esto es cuanto verá en el film. Pero en la realidad, si la catástrofe aconteciese, sería muy distinto.

Por otra parte, el film se ajusta a todas las medidas predicadas por William H. Hays: la *mujer mala* — la gran «cocotte» — es sueca; la esposa *americana*, a pesar de los desprecios de su marido y de las simpatías que siente por su «bienhechor» — el ladrón ele-

gante —, no se entrega nunca. Y la muchacha ingenua, como no sería edificante que se casara con un hombre — simpático, pero indeseable — como el bandido mundano, desaparece de la pantalla con lágrimas en los ojos al despedirse de él, que, por su parte, se encoge de hombros con un gesto de resignación; como si aceptase de antemano estas soluciones finales, tan cómodas y tan dignas para el país que las realiza.

G o n g o r i l a

DOCUMENTAL AFRICANO DE MARTÍN JOHNSON

Gongorila es un documental africano mucho mejor de lo que supusimos al leer los comunicados publicitarios de la Fox. En ellos se nos decía, entre otras muchas frases: «La caza del gorila, rey de los monos, fértil en incidentes...». «El único film rodado hasta la fecha, en el que sin ninguna clase de trucos en la toma de vistas y de sonidos, se revelan la voz y el corazón del continente negro...» «Espectáculo único y terrorífico...» Estas palabras, naturalmente, nos hicieron sospechar en la existencia de una película llena de trucos comerciales, de aparatosidad, de imágenes tomadas en los estudios, de escenas preparadas para conseguir efectos espectaculares, sin guardar ningún respeto a la Geografía y a la Historia Natural.

Sin embargo, en *Gongorila* hay valores muy aceptables. Claro que África es ya una cosa muy explotada cinematográficamente y casi sin ningún secreto — espectacular — para la cámara tomavistas. Esto limita el interés del nuevo film de los esposos Johnson. Si no todo, parte del mismo lo encontramos en los demás documentales africanos. No obstante, hay trozos que por su carácter semiinédito, por la forma en que han sido tratados, dan un cierto empaque de originalidad a *Gongorila*. Uno de ellos, el mejor de todos, el trozo basado en los pigmeos, visto ya en *Au pays de Scalp*, pero mucho más certero en *Gongorila*.

De todas formas, hay también grandes concesiones. No es *Gongorila* ese documental que está solicitando África. Todos los films que hasta ahora ha inspirado, se ajustan más a una intención espectacular y comercial, que a un interés científico. Por eso las anécdotas y los episodios rebuscados abundan en casi todos ellos. *Gongorila* nos presenta varios. Ejemplos: la danza de los salvajes ante las melodías de un gramófono; la escena — larga y pesada — de dos pigmeos luchando por encender un cigarro; el aparato con que se rodean los cazadores para capturar un gorila joven, casi inofensivo; los contratipos que presentan la caza de un león y que nosotros recordamos haber visto hace varios años en *Los esposos Johnson en el África salvaje*... Todas estas escenas han sido buscadas para justificar un poco la publicidad. Sin embargo, decepcionan al público y rompen el ritmo sinceramente documental que hay en otros momentos de *Gongorila*.

Ann Dvorak y Paul
Muni, en «Scarface».
Foto: United Artists

Núm. 5 - Página 153



S c a r f a c e

F I L M Y A N Q U I D E H O W A R D H A W K S

La prohibición sufrida por este film en Norteamérica le ha dado en Europa un valor que no tiene. No es ni muchísimo menos el mejor film de «gangsters», como se ha pretendido. *Little Caesar* y *Las calles de la ciudad*, por ejemplo, son infinitamente más completos, aunque aparentemente sean menos espectaculares.

El hecho es claro, sin embargo. El productor de *Scarface* es Howard Hughes. Hughes es hijo del «rey del petróleo o del acero». Queremos decir que es multimillonario. Por eso cuando se pusieron en moda los films de aviación, Howard Hughes nos salió con su *Angeles del Infierno* con pretensiones de ser «el más sensacional» de todos. ¡Y como en *Angeles del Infierno*, en *Scarface* se encuentra una superabundancia de medios que no han sabido utilizarse con equilibrio, con medida!

