

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Noviembre de 1932

Una Peseta

6

PORTADA : «Sole», film soviético de Ilia Trauberg

CONTENIDO : PRIMERA ENCUESTA DE «NUESTRO CINEMA» :

Contestaciones de A. Casinos Guillen, R. Marinello Roca, J. Gómez Ibáñez y V. María García Arenal. • PROBLEMAS ACTUALES : «La importancia del Escenario», por Georges Méliès; «Dos argumentos», por José Castellón Díaz; «EL CINEMA SOVIETICO» : «El cinema soviético y el Segundo Plan Quinquenal», por G. Liss (Vicepresidente de la Soyuzkino). • HISTORIOGRAFIA : «Panorama del cinema hispánico» (Continuación), por Juan Piqueras; «Mi posición de 1925 ante el cinema español», por Alfredo Serrano. • NUEVOS FILMS EN PARÍS : «La lucha por la vida», «Kuhle Wampe» y «Barnum», por Juan Piqueras. • NUEVAS PELÍCULAS EN MADRID : «Salto Mortal», por Manuel Villegas López; «La canción de la Vida», por L. Gómez Mesa y «Mata-Hari», por Rafael Gil. • NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE : España, Alemania, Estados Unidos, Italia, Inglaterra, Holanda, U. R. S. S. • OPINIONES EN ZIG-ZAG. • BIBLIOGRAFIA DEL CINEMA : «Un libro de Eremburg sobre el cinema», por Rafael Gil



NUESTRO CINEMA

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

TODA LA CORRESPONDENCIA literaria, publicitaria y administrativa; Cheques Bancarios, Giros Postales y Certificados, deben dirigirse siempre a nombre de **Juan Piqueras**, director de NUESTRO CINEMA, 7, Rue Broca, París (V^e) 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 París. 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
TOBIS, 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.^e)

1932-1933

ART-FILM --- PRESENTA:

D A S S A N
La Isla de los Pingüinos

Original documental del gran explorador inglés C. Keeton, hablado en castellano

T E M B I
El Cocodrilo Sagrado

Curiosísimo film dramático documental, hablado en castellano

LA LUCHA POR LA VIDA

Film raro de gran valor en el que se presenta por primera vez la lucha por la vida entre los animales, bajo el lema: «Matar para vivir»

LA SINFONIA DE LA MONTAÑA

Maravillosa poema musical

LOS BAJOS FONDOS DE VARSOVIA

Grandioso drama social interpretado por el gran actor dramático BORIS SAMBORSKI, Elena Stepowska, Zofia Pogorzelska y BETTY AMANN

ECLAIR-JOURNAL

El más completo, el mejor informado y el más ameno de los Noticieros Europeos, hablado en castellano

25 EDUCATIONAL PICTURES

Películas de un zello, sobre Pesca, Cacerías, Ciudades, Viajes, Curiosidades, etc. pulcramente explicadas en castellano

Casa Central: Aragón, 219
Telef. 76810 - BARCELONA



Agencias en Madrid, Valencia, Bilbao, Coruña y Palma

Primera Lista de Corresponsales y Agentes distribuidores de NUESTRO CINEMA

- ALEMANIA . . . Asher & Compañía, Behrenstrasse, 17, Berlín.
 ARGENTINA . . . Cantálico Santos, San Martín, 470, Concordia.
 » . . . Domingo de Agostino, Calle 63, número 1166, La Plata.
 » . . . Fermín Cortés, Belgrano, 3335, Buenos Aires.
 » . . . Gregorio F. Fernández, Buenos Aires, 311, Tucumán.
 » . . . Hermógenes Álvarez, Avenida Colón, 601, Bahía Blanca.
 » . . . J. Emilio Núñez, San Lorenzo, 1868, Rosario de Santa Fe.
 » . . . Miguel A. Godoy, 25 de Mayo, 378, Córdoba.
 » . . . Paulino Suárez, Casilla Correo, 241, Comodoro Rivadavia.
 ARGELIA . . . La Maison des Livres, 12, calle Dumont d'Urville, Argel.
 AUSTRIA . . . Gerol & Compañía, Stephansplatz, 8, Viena.
 BÉLGICA . . . La Grande Librairie, calle des Tanneurs, 46, Anvers.
 » . . . Librairie Française et Internationale, 22, calle Montagne-aux-Herbes, Bruselas.
 BRASIL . . . Librería Garnier, Rio de Janeiro.
 CANADA . . . Librería Deon, calle Sainte-Catherine, 251, Montreal.
 COLOMBIA . . . Camacho, Roldán y Compañía, Bogotá.
 COSTA RICA . . . M. Puig Lloret, Apartado 638, San José.
 CUBA . . . Basilio Aparicio, Estación Terminal, Habana.
 » . . . Manuel Gaona Sausa, Lancers, 17, Camagüey.
 » . . . Ricardo Martínez, San Venancio, 33, Cienfuegos.
 CHECOSLOVAQUIA . . . Librería Topic, Narodni, 11, Praga.
 CHILE . . . Librería Rodó, Agustinas, 1262, Santiago de Chile.
 DINAMARCA . . . Librería Hagerut, Copenhagen.
 ESPAÑA . . . Sociedad General Española de Librería, Barbazá, 16, Barcelona.
 FRANCIA . . . Librería Española de L. Sánchez Cuesta, 10, rue Gay Lussac, París.
 » . . . Librairie José Corti, 6, rue Clichy, París, y
 » . . . Kioscos de los Grandes Boulevares, Campos Eliseos.
 » . . . Barrio Latino, Clichy y Montmartre.
 » . . . Librairie Feret, rue Grassi, 9, Bordeaux.
 » . . . Librairie Paupetit, Allée de Meilhan, 56, Marsella.
 GRECIA . . . Librería Eleftheroudakis, Plaza de la Constitución, Atenas.
 HOLANDA . . . Nilsson & Lamm, Damrak, 62, Amsterdam.
 INGLATERRA . . . Charles E. Stenhouse, 108, Greencroft Gardens, Londres (N. W. 6).
 ITALIA . . . Agencia Giornalistica «Casiroli», Corso Vittorio Emanuele, 4, Milán.
 » . . . Casanova & Compañía, Piazza Carignanc, 8, Turín.
 » . . . Desclee & Compañía, Piazza Grazioli, 2, Roma.
 » . . . Librería Bemporad, vía Cavour, 20, Florencia.
 MÉXICO . . . Luis Leal, Tacuba, 53, Méx. D. F.
 PARAGUAY . . . Serviliano Peralta, Amambay, 60, Asunción.
 PERÚ . . . Agencia GEO, La Pelota, 656, Lima.
 » . . . Máximo Pecho, Apartado 60, Vía Callao, Iquía.
 POLONIA . . . Gebethner y Wolff, Krakowski-Primiesci, 15, Varsovia.
 PORTUGAL . . . Agencia Internacional de Librería y Publicações, Avenida Gare, Lisboa.
 RUMANIA . . . Librería Kohn, Bucarest.
 SUECIA . . . Nordiska Bokhandel Drottninggatan, 7-9, Estocolmo.
 SUIZA . . . Librería Jacquemoud, Corratier, 20, Ginebra.
 » . . . Librería Payot, Berna.
 URUGUAY . . . Emilio Huerta, Maldonado, 1067, Montevideo.