Angeles del Infierno no fué el mejor film de aviación, como *Scarface* no lo ha sido entre los de su género. En uno y en otro hay momentos tal vez más emocionantes — en el sentido vulgar de la palabra — que en sus congéneres; pero no por eso son superiores en su conjunto. Howard Hughes no escatima los medios, y cuando hay que torpedear un dirigible lo hace con la misma sencillez que cuando tiene que despeñar una docena de automóviles. Sin embargo, en los dos films que lleva producidos hay una tal cantidad de anacronismos, una falta de ritmo y un contenido tan ajeno a toda realidad, que lejos de dar al cinema dos obras representativas, se ha limitado a dar dos obras desiguales, carentes de ese equilibrio que otros productores han conseguido.

Scarface no es en ningún momento un film que pueda representar al «gangster» yanqui. El «gangster» es un tipo heroico que se juega la vida en todo tiempo y que sabe arros-trar todos los peligros. En cambio, el «gangster» ideado por Hawks es un tipo cobarde, místico, religioso, en el momento en que se ve perdido, solo, sin sus compañeros. Se ve claramente que Hughes ha querido hacer un film que robe a los bandidos de Chicago esa especie de admiración popular que se siente por ellos. En algunos momentos de *Scarface*, se han querido exaltar sus hazañas y resultan una pobre caricatura. ¡Tan grande es la cantidad de cristales que se rompen y de tiros que se disparan!

Tampoco el «gangster» auténtico es un tipo que se rinda mientras le queden cartuchos para su pistola. Recordemos al protagonista de *Little Caesar*, que muere ametrallando a la policía. Recordemos a tantos otros que mueren disparando su revólver. En cambio, el protagonista de *Scarface* — más fuerte y más temible que sus compañeros cinematográficos — se entrega a la policía, tras un rato de lucha, pero con fuerzas suficientes para pretender esquivarlos luego. «Finalmente — se nos cuenta en su argumento —, se vuelve cobarde y suplica que no se le mate... Pero la policía, inexorable siempre, lo mata en la calle como a un perro...»

He aquí un final digno de la moral puritana de William Hays. Al malo hay que castigarlo duramente. Y en este film, salvo los policías, todos los personajes son malos. Claro que, muy de acuerdo con el «código» cinematográfico de Hays, todos los tipos — malos — son extranjeros: Camorte, Cesca, Guarino, Rinaldo, Angelo, Costillo, Pietro... Nombres todos de cacofonía distinta a los nombres yanquis.

No obstante, en *Scarface* — que ha pretendido desenmascarar a los «gangsters» — no asoma un momento la nariz oculta de los ministros, de los diputados, de la policía, de los altos magnates, que, como se sabe, son el auténtico sostén de esta gente que se ha saltado una ley instituída para crear otra más en armonía con su temperamento: la ley del más fuerte.

E l p i c a d o r

F I L M F R A N C É S D E J A Q U E L U X

En París termina de presentarse un film que viene a ser algo así como la *españolada* más *españolada* de todas las *españoladas* hechas hasta la fecha. Ni los films nacionales sobre Andalucía, ni los franceses, ni los yanquis son peores que esta película de Jaquelux, a quien los franceses anteriores de Tourneur, de Baroncelli, de Niblo, de Perojo han debido ilustrar sobre el peligro que constituía internarse en un camino viejo sobre el que una nueva fuerza social está afirmando sus posiciones.

No queremos analizar el film detenidamente porque todo está lleno de disparates. Basta por ahora con señalar su argumento convencional y falso y su interpretación lamentable y desacertada. Su protagonista es un cantante de la Ópera parisense, que

es tanto como decir lo más opuesto a lo que exigiría el picador andaluz. El torero es un actor chileno (Enrique Rivero), cuyo afeminamiento y falta de temperamento ha quedado bien patente en *El sueño de un poeta*, film de Jean Cocteau, más asimilado a sus «formas» y a sus aptitudes. Los demás intérpretes son también gentes opuestas a las que pudiesen desearse para un film de costumbres andaluzas. Hasta a los españoles que intervienen en el cuadro flamenco se ve que no les queda de España más que el nombre. En sus juergas hay mucho más color «montmartrois» que andaluz.

París.

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

T r a t a d e B l a n c a s

F I L M A L E M Á N D E M A N F R E D N O A

El público ya empieza a cansarse del actual cinema. Lo encuentra insubstancial, vacío, pobre de ideas. El público se aburre ya con las comedietas americanas, las operetas germanas y los melodramas franceses.

Por esto, el público pide films sociales. Por esto, desea ver un cinema que marque la pauta de una futura evolución.

Y este cinema sólo empiezan a captarlo las cámaras rusas. No lo manda más que Rusia. Y lo manda con grandes trabajos, sorteando todos los obstáculos y dificultades que levantan en su marcha los gobernantes y policías del mundo entero.

Pero el público no se conforma con tres o cuatro films rusos al año. El público sigue pidiendo un cine social. Y como él, con su poco dinero, es el gran sostén de las industrias, todos los comerciantes de cine comprenden que no hay otro remedio que dárselo.

Pero, como es natural, no de darles un cine social, noble, nuevo, elevado, sino un cine social, falso, hipócrita, cubierto de burdas apariencias. Un cine que, con gestos redentores, defiende las actuales costumbres y hace ver que los que las dirigen son unos bienhechores de la humanidad.

En una palabra: ese cine que lo integran películas como *Maternidad*, que culpa del aborto a las mujeres, y no, como debiera, a la sociedad. Ese cine que, últimamente, nos ha dado una obra indignante: *Trata de blancas*, film alemán de Manfred Noa.

Trata de blancas se ha anunciado como film social. «Como el documento más interesante y de mayor verismo, hecho hasta el día, de la trata de blancas.»

En seguida nos dimos cuenta de su falsedad.

En particular, cuando leímos su prólogo: «Como aquellas mujeres que en las Sagradas Escrituras rasgaban sus trajes para mostrar a los jóvenes el pecho corroído por la lepra, este film, pleno de realismo, nos muestra una de las mayores lepras de la sociedad actual». Y, con sólo leer esto, vemos en la pantalla que la sociedad es una pobre víctima de la trata de blancas y de la prostitución.

Como si estas dos cosas nacieran de pronto. Como si estuvieran engendradas por la espontaneidad. En realidad, lo están por las imperfecciones de la sociedad y la vida.

Y, como es natural, partiendo de este punto de vista, *Trata de blancas* tiene, por fuerza, que ser un film pésimo. La gran obra social se trunca en melodrama sensiblero. En las andanzas de una pobre muchacha, a la que llevan engañada a un prostíbulo de Río de Janeiro. Su novio, en seguida, moviliza a la policía y a las sociedades protectoras de la mujer, que, a los pocos días, dan con su destino. Pero — cuando la encuentran — ya es tarde: la muchacha se cae desde un balcón, «terminando su vida al compás de un tango argentino», que ejecutan unos juerguistas en el patio.

Pero la sociedad queda admirablemente. Los únicos culpables son unos cuantos canallas de los que nunca podrá verse libre la humanidad.

Es decir, que todo el film es una sucesión interminable de mentiras. La policía, en la realidad, facilita muchas veces la compra y venta de mujeres, y la intransigencia de las sociedades protectoras de la mujer arrastra, muchas veces, a las que llaman sus protegidas, hacia los prostíbulos.

Por todo esto, *Trata de blancas* es un film que debe rechazarse rotundamente. De él no se desprende ninguna enseñanza noble ni provechosa. Pero el público, engañado por la propaganda, lo ha convertido en un film de éxito. Por esto creemos que es necesario desenmascarar a todos estos films que se llaman sociales y son todo lo contrario.

Madrid.

R A F A E L G I L

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

E S P A Ñ A E L E T E R N O T Ó P I C O

O sea: el de nuestra producción nacional.

Ya están de nuevo nuestros escritores cinematográficos insistiendo sobre el mismo tema. Y siempre desorientados, sin enfocarlos debidamente, volviendo las espaldas a la realidad.

Así, no es extraño que se escriban, y lean — lo que es peor —, cosas como estas: «que nuestros directores son casi tan buenos como los extranjeros...»; «que *Carceleras* y José Buchs merecen el nombre de excepciones españolas...». Y otras muchas cosas aún más ridículas y pueriles.