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
PUBLICADOS POR JUAN PIQUERAS — 7, RUE BROCA - PARIS (V*) TEL. GLACIERE 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 A. Casinos Guillén

En resumen: hay que obrar serenamente, rodeándose de personas que entiendan el asunto y que tengan experiencia del mismo, que, al fin y al cabo, es lo principal.

El cinema puro, propiamente dicho, sin mixtificaciones ni adulteraciones de ninguna clase, es un arte. Y todo lo que es arte, no hace falta ser un gran psicólogo para apreciarlo, es bello, grandioso, sublime...

El cinema — a mi entender — es la justa expresión de la vida, es el arte que mejor capta las miserias humanas — cosa que no ha logrado ningún otro arte en su largo período de existencia — y por tanto el más perfecto porque es el que más se acerca a la realidad.

El cinema marcha tan en contacto con las multitudes, que es lo que el colorido para el lienzo, lo que la Historia para las naciones: el alma, la vida.

Un pueblo sin cinema es un pueblo sin ideales, un pueblo que vive el largo y lento sueño de la muerte.

En la actualidad, el cinema, el cine-arte, se desenvuelve en medio de un ambiente francamente hostil. Y es porque, desgraciadamente, todavía no ha sido comprendido. Las masas, acostumbradas a ver cinema adulterado — del que ya están terriblemente saturadas —, no pueden concebir, no llegan a comprender el inmenso valor de ese nuevo cinema que surge, que nace ahora.

La lucha, pues, es enconada. Europa, cuna del cine-arte, batalla, en duelo a muerte, contra la potente América y la manifiesta ignorancia de las masas.



«Los hombres de mañana»,
film inglés de Leontina
Segan. Foto: Pro. Korda.

¿Y hay nada más hondo y humano que lo social? ¿Hay algo más hermoso y sublime que la vida misma?

Hacer cinema de ambiente social es hacer cinema perfecto.

El cinema de tendencia social lo abarca todo, en él se funden los restantes aspectos. En él toman parte activa lo documental, lo educativo, lo artístico... Por algo llámase perfecto.

3

Hasta ahora, el cinema solamente ha servido de distracción, de mero entretenimiento. Podía decirse que, socialmente, no tenía ningún valor. En la actualidad ya no puede decirse lo mismo. Ahora juega un papel esencial en el desenvolvimiento de nuestras vidas. El es el maestro, el sapientísimo profesor que, con sus sabias doctrinas, con su hondo concepto de la vida, guía nuestros pasos, torpes y vacilantes, para sacar nuestras almas puras e inmaculadas a través de la enferma humanidad. El es quien reivindicará a las masas dotándolas de una cultura fuerte y elevada.

4

Relativamente hay pocas, muy pocas. Tal vez puedan contarse con los dedos de ambas manos. Una de ellas es la imperecedera obra de King Vidor *Y el mundo marcha...*

Esta obra fué la que inició y marcó la trayectoria a seguir en lo futuro.

También son dignas de tenerse en consideración *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein; *Viva la libertad*, de Clair, y *Carbón*, de Pabst.

Estas obras, sobre estar consideradas como maestras, todavía son meros ensayos, leves indicios de lo que el cinema será en plazo no muy lejano.

5

Se me tachará de pesimista, pero creo que el actual movimiento cinematográfico iniciado en España sólo tiene a un fin: el afán de lucro. Y esto es sencillamente lamentable.

Sus iniciadores, alardeando de héroes, y en cierto modo también de mártires, se han lanzado a la aventura, dando a entender al pueblo hispano que lo que ellos se proponen es crear, hacer que brote, de una vez para siempre, el tan zarandeado y ansiado cinema español. Y ello es completamente falso. No les mueve otro impulso que el afán desmedido de querer ganar dinero.

Una prueba aplastante de mi aseveración es que los principales iniciadores de ese movimiento son gentes que han vivido en constante comunicación con el teatro — autores, empresarios... —, es decir, sus más encarnizados enemigos.

¡No vamos, pues, ahora a ser tan necios en creer que les guía un fin sano y laudable!

6

La futura producción española sólo tiene un camino a seguir. Y es hacer ante todo verdadero cinema. Un cinema independiente, sin miras egoístas.

Nuestro Cinema

Un cinema a través del cual las masas, el gran rebaño humano, sientan vivir su propia existencia. Un cinema que sea el fiel reflejo de nuestras vidas. Un cinema que sea enormemente vulgar... tan vulgar como la vida misma.

En fin, creo que el cinema hispánico, si quiere hacer cine-arte, debe encauzar su producción hacia la escuela rusa. Rusia, por hoy, es la magna antorcha que ilumina al mundo.

Respuesta de R. Marinello Roca

1 El cinema sonoro, al delinear rápidamente en su imposición total unas fronteras lingüísticas que, derribando la antigua internacionalidad de esta industria, han vuelto a perfilar el problema básico de la diferenciación de razas según su lengua, ha provocado una justa desorientación en las principales productoras, al ver cómo se les escapaba de las manos el mercado mundial que habían llegado a acaparar por completo; y sin embargo, se podía prever este resultado, puesto que al adquirir la sonoridad, tomaba unas características parecidas al teatro en lo que se refiere al habla considerada como tal, y era lógico que por causa de esta semejanza quedase encerrado dentro de las líneas «nacionalistas» del arte teatral, pero conservando íntegra su fuerza social y su vigor como propaganda artístico-industrial que tantos beneficios han aportado a los países que supieron comprenderlo; como los Estados Unidos, que se valieron de él como una poderosa arma de propaganda turística e industrial que les valió desterrar para siempre las ideas que encerraban las novelas de finales del siglo XIX sobre su sociología y aumentar ampliamente su mercado de exportación.

2 Sin embargo, ¿esta nacionalización productiva es efectivamente una nacionalización representativa? No es aventurado decir que no, si las nacientes empresas saben colocarse en su verdadero punto y saben escoger los géneros cinematográficos apropiados para extender fuera de sus fronteras no su producción íntegra, que actualmente es imposible, sino una parte de su producción destinada exclusivamente a tal fin.

En el transcurso de la historia vemos que no es de locos el afirmar que el mundo tiende a perfeccionarse, no a destruirse, y en el caso presente vemos confirmado otra vez tal aserto; efectivamente, si observamos el campo cinematográfico internacional vemos que mientras el moderno cinema sonoro va tomando más pujanza, crece también en proporción la importancia concedida a los films artístico-documentales, para los cuales no existen fronteras aún, y no sería aventurado decir que no existirán nunca. Luego una producción de tal género bien encaminada lograría extender su vuelo más allá de los mojones fronterizos, como ocurre ya actualmente con las modernas obras de este género que lanzan las productoras alemana y norteamericana; y si concretamos el caso a nuestra situación para con las otras naciones, el desconocimiento absoluto que tienen fuera de casa de lo nuestro resaltará

«No man's land», film
alemán de Victor Triv-
vas. Foto: E. Gonzalez.