Y lo más lamentable es que los que esto escriben son hombres de buena voluntad. Hombres que, con su excelentísima voluntad, nos están haciendo un gran daño.

REPOSICIÓN DE LOS «CHARLOTS» DE LA ESSANAY

Y, aunque parezca mentira, debido a nuestros empresarios.

Por tanto, nosotros — que constantemente sacamos a relucir sus yerros — queremos difundirlo y propagarlo.

Es este: la proyección en los cines de segunda categoría de las primitivas bandas de «Charlot».

Durante los últimos meses, hemos vuelto a admirar *Charlot, señorita bien*; *Charlot, en el baile*; *Charlot, presidiario*... y muchos otros films ya olvidados y, sin duda, superiores a las grandes superproducciones que tanto cacarea Norteamérica.

O P E R E T A S B E L I C O S A S

Las que, en la actualidad, nos manda Alemania. Las presentadas en la pasada temporada eran, sencilla y dulcemente, cursis. Las que se proyectan en esta son de carácter militarista.

Como ejemplo podemos citar *El teniente del amor*. Y, en particular, sus canciones. Por ellas nos enteramos de muchas cosas: que la juventud debe criarse en los cuarteles, que los ejércitos harán grandes a sus patrias... y otras tonterías por el estilo.

Sencillamente, que ya se ve a Hitler a través de los films alemanes.

Madrid

R. GIL

VICENTE ESCUDERO AMATEUR CINEMATOGRAFICO

Vicente Escudero, nuestro gran bailarín flamenco, ha dejado de ser un simple espectador cinematográfico para pasar a ser un amateur con iniciaciones propias. De su primer viaje por Norteamérica, Escudero se trajo varias cosas a la vieja Europa: un contrato, firmado por cinco años, para hacer otras tantas «tournées» por Estados Unidos; un montón de periódicos en el que se le califica como el mejor de los bailarines actuales; un abrigo del más puro empaque yanqui, y un aparato cinematográfico para película de 16 milímetros. ¡Escudero — gran cliente del «Studio 28» y de «Les Ursulines» — iba a hacer sus primeros ensayos cinematográficos para proyectarlos — exclusivamente — a sus íntimos, en su estudio «montmartrois», instalado en el viejo cabaret literario del «Chat noir»!

Esto es cuanto pensó Escudero al descender del barco con su flamante aparato cinematográfico. Esto es cuanto Escudero hizo en sus primeros días de regreso a París. Pero, al marchar a España a refrescar sus recuerdos, cuando se encerró en el Sacro Monte con sus compañeros de otro tiempo, Escudero desembaló su «camera» y se puso a rodar escenas de baile flamenco, de canciones gitanas, de vida pintoresca y semiprimitiva.

Un mes más tarde, Escudero saltaba desde Andalucía a Valladolid. En su rincón castellano se puso a ordenar los metros de película que había impresionado en su otro rincón andaluz. Hizo un montaje tan espontáneo e imprevisto como él mismo, y lo mostró a sus amigos, que quedaron admirados de lo que su pequeña cámara había recogido.

Orgulloso de sus iniciaciones de cineasta, Escudero comenzó a propagar su obra cinematográfica. Lo primero que hizo fué proyectarla en una escuela primaria. Alguien le indicó que los muchachos aprenderían con aquello más Geografía andaluza en un día que con los textos en un año. Animado por esta idea, Escudero inició una auténtica peregrinación por las escuelas castellanas, con la misma fe que varios años antes iniciara su otra peregrinación de bailarín gitano por los escenarios de Europa. Cargado con su proyector y su cámara, Escudero ha visto deslizarse su mes en Castilla, proyectando



«Charlot» en su época 1915-1916 de las comedias Essanay.
Foto: Archivo J. P.



Vicente Escudero con su cámara cinematográfica.
Foto: Carmita García.

en sus escuelas pueblerinas los metros de celuloide que había impresionado durante su otro mes en Andalucía. ¡Esperemos nuevamente a Escudero — en viaje otra vez hacia Estados Unidos —, seguros de que el año próximo llevará a los niños andaluces algo de lo que vió en su visita a los niños castellanos!

SEGUNDO CONCURSO CATALÁN DE CINEMA AMATEUR

La sección de cinema del «Centre Excursionista de Catalunya», a cuya iniciativa se debe el primer concurso de cinema amateur de Cataluña, organiza su segundo concurso para el año 1933, al que podrán asistir todos los cineastas (socios o no socios del Centro) nacionales y extranjeros, con sus films de 9,5 y 16 milímetros.

Como no disponemos del espacio que exige la publicación de las «Bases» y de la gran lista de premios que se instituyen, nos limitamos a recomendar a nuestros lectores se dirijan en solicitud de informes al «Centre Excursionista de Catalunya» (Paradís, 10, Barcelona), y a publicar los temas a que han de sujetarse los concursantes.

Primer plazo de admisión (hasta el 1.º de marzo de 1933). Films de *excursionismo y viajes, deportes, reportaje, familiares y de niños; muñecos, dibujos y sombras animadas; vanguardia*. Segundo plazo de admisión (hasta el 1.º de abril de 1933). Films de *folklore; culturales, científicos y pedagógicos; publicitarios* (no se admiten películas de propaganda de material cinematográfico y de fotografía). Color, argumento y tema libre.

He aquí una magnífica ocasión para que los cineastas que posean cualidades e iniciativas propias, puedan hacer una demostración objetiva de sus posibilidades.

ALEMANIA

LA PELÍCULA DE 16 MILÍMETROS, ENTRA EN UNA FASE PURAMENTE COMERCIAL

Lo más sensacional de la temporada cinematográfica que se inicia, será sin duda alguna, el dominio práctico del cinema en película reducida. Distintas organizaciones interesadas en ello, están dando término al proyecto de equipo de salas con aparatos para película de 16 milímetros. Esto producirá grandes economías y será de mucha utilidad para los cinemas reducidos. La Klangfilm y otras productoras trabajan actualmente en la construcción de aparatos de tomavistas, toma de sonidos y proyección de película reducida. El método americano que tiende a suprimir, por una parte, la perforación y a limitarse, por otra, a una rueda con dientes en lugar del tambor habitual para permitir la impresión del sonido en el otro ángulo, ha sido tomado muy en serio en Alemania. ¡El film de 16 milímetros ha dejado de ser una manifestación experimental de amateurs para pasar a ser un nuevo auxiliar del cinema industrial!

FRANCIA

«14 DE JULIO», NUEVO FILM DE RENÉ CLAIR

Los Films Sonoros Tobis, nos comunican: «René Clair ha dado el 19 de septiembre, en nuestros estudios de Epinay, el primer golpe de manivela de su nuevo film titulado *14 de julio*. Esta comedia se desarrollará en parte entre los regocijos populares que acompañan nuestra fiesta nacional. Los principales intérpretes son Annabella, Georges Rigaud, Pola Illery, Raymond Cordy, Paul Ollivier... Se ve cómo René Clair sabe conservar una colaboración fiel porque la mayor parte de los artistas que aparecen en *14 de julio* han aparecido ya en *Sous les toits de Paris*, *El millón* y ¡*Viva la Libertad!* Entre los elementos técnicos se encuentran también los nombres de Albert Valentin, asistente; Georges Perinal, especializado en la buena fotografía y L. Meerson que ha realizado decorados de una envergadura impresionante.»

HERRIOT PONE UN PREFACIO A LAS «ACTUALIDADES FRANCESAS PARAMOUNT»

La Paramount ha inaugurado recientemente un noticiario exclusivamente francés. De su adhesión al gobierno Herriot-Tardieu, nos habla, mejor que nadie, el prólogo que para el mismo, ha hecho ante el «micro», Eduardo Herriot, Presidente del Consejo.

«Respondo con un vivo placer a la invitación de la Paramount — ha dicho Herriot —. Esta aplicación del cinema, permite a los hombres de Estado dirigirse directamente a los pueblos, como decía, muy justamente, mi amigo Mac Donald.

»Yo aprovecho este momento para ofrecer a todos cuantos me escuchan el saludo de Francia; de esta nación que se ha desconocido muy a menudo y que en una época tan atormentada como la presente, entre tantas llamadas al espíritu de la violencia, no tiene más ambición que la de obtener para todos como para ella misma, la tranquilidad.



René Clair

lidad en el trabajo y la realización de este ideal hacia el que yo tiendo por mi parte con toda mi energía, quiero decir: la Paz!»