LE SANCTUAIRE
DE LING-YIN

THE SANCTUARY
OF LING-YIN



Imágenes de la vieja
China en «El santuario
de Ling-Yin», docu-
mental Ufa. Foto: Ufa.

inmediatamente, dando la razón a tal tesis, siempre y cuando no se trate de buscar un *tipismo*, que, como a tal, produce efectos contraproducentes si no es tratado con mano maestra y experta.

Por otra parte es innegable que una producción de tal género sería apta solamente para ser exportada, lo cual obligaría a hacer una *producción interna*, más claramente hablando para los naturales del país, la cual tendría que ser o puramente artística o netamente social, o lo uno y lo otro a la vez, que no es normativo el escoger una sola producción cada empresa.

3

En España, por desgracia, se ha colocado al cinema en una posición equívoca, considerándolo escuetamente como espectáculo, sin quererlo relacionar con las otras actividades humanas. De sabios es errar, es cierto, pero persistir a sabiendas en el error no es tarea ya de esos señores; es cuestión, pues, de dar a esta actividad, llámenle arte o industria, que de todo tiene, la importancia que se merece dentro de la máquina social moderna. Anteriormente se ha puesto el ejemplo de los Estados Unidos, sigamos con él; si analizamos su producción vemos al primer golpe de vista la norma que rige en sus obras todas; en ellas, directa o indirectamente, se habla siempre de algo que pueda resultar una firme propaganda nacional, ya sea industrial, política, educativa, etc., realizada con una maestría admirable por cierto, ya que el espectador no se da cuenta del verdadero fin de la obra; modernamente Rusia nos muestra desnuda, por medio de sus producciones de propaganda político-social, la importancia de la cinematografía como principalísimo elemento de la vida moderna. Y es cierto: las esferas cinematográficas son más amplias de lo que se puede creer a simple vista, abarcando, por su idiosincrasia especial, por su popularidad, puesto que no hay pequeño villorrio en el globo que no conozca el cinema; en resumen, por ser lo que es, todas las esferas de la vida moderna y todas sus actividades.

4

La moderna técnica cinematográfica nos ha dado magníficos ejemplos del partido que puede sacarse del cinema en todas las propagandas mencionadas, sobresaliendo: *Tabú*, en el género artístico-documental; *El Camino de la Vida*, en el político-social, y *Catolicismo*, en el que pudiéramos llamar artístico-moral. Quedando muy pobre el género educativo, el cual solamente llama la atención, por el momento, de la escuela alemana.

5

Y ahora que llevamos reseñada sucintamente la actualidad cinematográfica mundial, concretémonos un poco a la cinematografía hispánica, o mejor a la futura cinematografía hispánica. Como siempre suele ocurrir en nuestra tierra, ha entrado el problema de la producción nacional en forma de terrible epidemia contagiosa, naciendo por todas partes empresas cinematográficas, unas con capital, otras sin él, dispuestas a declararse la guerra a muerte y absorberse las unas a las otras si llegan a funcionar; es muy lastimoso. «La unión hace la fuerza», decimos por acá, pero las iniciativas esporádicas resultan siempre contraproducentes y ridículas; si hemos estado esperando cual nuevo Mesías, desde que existe el cinematógrafo, al hombre de proclamo talento capaz de llevar adelante una buena productora nacional que ponga nuestro nombre en buen lugar, y éste no ha aparecido, ¿por qué los que ayer no sentían en su seno el germen constructivo, se lanzan hoy locamente a levantar castillos en el aire y a querer construir en un año lo que a lo menos necesita diez? No es este el camino; claro que dirán que con el tiempo ya veremos los que son capaces de seguir adelante y veremos morir los inútiles o presuntuosos; es cierto, pero no lo es menos «que el pez grande se come al chico», y si éste valía alguna cosa es una lástima muy grande, reconocida por todo el mundo, pero completamente irreparable.

Hay que reflexionar serenamente, y muchos tienen que convencerse que

«China rejuvenecida», documental Ufa. Foto: Ufa.

UFATON-
KULTURFILM

EIN JUNGBRUNNEN IM LANDE DER MITTE

UN PARADIS DANS
L'EMPIRE DU MILIEU

CHINA REJUVENATED



Nuestro Cinema

ante todo se tiene que poner el buen nombre nacional bien alto, evitando por todos los medios que caiga otra vez en ridículo, como tantísimas lo ha hecho; es una cuestión muy delicada el fundar una productora nacional cuando la crisis cinematográfica ha tomado tanta importancia. Tres años atrás, cuando avisábamos el futuro, hoy actual, panorama cinematográfico, lo hicimos constar; no se hizo caso a la advertencia, y hoy día nos encontramos metidos en un callejón sin salida: por una parte, el público, fastidiado de ver películas *habladas en español* con un ambiente falso y con un léxico falso también; por otra, las empresas extranjeras retirando muy sensatamente sus estudios españoles, y por otro, los pocos empresarios particulares que quedan independientes, pidiendo una productora nacional que, repetimos, no se puede improvisar en dos días.

6

Hay que enfocar el problema serenamente, sin deseos de escalar rápidamente la gloria, basándose, en un principio, en lanzar al mercado internacional una serie de reportajes, con los cuales se daría a conocer el nombre, se daría a conocer el país y se aprendería el negocio, que no es aprender poco, al propio tiempo que podría reportar un beneficio neto algo regular; y, una vez adquirida la práctica, lanzarse a la producción en gran escala ateniéndose a la pauta, dada en un principio, de la doble producción nacional y de exportación.

Respuesta de
J. Gómez Ibáñez

1

El cinema, como novísimo arte del siglo XX, debe saltar sobre todas las concepciones antiguas. Debe recoger toda la técnica de la vida presente, su ritmo, sus inquietudes y sus más nuevos ideales. Avanzada en la lucha por un mundo mejor, debe penetrar en los espíritus, para educar, obligando a pensar, presentando al mismo tiempo, en contraste cruel, los pocos valores positivos y muchos negativos de nuestra antigua civilización.

2

Todos los géneros pueden ser interesantísimos, si no se malogran, abandonando el sentido impuesto en la respuesta anterior.

3

Si mi ineptitud hubiese sabido plasmar en la primera pregunta todas mis sensaciones, es fácil que no fuese necesario contestar aquí. Aun con todo podría reducirse a una sola palabra: formidable. Aun todavía hoy es necesario educar y elevar el sentido estético. Hay que presentar todo lo bello de la vida y valorizar todas las sensaciones e inquietudes del espíritu.

4

Hasta hace muy poco, no se había salido, en general, del concepto «teatro cinematográfico». Hoy son bastantes los que han impreso al cinema el carácter nuevo que tan necesario le era. Una lista de películas tal vez fuera imprecisa, pues, sin poderles negar valor, sus variadas concepciones obligarían, quizá, al estudio de cada una de ellas.

5

Abominable.

6

España puede imprimir una orientación particular e interesantísima a su cine. Es difícil que esto pueda comprenderlo cualquiera de los que dirigen económicamente el cinema español, y muchos de los que le prestan su colaboración artística.

Respuesta de
V.M. García Arenal

1

Pienso del cinema que posee una fuerza expresiva incomparablemente mayor que la que tenga cualquier otro medio.

Su posición actual es completamente equivocada: de espaldas al arte y al pueblo. Si la temporada pasada nos fué difícil ver unos metros buenos, esta temporada no veremos más de unos centímetros.