He aquí unas palabras, en franca contradicción con la línea política francesa de estos últimos tiempos. Sin embargo, de momento, han bastado para atraerse el apoyo político de las Actualidades Paramount, y asegurarse la misma colaboración que viene prestando al Gobierno, el *Pathé Journal*, el *Eclair Journal*, *Las Actualidades Fox* y demás noticiarios. Estamos seguros que en el nuevo noticiario Paramount se recogerán todos cuantos sucesos puedan apoyar al Gobierno y se ocultarán todos aquellos otros que pudiesen molestarle.

ESTADOS UNIDOS

HOWARD HUGHES EN METRO GOLDWYN

Howard Hughes, productor independiente — de *Angeles del infierno* y *Scarface* — hasta hace muy poco, ha ingresado como productor en Metro Goldwyn. Ignoramos, sin embargo, si este ingreso es debido a una adquisición de acciones de la compañía por el multimillonario o que ésta se ha detenido en él por los «méritos» económicos de sus producciones anteriores.

LA METRO GOLDWYN TAMBIÉN QUIERE HACER ECONOMIAS

Después de Paramount, es la Metro la que decide suprimir gastos y rebajar los sueldos a sus empleados de primera categoría. Todas sus «estrellas» y todos sus empleados que cobraban sueldos semanales superiores a mil dólares, se han visto obligados a dejar en la caja de la Compañía un 35 por 100 sobre los mismos. Parece ser que los «divos» y «vedettes», tan exigentes, según el departamento publicitario de Metro Goldwyn, han aceptado resignadamente esta decisión. Por lo menos, no nos ha llegado ninguna «gacetilla» dándonos cuenta de la «huelga de las estrellas».

PERSPECTIVAS DESOLADORAS

Sobre un contingente de 25,000 personas, ocupadas actualmente en los estudios de Hollywood, solamente 650 poseen un contrato en firme, que les asegura trabajo durante seis meses o un año. Los demás, solamente son contratados por una semana, por un día y hasta por medio día.

LA VUELTA DE FATTY O LA BONDAD DE MISTER HAYS

La casa productora Warner Brothers ha logrado levantar la prohibición que el grupo Hays tenía establecido desde hace diez años sobre el primer camarada de Charlot, Roscoe Arbuckle. Según anuncia la Warner Bros, Fatty comenzará próximamente a interpretar pequeños films de dos rollos.

AUSTRIA RESULTADOS DE LO TRUCULENTO EN EL CINEMA

Howard Hughes

En Austria se ha registrado un caso curioso: después de haber asistido a una proyección cinematográfica del film «Frankenstein», un joven vienés ha perdido la memoria que no ha logrado recuperar todavía. ¿No podría tomarse como ejemplo este caso sucedido a un espectador y evitar que se nos sirvan con tanta frecuencia las truculencias cinematográficas de última hora?

ITALIA

UN FILM DOCUMENTAL DE «LA MARCHA SOBRE ROMA»

Mussolini ha decidido trasplantar a la pantalla la epopeya de su marcha al Poder. Financiado por el Gobierno italiano, el Instituto Luce, va a realizar un film, que vendrá a ser algo así como una epopeya y una apología del dictador italiano. En este film, que llevará por título *La marcha sobre Roma*, se recogerán los episodios más salientes de las hazañas mussolinianas. Naturalmente, que en este futuro film, no se encontrarán las represiones ni los asesinatos políticos del «gran jefe». Simplemente, se reconstruirá la marcha sobre Roma y algunos otros episodios favorables a la política del dictador.



INGLATERRA

MEDIDAS CONTRA EL IMPERIALISMO DEL CINE AMERICANO PARA CREAR EL IMPERIALISMO DEL CINE INGLÉS

En un reciente congreso celebrado en Ottawa, los ingleses han decidido hacer todo cuanto les sea «humanamente posible» para desmoralizar la posición preponderante que el cine americano mantiene en sus colonias.

De los proyectos se ha pasado inmediatamente a los hechos. En Londres, la Gaumont British termina de establecer un contrato con la Associated Pictures Corporation, que ofrece a su producción 178 cinematógrafos con equipo sonoro y más de 500 para proyectar cine mudo, esparcidos en el Japón, China, Siam, Borneo e Indias Holandesas.

Por su parte, la Associated Pictures ha sido nombrada representante general en Extremo Oriente de Gaumont British, para todo lo concerniente a aparatos e instalaciones sonoras.

Hasta ahora, era Norteamérica quien surtía todo el material que necesitaba la Associated Pictures. En lo sucesivo, será Inglaterra. Sin embargo, los *colonizados* permanecerán ajenos a todos estos manejos imperialistas de la gente que les domina, y pasarán, seguramente, de uno a otro cinema, sin tener más noticias que la del cambio de «estrellas» que observarán después de haber pasado por las taquillas.

LA CENSURA EN INGLATERRA Y EN LAS COLONIAS BRITÁNICAS

La censura cinematográfica en Inglaterra es cada día más severa. Las Ligas de tipo «moralista» se suceden por todas partes, uniéndose para combatir todo cuanto puede ser considerado como inmoral, y, sobre todo, contra los textos o los diálogos escabrosos. Los trajes son observados atentamente, y toda película en la que aparece una «estrella» ligeramente vestida, es prohibida implacablemente. Muchos de los films americanos que presentan artistas de este tipo tienen que emprender la ruta de regreso sin haberse estrenado.

En las colonias británicas, la censura es todavía más intransigente. En la isla Mauricio, por ejemplo, el departamento de censura sólo cuenta con tres miembros: el obispo católico, el obispo protestante y el gobernador. No creemos necesario añadir que después de haberse solazado los tres vigías de la pudibundez mauriciana, en la pornografía de los films que les envían, éstos son prohibidos al público.

U. R. S. S. ¿ REFORMAS EN PERSPECTIVA ?

Como presidente general de la Asociación de productores cinematográficos de la U. R. S. S., Pudovkin ha publicado un artículo, enumerando las razones por las cuales deben ser transformados algunos métodos de trabajo referentes al cinema.

Ante todo, los autores y los realizadores deben colaborar muy estrechamente y establecer un contacto íntimo, para lograr resultados más positivos. Los técnicos deben reunirse también una vez por trimestre, por lo menos, con el fin de cambiar impresiones y proyectos. «Los grupos de distribuidores — añade Pudovkin — no deben influenciar sobre la producción. Su papel debe limitarse a presentar al público cuanto se les ofrezca. Solamente — termina afirmando el gran cineasta — tienen derecho a hablar los artistas creadores.» Aparte los productores, propiamente dichos, el cinema no es más que un negocio de administración y de comercio. Es decir, una industria eminentemente burocrática. Y nosotros no queremos que el cine soviético se acarree todos esos males que sufre actualmente el cine capitalista.

CHINA UNA CONSECUENCIA DE LA VICTORIA JAPONESA

En uno de los mayores cinematógrafos de Canton se presentaba en las actualidades semanales la entrada de las tropas japonesas en Chapei, a los acordes de una marcha victoriosa. Una ráfaga de ira patriótica invadió a los espectadores, que se lanzaron a desvalijar la sala, arrojando al aire las banquetas y destruyendo los aparatos de proyección. El propietario, ayudado por sus empleados, quiso contener el furor popular, y fué arrojado a la calle desde el segundo piso. Según las agencias periodísticas, hubo cincuenta muertos y numerosos heridos graves.

MÉXICO «REVOLUCIÓN, O LA SOMBRA DE PANTO VILLA»

Miguel Contreras Torres, cineasta mejicano de ingrata memoria en España — tenemos muy presente su *Bandido de Sierra Morena* — está filmando actualmente un film con el título que encabeza estas líneas. En él se recogerán gran parte de las luchas intestinas del país azteca y sus hechos más sangrientos — los combates de Celaya, León, El Ébano, etc. —, entre las fuerzas constitucionales y el ejército de Panto Villa.

POLONIA

150 CINEMATÓGRAFOS CONTROLADOS Y DIRIGIDOS POR MILITARES

En el curso del reciente congreso celebrado por todos los empresarios cinematográficos de Polonia, el presidente de los mismos ha protestado contra los privilegios que disfrutaban 150 cinemas controlados por militares. Esto les produce una grave competencia y están dispuestos a evitarla a toda costa.