2

Todos los géneros nombrados son buenos; sin embargo, el más impor-

Nuestro Cinema

tante de todos es, indiscutiblemente, el social—de las multitudes, para las multitudes—. El documental también puede ser muy interesante.

3

Por la fuerza de expresión característica del cinema, tiene una influencia enorme sobre la masa; de aquí la importancia que tiene el emplearlo debidamente: al contrario de como se usa corrientemente.

4

Algunos films de Eisenstein, Pudovkin, Pabst, etc., merecen ser conservados, no como ejemplo imitable, sino para ser superados, por lo menos tanto como ellos superaron a su época.

5

Los resultados serán pésimos para ellos—perderán el dinero y no ganarán experiencia—y para nosotros—dificultará la creación de un cinema auténticamente hispano.

6

Un cinema en el que queden plasmados los verdaderos valores de nuestro pueblo y que coloque en su verdadero lugar lo pintoresco y las lacras que sufrimos. Si no fuere posible hacerlo todo—recordemos las tijeras del censor—, todo lo que sea permitido y algo más.

Nota

(En nuestro cuaderno próximo—último del primer año de nuestra publicación—cerraremos esta «primera encuesta de NUESTRO CINEMA», publicando seis respuestas—seleccionadas entre las muchas que poseemos y que, muy a pesar nuestro, no podemos publicar—y un comentario panorámico, sobre la misma, de Juan Piqueras.)

PROBLEMAS ACTUALES

La importancia del Escenario*

Una alta personalidad del mundo cinematográfico ha formulado recientemente esta opinión: «En un film, el escenario tiene muy poca importancia, o, en todo caso, una importancia relativa.» Después de conocida esta opinión, dos «escenaristas» conocidos han venido a solicitar la mía sobre el mismo tema. Este hecho me ha producido una gran satisfacción, puesto que desde 1914 apenas me ocupo del cinema o, por lo menos, he cesado de producir películas. Mi ausencia activa del cinema actual hará que mis ideas, vistas por los jóvenes de ahora, puedan parecer retrógradas. Se es siempre un poco «pompiere» para los jóvenes, y el único consuelo que nos queda a los viejos es el de que los jóvenes de la generación actual serán, a su vez, «pompiers» para que les siga. En fin, puesto que se nos pide una opinión, ejecutémonos sin miedo al «qué dirán» y exponámosla:

Verdaderamente, creo que el escenario puede, en efecto, no tener importancia alguna en ciertos films, mientras que, por el contrario, tiene una importancia de primer orden, capital inclusive, en un gran número de otros.

No hay pues que ajustar el cinema, como se preconiza hoy, a una sola y única fórmula, puesto que este arte ofrece posibilidades infinitas. Al querer imponer a todos el mismo método, el mismo proceder, la misma técnica, el mismo ritmo, como se pretende actualmente, se obliga a los autores a fundir sus obras en un mismo molde, suprimiendo en ellos la originalidad, que es, sin embargo, el elemento primordial y necesario para entretener la curiosidad del público. Es, posiblemente, a la falta de originalidad a lo que se debe el marasmo actual del cine, y, por ello, se lamenta mucha gente. A menudo se oye decir: «Yo he ido tal día a tal o cual cinema y no había

nada interesante.» Todos los días la misma cosa: el marido, el amante, la mujer, el teléfono, los autos, salones lujosos, dancings, jazz-bands, etc. Después, naturalmente, como final, el eterno beso apoyado que ha creado escuela, hasta tal punto que los jóvenes de hoy no sienten ninguna violencia por seguir ante el público el ejemplo (ya sea en el metro o en el autobús) de este encantador ejercicio. Ahora bien, ¿de dónde viene esta falta de originalidad si no es de la monotonía del escenario, en principio, y de los mismos procedimientos (fundidos en grandes planos) empleados ahora de una manera invariable? Es necesario confesarlo: esos famosos escenarios americanos, donde a cada instante podemos reconocer la nadería y la nulidad, han invadido poco a poco el «écran» europeo, y es de esta nulidad de lo que yo creo que depende el poco interés de los asuntos representados a pesar del acierto desplegado por los intérpretes.

El actor es ciertamente alguien: su importancia es indiscutible, pero no sabría hacer una buena obra de un mal argumento, de la misma manera que un artista de teatro no puede obtener un éxito, sea cual sea su talento y sus deseos, con una obra que por sí misma no vale nada. Así pues, y a mi parecer, debe de llegarse a esta conclusión: fuera de los documentales, es necesario, para todo lo que sea novela, drama, comedia, para todo aquello en donde haya un estudio de caracteres, de psicología, que el escenario sea ingenioso e interesante. Esto no impide de ninguna manera a los realizadores adicionarle de todos los acontecimientos episódicos que crean que pueden embellecer el film y halagar el gusto del espectador, sea cual sea.

Hasta pueden emplear, para embellecer el film, todos los magníficos recursos del alumbrado moderno, así como los que ofrecen la toma de vistas bajo los «ángulos» más variados (gracias a los perfeccionamientos de los aparatos). Todo eso es la «mise en scène» o, dicho de otro modo, «la salsa». Sin embargo, no hay razón para despreciar el «pescado», que, de hecho, es lo principal.

Yo decía al principio de este pequeño artículo que había, sin embargo, ciertos films por los cuales estoy de acuerdo con la personalidad de quien hablo más arriba. Así, me encuentro en condiciones para poder dar mi opinión, puesto que se trata de films de fantasía, de imaginación, artísticos, diabólicos, mágicos o fantásticos, de los cuales yo supe hacer una especialidad, sin dejar de practicar los otros géneros.

En esta especie de films toda la importancia radica en su ingeniosidad, en lo imprevisto de los trucos, en lo pintoresco de la decoración, en la disposición artística de los personajes y, también, en la invención del «clou» principal y del final. A la inversa de lo que se hace habitualmente, mi proceder de construcción en esta suerte de obras consistía en inventar los detalles antes del conjunto; conjunto que no es otra cosa que el «escenario». Se puede decir que el escenario en este caso no es más que el film destinado a ligar los «efectos», ya de por sí sin gran relación entre ellos mismos, al igual que el *compère* de una revista está allí para ligar escenas que nada tienen que ver la una con la otra. Yo convengo que el escenario no tiene más que una importancia secundaria en este género de composiciones.

Yo he hecho, durante veinte años, películas fantásticas de todas clases, y mi primera preocupación era la de encontrar, para cada film, trucos inéditos, un gran efecto principal y una apoteosis final. Después de esto, buscaba cuál época sería la mejor para revestir a mis personajes (a menudo los trajes tenían una gran importancia para los trucos), y una vez todo esto bien establecido, me ocupaba, en último término, en dibujar las decoraciones para encuadrar la acción, según la época y los trajes elegidos. En cuanto al escenario, a la «fábula», al «cuento», me ocupaba en último grado. Y puedo afirmar que el argumento así confeccionado no tenía ninguna importancia, puesto que yo no tenía por objeto sino utilizarlo como «pretexto» para la «mise en scène», para los «trucos» o para obtener cuadros de un bello efecto.

Yo me dirigía al ojo del espectador, para sugestionarlo o intrigarlo (con un escenario sin importancia); pero es muy diferente cuando el autor se

Nuestro Cinema

dirige a su espíritu o a su inteligencia, porque entonces la «mise en scène», por muy bella que sea, no es suficiente. Espero que nadie me arrancará los ojos por haber hablado tan francamente. No tengo la costumbre de disimular mis pensamientos. Creo además que lo que acabo de decir no puede enfriar a nadie; todas las opiniones son libres, cada cual puede trabajar según su gusto personal, y lo esencial es agradar, antes que nada, al público de su tiempo.

G E O R G E S M É L L I È S

D o s a r g u m e n t o s

Cualquiera que, desconocedor de la presente situación política y social de nuestro mundo, pudiese ver uno de los films que la industria yanqui o alemana se encarga de presentarnos cada temporada, creería razonablemente que la situación de Europa, de América, no puede ser ni más próspera ni más clara. Claro es que esto mismo sucedería si en lugar de asistir a uno de nuestros cinemas, se le ocurriese leer a cualquiera de los literatos contemporáneos, no españoles, no franceses, no yanquis: universales. Para las grandes y pequeñas empresas cinematográficas, para nuestros novelistas y comediógrafos, no existe al parecer más problema que el conseguir el casamiento de una parejita lo más inocente y encantadora posible. No importa que, poco más o menos, todas las naciones vean turbado su reposo por las más inesperadas y violentas revoluciones; no importa que los bancos quiebren y que las minas de hierro, de cobre, de carbón se nieguen a continuar entregando sus tesoros que parecían ya inagotables; no importa que en nuestras ciudades y campos se mueran de hambre y de sed millares de obreros y campesinos: hay que casar a Lulú con Roberto, y todo lo demás ni puede ni debe interesarnos.

Únicamente será admitido este amor puro: si acaso, porque está visto que es un negocio y las buenas ocasiones no deben desperdiciarse, sólo a lo sexual se le podrá conceder una cierta importancia; pero, eso sí, desde luego siempre sin traspasar los lindes que marcan la moral y el consabido buen gusto. O sea, dicho de otra manera, que, lo deseemos o no, nos será preciso enfocar el problema sexual desde un punto de vista que es precisamente el que menos nos interesa, aunque la señorita Clo y al señorito Adolfo sea el que prefieran. A nosotros el amor vampiro de la Garbo, la pasión a lo Marlene, no pueden enmascararnos el interés educativo que tendría un buen film sobre la trata de blancas, sobre las perversiones de los sentidos y los instintos. Pero quizá sea esto, porque, como hemos dicho otras veces, queremos que el cine sea más bien un instrumento de cultura y educación que un cloroformo de conciencias.

Sin embargo, no debemos olvidar que todas esas cosas son extremadamente repugnantes: tan asquerosas que no vale la pena de que nos detengamos intentando corregirlas, evitarlas. A la señorita Clo sólo le gustan los films sentimentalmente idiotas de la Gaynor o la elegancia y vigor de Ramoncito Novarro. Y, por su parte, al señorito Adolfo que no se le hable más que de Marlene, y todo lo más de Joan: las demás cosas son idioteces, nada más que unas solemnes idioteces.

Con estas cosas no debe extrañarnos, ni mucho menos indignarnos, que Mr. Winfield R. Sheehan, vicepresidente de la Fox, haya dicho: «Dados los momentos difíciles por que atraviesa el mundo, los temas de los films deben ser de situaciones felices. Es decir, que deben terminar bien.» Lo que quiere decir aproximadamente que el cinematógrafo debe ser un arte intranscendental, o idiota.

Está bien: reconocemos que el señor Sheehan, americano 100 por 100, no puede decir otras cosas, ni hacerlas. Pero reconozca el señor vicepresidente

Nuestro Cinema

de la Fox que nosotros tenemos también casi la obligación de hablar mal de él y de las películas fabricadas por la Fox Film Corporation: es decir, de la tendenciosa blandura de sus producciones cinematográficas.

Y el público, el derecho de protestar los films que las casas yanquis le presentan machaconamente cada temporada. Ya habrá observado usted, señor Sheehan, que por lo menos el espectador español no se ha convencido demasiado con sus razonamientos y sus hechos, y que pide algo nuevo, algo. Porque al parecer, y a pesar de los gustos de Clo y Adolfo, tan ignorantes e inartistas como siempre, el aficionado medio va dándose cuenta de que el cine yanqui, el germano, el francés, sólo sabe inspirarse en dos temas únicos, esenciales: que no se atreven, o quieren, o saben atacar otros problemas, otros asuntos tan o más interesantes que esos dos solos que de manera invariable y prevista constituyen el alma y la medula de sus realizaciones.

¡Que casi asco da la pobre vulgaridad de esos jovencitos a los que el destino ha de unir, sin salvación posible, en el desenlace del film eternamente optimista, venciendo con un alegre desenfado la oposición de los padres, luchando con el falso deseo sexual de la vampírea fumadora e imprescindible, engañando al traidor embigotado, antipático y cruel!

¿Pero no es acaso más desesperante la eterna historia de ese matrimonio feliz hasta el día y la hora en que la mujer, no se sabe nunca por qué, decide engañar a su marido con un capitán de coraceros; aunque al final todo se arregle, porque en realidad la pobre esposa era buena y no había jamás traicionado a su esposo en los cuatro o cinco años que llevaba traicionándole?

No, señor Sheehan: nosotros nos sabemos ya demasiado bien esos argumentos. El señor Linares Rivas se halla encargado de contarnos esas historietas dos o tres veces cada temporada y, la verdad, ya nos conocemos de memoria todos los trucos y todas las tonterías que se pueden imaginar para desdibujar un poco esas cosas.

Recientemente se han estrenado en Madrid dos películas que desarrollaban ambos temas, quizá ni mejores ni peores que otras: una de ellas estaba editada precisamente por la Fox Film Corporation: *Pasado mañana*; la otra, por una casa inglesa: *Carnaval*.

Ninguno de los dos films era, como hemos dicho, una maravilla; pero tampoco eran peores que otras maravillas que el mismo público que ahora ha silbado *Pasado mañana* y *Carnaval*, hace cuatro, cinco años, aplaudía y reía con gusto y hasta con entusiasmo.

¿Qué nos demuestra esto, señor Sheehan? Sencillamente: que el espectador medio desea ver otra cosa que el beso final de la mecanógrafa y el hijo del patrón; o que la esposa se vaya a un baile de máscaras con su querido, expuesta, claro es, a que el marido lo descubra todo y se arme un escándalo.

No, señor Sheehan, no; no se pueden hacer estas bonitas idioteces cuando en los Estados Unidos existen más obreros parados que en toda Europa junta; cuando en España subsiste a través de los años el casi mayor coeficiente de mortalidad infantil de nuestro Occidente; cuando Italia languidece y tiembla bajo las bravatas y la tiranía del más imbécil dictador

René Clair, preparando su nuevo film «14 de Julio». Foto: Tobis.