REPÚBLICA ARGENTINA

LOS EMPRESARIOS ARGENTINOS PROTESTAN DEL IMPERIALISMO DE LA WESTERN ELECTRIC

Los empresarios cinematográficos argentinos han reaccionado ante los abusos de tipo financiero de la Western Electric y se han agrupado para defenderse de los continuos asaltos que la casa yanqui dirige contra sus intereses. Hay cines que escasamente pueden recaudar el alquiler que la Western les exige por sus aparatos, y esto, naturalmente, les ha conducido a una mala posición en el negocio. Últimamente, los empresarios, han acordado pedir a la Western una reducción en el alquiler y manutención de sus aparatos; y en el caso de que ésta no les atienda, llegar a conclusiones más radicales y terminantes.

SUECIA

GRETA GARBO SE HABÍA CASADO CON MAURICE STILLER

En la prensa sueca corren rumores de que Greta Garbo ha pedido a los familiares de Maurice Stiller, director cinematográfico muerto hace dos años, todos los bienes pertenecientes al mismo. Parece ser que la enigmática «estrella» y su director se casaron en Turquía cuando se dirigían a Hollywood y que habían guardado el secreto para que Greta «pudiese triunfar por sí misma y no por ser la esposa de un director de primera fila».

Si esta noticia, que nosotros recogemos con toda reserva, llegase a confirmarse, toda esa mala literatura que se ha hecho en torno a la *vida austera* y a la *frialdad* de la Garbo, se viene a tierra. Es la mejor demostración de su inutilidad y la mejor lección que pueden recibir todos esos mercachifles que no han visto nunca el valor — real o negativo — que pudiese haber en Greta Garbo y se han dedicado, en cambio, a urdir historias sobre su vida privada, tan vulgar como la de cualquier otra mujer.

OPINIONES EN ZIG-ZAG

SINCLAIR LEWIS HABLA DE LOS PAISAJES AMERICANOS EN SU CINEMA

«Usted — dice el escritor yanqui a un redactor de «Pour Vous» — ve muchos más paisajes americanos de los que se imagina. La mayor parte de los paisajes africanos que usted ve, son nuestros. Y cuando ve los Alpes, esté seguro de que se trata de las «Rocky Mountains». Los paisajes con idilios a la inglesa también son nuestros. Nosotros tenemos todos los paisajes del mundo, como también tenemos todas las razas del mundo y todas las medidas del mundo: de lo más grande a los más pequeños, de lo más lento a lo más rápido, de lo más alto a lo más bajo... ¡América es un país que usted conoce mil veces mejor de lo que piensa!»

Sinclair Lewis



EL DINERO EN EL CINEMA

El dinero está matando al cinema — dice René Clair —. El cine muere por falta de dinero — replica Charles Delac, Presidente de la «Chambre Française de la Cinématographie». Con dos opiniones tan opuestas, difícilmente podrá formarse una opinión exacta — añadimos nosotros.

REVISTA DE REVISTAS

REVISTA DE REVISTAS

A nuestra Redacción acaban de llegar los dos primeros números de dos revistas de cine independiente, publicadas las dos en Bruselas. La primera («Camera») es el órgano de la Federación de Cine-Clubs de Bélgica y se publicará mensualmente, redactada en francés y en flamenco. Y la segunda («Sésame»), es una publicación semanal — editada sobre 8 páginas — dirigida por M. A. Mirowitsch y Marc Carghèse. Tanto la una como la otra, nacen para preconizar un cine independiente — arte por arte — y exaltar los valores del cinema actual.

Agence Européenne Cinématographique

CENTRAL EN PARIS:

13, Faubourg Montmartre

Teléf. : Provence, 39-32

Telegramas : CINEUROPA - PARIS



AGENCIA EN MADRID:

Calle de San Lorenzo, núm. 4

Teléfono núm. 18599

Telegramas : CINEUROPA - MADRID

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

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

¡Estar atentos!

**La Agence Européenne
Cinématographique**

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

Dirigiéndose a la

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

CINEMATOGRAFICA IBÉRICA

PRESENTA:

**LA
LOCA
AVENTURA**

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

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



Plaza del Teatro, 4. - BARCELONA