Nuestro Cinema

Un decorado monumental
y una fiesta popular de
«14 de Julio», de René
Clair. Foto: Tobis.



existente; cuando en Japón, en China se dispone la gente a matarse o a morir de hambre; cuando la heroica Francia preparaba sus armas imperialistas y burguesas para defenderse de una revolución quizá inevitable...

J O S É C A S T E L L Ó N D Í A Z

EL CINEMA SOVIÉTICO

El Cinema Soviético y el Segundo Plan Quinquenal *

En los países burgueses se tiene tendencia a creer, y esta tendencia estaba últimamente demasiado extendida entre los especialistas, que la producción cinematográfica, sobre todo en lo que concierne a los films artísticos, no podría estar sometida a los principios del plan. Esta opinión parte del principio de que el escenario es una obra de arte libre y que, por tanto, el escritor y el escenarista no pueden trabajar según un plan elaborado de antemano. Según esta concepción, si incluso algún plan era posible, debería tener en cuenta las exigencias del mercado y de la «demanda» del público. La cosa es, en efecto, natural en un régimen capitalista burgués fundado sobre la anarquía de la producción, la propiedad privada y los principios individualistas. Pero está en contraposición radical con el principio del plan que rige toda la economía nacional de la U. R. S. S., comprendida en él la estructura de la industria socialista del cinema. No sin lucha, no sin grandes esfuerzos encarnizados hemos conseguido, teniendo además en cuenta las particularidades específicas del cinema, hacerle entrar en el principio de plan, aboliendo al mismo tiempo la anarquía — sea dicho — inevitable en esta rama.

El cinema socialista de la U. R. S. S. aspira a basar todo su funcionamiento en un plan cerrado, no solamente en cuanto a sus procesos técnicos, sino también en cuanto a los films mismos y a sus temas (escenarios).

Teniendo en cuenta los ofrecimientos hechos por los escenaristas y los escritores, el cinema soviético trata de organizar su trabajo de forma que procure a la pantalla films que reflejen con arte nuestra gran edificación socialista, planteando y resolviendo los grandes problemas actuales de esta edificación. Los dirigentes parten de la idea de que el cinema no es solamente una distracción o un descanso, sino que debe también proveer ciertos conocimientos, instruir, servir al progreso general, cultural y político.

El «mercado», representado por el espectador en masa, lo consideramos nosotros no desde el punto de vista comercial, sino desde el punto de vista cultural: se trata de servir lo mejor posible al mundo de los trabajadores.

Nuestro Cinema

Si consideramos bajo este ángulo la producción de 1931 y 1932, debemos hacer constar los rasgos siguientes:

En el 1931 han sido lanzados más de 100 films artísticos. De este número, alrededor de quince tratan del progreso y de la consolidación de las repúblicas nacionales, de la organización de una vida nueva y socialista entre los pueblos más retardatarios de la U. R. S. S. Estos films son la representación artística de los progresos que se realizan en los pueblos retardatarios bajo la influencia de los factores económicos y sociales (industrialización) y de toda la política leninista del Partido comunista. Podemos citar: *El poema de Arpatchai*, *La sangre de la tierra*, *Tres revistas*, etc. Varios de estos films combaten los prejuicios religiosos, mostrando los apetitos que se ocultan tras las predicaciones de los beks, mullahs, profetas, etc.

Hay que hacer notar que muchos se dedican a hacer resaltar la manera cómo hoy las nacionalidades atrasadas van directamente del régimen feudal, o semi-feudal, al socialismo, sin pasar por el capitalismo.

Otra categoría de films, y son los más numerosos, llaman la atención sobre la nueva concepción comunista del trabajo, ilustrando la emulación socialista y el trabajo de choque, mostrando los hombres nuevos de las fábricas y de los talleres, esbozando el cuadro de la potente organización de jóvenes, hoy con seis millones de miembros, la mayor parte ocupados en la industria y en la agricultura, etc. Citemos entre estos films: *Alexeiev*, *el tornero*, *La brigada de hierro*, *La vida en nuestras manos*, *El manómetro*, *Nuestras muchachas*, *La tempestad*...

Tenemos «un héroe de nuestro tiempo». Este héroe es nuestra juventud de vanguardia, son también los veteranos que, en la lucha con los kulaks de la aldea, en el trabajo de choque y en la emulación socialista en los talleres y fábricas, consiguen las victorias que nos han permitido acabar el plan quinquenal en cuatro años y formar los nuevos hombres del nuevo régimen socialista. A este héroe está consagrada una buena parte de nuestra producción de 1931-1932.

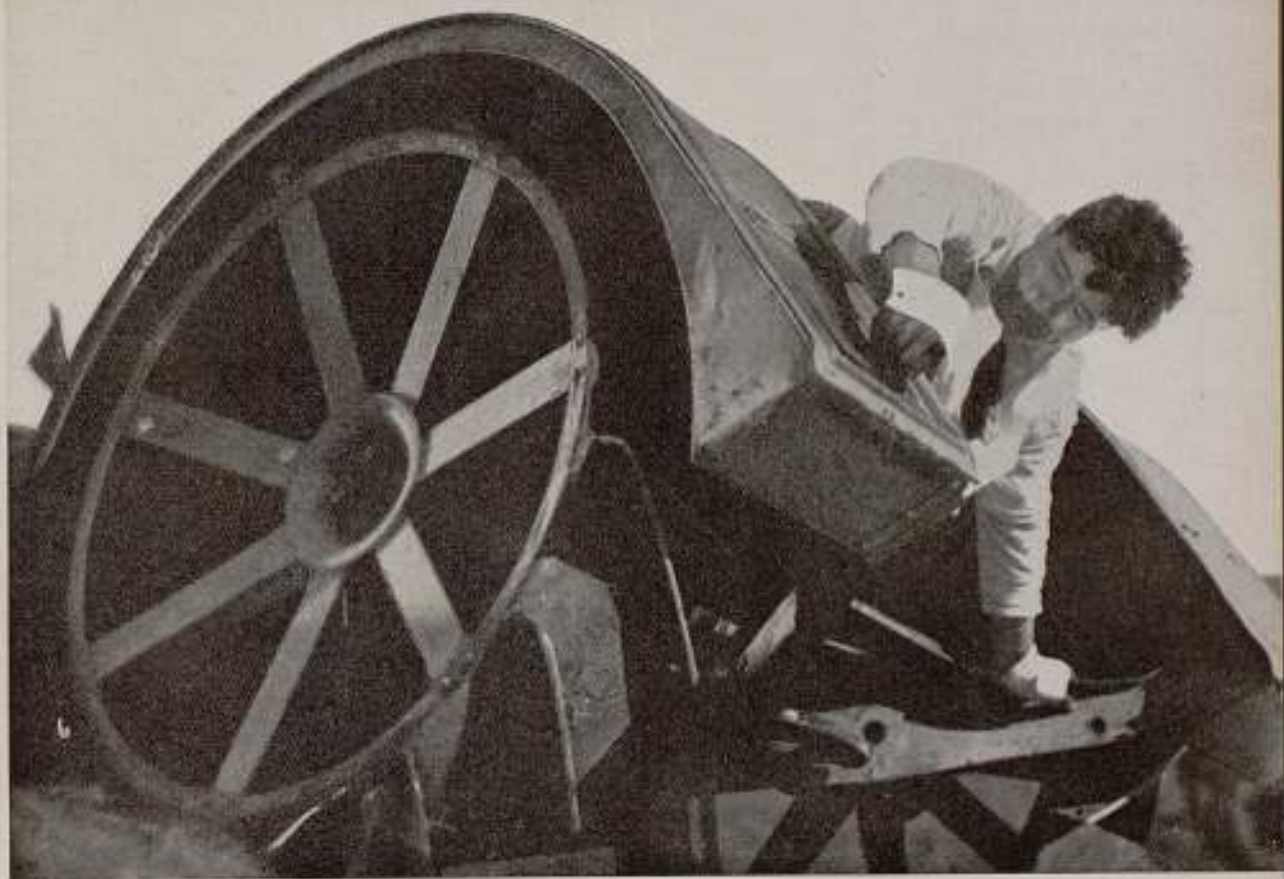
La campaña de colectivización agrícola, la lucha contra los kulaks, el papel del campesino medio, figura central de nuestras aldeas, la participación del proletariado en la famosa campaña de los 25.000 mejores obreros de las ciudades, enviados en socorro de la agricultura socialista, todo esto ha encontrado su expresión en films como *El error comprendido*, *Mediodía*, *Los trabajadores del mar*, *La brisa*...

He aquí, aún, grandes y graves temas: la mujer, las relaciones entre los sexos, la mujer en la fábrica, la mujer en las repúblicas nacionales. A estos problemas se consagran numerosos films. Pero a diferencia del cinema burgués, que no trata el tema de la mujer más que en un sentido especial, la mayoría de nuestros films son una protesta contra las costumbres pequeño-burguesas que ven en la mujer la hembra, una simple fuente de goce, un ser inferior, etc.

Los otros films soviéticos de 1931 están consagrados a la historia revolucionaria, al papel del partido comunista, al papel de los niños en la edificación socialista, a la oposición entre el mundo del socialismo y el mundo del capitalismo, etc.

Sobre este mismo modelo se ha compuesto, teniendo en cuenta proposiciones de escenaristas y realizadores, el plan de 1932. A su realización colaborarán escritores de primer orden como Leonov, Stavski, Zamoiski, Valentín Kataiev, Kronhaus, Isbach, Ilf, Petrov, Ilenkov, Pogodin, Tynianov, Serafimovich, Tchumandrin, Bruno, Iassenski, Alexis Tolstoi, etc.

En 1932, uno de los principales realizadores soviéticos, A. Dovchenko, termina el film hablado *Iván*. Iván es uno de los millones de campesinos miembros de los «kolkhozes», que han sido atraídos por los talleres de la gran edificación socialista (al Dnieprostroi); allí, en plena colectividad obrera, frente a los objetivos de la edificación, entusiasmado por el rápido desarrollo



«La línea general», de Eisenstein. Foto: Filmofono.

y la envergadura de la técnica nueva, se metamorfosea, transforma radicalmente su psicología, se engrandece políticamente, comprende la necesidad de estudiar la técnica para llegar a ser un verdadero constructor del socialismo.

Este mismo año se acaba también el film *Los 26 comisarios*, del célebre realizador georgiano Chengelai. Relata la lucha heroica del distrito de Baku, episodio inolvidable y emocionante de la defensa del Azerbaijand soviético contra la intervención imperialista.

El realizador Esfir Choub termina un gran documental ilustrando el papel de la juventud en la lucha por la electrificación de la U. R. S. S.

Los tan conocidos realizadores de Leningrado, Kozintsev y Trauberg, dan una comedia hablada: *Viaje por la U. R. S. S.* Esta obra, plena de talento, nos presenta bajo una forma divertida el conflicto entre la concepción campesina y primitiva del trabajo y la concepción socialista en los nuevos talleres (Magnitostoi).

Los realizadores Sergio Ioutkevitch y Federico Ermiler lanzan un film hablado: *El Contra-Plan*. En efecto, es un hecho significativo y muy característico de nuestra revolución que la clase obrera, las masas mismas, como respuesta al plan quinquenal confeccionado por el «Gosplan», establecen su «contra-plan», que muchas veces no se ejecuta íntegramente, pero que sobrepasa todas las esperanzas y todas las posibilidades que parecía revelar nuestro país.

En 1932 celebraremos el XV aniversario de la Revolución de Octubre. Este importante jubileo estará marcado por una serie de films que nos hablarán del plan histórico, del papel de Lenin: *El recuerdo de Lenin* (realizador Tsekhnannovski), *Juventudes comunistas* (realizador Boltchentsev), *La defensa contra la intervención* (La intervención en Transcaucasia; realizador Esakia), etc.

Nuestro Cinema

«Sol», nuevo film so-
viético de Illa Trauberg.
Foto: Pro. Discobole.

Tal ha sido, a grandes rasgos, la producción de 1931 y tal será la de 1932.

El cinema soviético concede una gran importancia a los films de agitación que deben servir de instrumento al partido y al poder de los soviets, secundando la propaganda y la agitación por los diversos postulados de la edificación socialista.

Ha habido el año último y habrá en 1932 films escolares y técnicos. En la U. R. S. S. la mitad de la población estudia. El cinema se propone ayudar en su tarea al gobernante, a las organizaciones económicas y a los servicios de instrucción pública, lanzando una serie de films especiales que puedan servir para perfeccionar la enseñanza.

Hay que destacar como una iniciativa audaz el que este año se dará un film sonoro sobre la construcción del motor de automóvil. Este film, de 2.500 ms., se destina a la formación de 200.000 choferes titulados, reclutados por la sociedad «Avtodor».

El noticiario, que en otros países ocupa un lugar reducido, ocupa por el contrario un lugar considerable en el cinema soviético: 17 al 20 por ciento, por lo menos, de la producción. No nos limitamos periódicamente (cada cinco días) a dar una crónica nueva.

Tenemos noticiarios sobre la industria (*La ciencia y la técnica*), para el campo (*La aldea socialista*), para los pionniers y los escolares (*Pioneria*) y otros muchos. Enviamos redacciones ambulantes a los talleres, sovkhozes, kolkhozes. Hemos montado también este año un tren especial dotado como una verdadera fábrica cinematográfica rodando. Este tren, pasando de un punto a otro de la U. R. S. S., puede, en cada parada, mostrar los films adecuados y servir así a los diferentes sectores de la edificación socialista.

Infinitamente amplio y variado es el cinema soviético. Consolidándose y desarrollándose de un año a otro, va abarcando cada vez más las repúblicas nacionales, los millones de campesinos de los kolkhozes, va esforzándose en la medida de sus fuerzas en servir la causa de la cultura y de la instrucción, en ayudar a la propaganda y agitación del partido, del gobierno y de la clase obrera; en una palabra, a la edificación de la nueva sociedad socialista.

G. L. S. S. (Vice-Presidente de la Soyuzkino)

NOTAS

Toda la correspondencia literaria, publicitaria y administrativa, Giros Postales y Certificados, debe dirigirse a nombre de **Juan Piqueras, Director de NUESTRO CINEMA, 7, rue Broca, París (5^o)**

Comunicamos a todos los compañeros a quienes se les sirve regularmente NUESTRO CINEMA, que de no establecer el envío de sus publicaciones o Páginas Cinematográficas, nos veremos obligados a suspender el servicio de nuestra Revista. El número de Enero de NUESTRO CINEMA será **extraordinario**. Desde ahora, rogamos a nuestros corresponsales y colaboradores habituales preparen detenidamente sus colaboraciones para este número.

Todos los números atrasados de NUESTRO CINEMA, los servimos directamente desde nuestra **Redacción Española (Manuel Longoria, 3 - Madrid)** a **1'50 pesetas ejemplar**



HISTORIOGRAFÍA

Panorama del Cinema Hispánico*

SEGUNDA PARTE : VERSIONES Y SINCRONIZACIONES EN ESPAÑOL

Cuando la palabra se unió definitivamente al cinema, España y Sudamérica se ofrecieron a los productores yanquis como uno de los mercados exteriores de mayores posibilidades comerciales. Frente a la miopía de nuestros productores, los productores norteamericanos opusieron sus perspectivas financieras. Junto a la pasividad de nuestros cineastas, los cineastas de Hollywood ofrecieron su actividad. Frente a nuestra ignorancia y a nuestra impericia, ellos opusieron su experiencia y su técnica. En contraposición con nuestra desorganización comercial, ellos se aprovecharon de su amplia red de sucursales y de agencias distribuidoras.

Esto les colocaba en una posición victoriosa frente a nosotros. Por eso la lucha, apenas iniciada, terminó en franca derrota para los nuestros.

Sin embargo, tampoco para los yanquis fué la producción en español una victoria. Ellos, tan precavidos siempre, tan certeros en sus ojeadas comerciales, fracasaron esta vez en todas sus perspectivas.

En este fracaso yanqui, llevamos nosotros, los hispanoamericanos, una gran parte de responsabilidad. No es que yo quiera defender ahora una posición — netamente imperialista — del cinema yanqui y culpar de su fracaso a los colaboradores que les hemos ofrecido, por el solo hecho de ser hispanoamericanos. Lo que sí me interesa hacer constar, es que si hemos colaborado en este fracaso no ha sido conscientemente; después de meditar y fijar aptitudes ante nuestras necesidades: ha sido porque en esta colaboración que les ofrecimos, nos faltaron siempre aptitudes para realizar medianamente las versiones de los films que se nos ofrecían como modelo. [Una carencia absoluta de sentido cinematográfico, una falta total de colectivismo, de personalidades que pudiesen sacar a los productores de los errores en que estaban con relación a nuestras exigencias, han contribuido eficazmente a la muerte casi total de las versiones cinematográficas en español]

El problema surgido con las versiones cinematográficas, lejos de resolverse en sus tres años de experiencias, se presenta cada día más difícil, sobre todo para nuestros países. (No pretendo defender un sistema cinematográfico, inspirado única y esencialmente en el aspecto comercial del cinema. Me interesa remarcar solamente que si en Hispanoamérica se presentan las películas habladas en idiomas extraños es debido, de una parte, a nuestra incompatibilidad cinematográfica actual y de otra, a la debilidad de nuestro mercado — inferiorísimo al que la cantidad de hombres que se pronuncian en español podría ofrecer — y a su complicada situación política.) En algunos mercados, está resuelto ya o a punto de llegar a una solución satisfactoria. En otros, sigue tan irresoluble como en sus primeros días.

Alemania y Francia — por ejemplo — están realizando en este sentido un intercambio que les lleva a resultados comerciales positivos. La Ufa realiza una versión francesa de sus films más espectaculares que distribuye en los países en donde se habla francés su filial en Francia. Froelich Film — en combinación con J. P. de Venloo — realiza también una versión francesa que se presenta con buenos resultados financieros, no solamente en los territorios que se expresan en francés, sino en

Una «brigada de choque» en «La tierra tiene sed», film soviético de Raissman. Foto: Pro. Discobell.



* Continuación. Del libro en preparación con igual título.

Nuestro Cinema

los países latinos, en los que este idioma es más asequible al público que el idioma alemán. La Emelka, la Nero Film, la Terra, y otros muchos productores independientes, de Alemania y de Francia, duplican la edición de sus films, seguros de encontrar — unos y otros — una compensación económica a sus esfuerzos y a sus aspiraciones comerciales.

Este resultado efectivo no se ha registrado solamente en el plano comercial, sino que en muchas ocasiones, se ha elevado al terreno artístico. Así se ha visto cómo los mejores éxitos espectaculares de Alemania han repercutido en Francia — y viceversa — y cómo las versiones francesas de *Opera de quat' sous*, de *El camino del paraíso*, de *Salto Mortal*, de *Monsieur, Madame et Bibi*, de *La Atlántida*, de *Tumultos...* han llegado a la misma altura artística de las obras originales. Una gran compenetración entre los productores y una completa autonomía en los realizadores ha obrado este pequeño «milagro».

Solamente los productores yanquis persisten en su equivocación de principio. A la compenetración francoalemana, ellos oponen su «modo de hacer» y sus formas. Generalmente, en las versiones yanquis, no se adapta una obra sino que se traduce. En lugar de cambiar la psicología de un tipo, el asunto general de un film, las formas de expresarse un personaje, exigen los mismos diálogos, los mismos tipos, iguales distancias en la toma de vistas e idénticos personajes, aunque el francés o el alemán — falseado en la edición original — tenga que expresarse luego en el idioma de su origen. Esta rigidez, esta inflexibilidad, esta posición dictatorial de los productores norteamericanos, les ha acarreado también serios fracasos. ¡No se explica de otra forma el hecho de que los realizadores europeos que en Norteamérica han fracasado en la producción de versiones, hayan logrado en Francia y en Alemania, llegar a la altura de las obras originales!

Volviendo nuevamente a las versiones hispánicas, podemos constatar cómo la desorientación ha sido más patente. No tanto por la escasez artística de los elementos que les hemos ofrecido — puesto que para esta clase de trabajo cualquier artista medio y cualquier director simplemente enterado, pueden llegar a producir una versión discreta — como por la incomprensión en que se nos tiene. Alimentada por egoismos personales, por intereses estrictamente particulares, ha surgido una lucha entre mexicanos, argentinos, chilenos y cubanos — y todos ellos unidos contra los españoles — que ha hecho zozobrar la producción en castellano, ya que no podemos llamarla española.

En Chile no quieren las películas en donde hay un solo actor con acento argentino. En Argentina no quieren oír a los chilenos. Y entre Cuba y México, existe una reciprocidad hostil de este carácter. Esto ha traído grandes discordias a los centros productores de Joinville y de Hollywood y mayores desorientaciones a los fabricantes de versiones que, en realidad, no sabían a que atenerse. Cuando habla un español el castellano puro, dirá que el mayor mercado es el nuestro y tratará con cierto desdén a las Repúblicas hispanoamericanas. Un chileno objetará que las películas en español, sin los cines de Chile, no lograrán amortizarse, y que el público que los llena pide actores chilenos. Y un mexicano, un cubano o cualquier cineasta del Sur, no justificará la edición de películas en nuestro idioma sin contar con los elementos de su República. Naturalmente, que cada uno de estos elementos habla sin basar sus opiniones en nada auténtico y concreto. El que más lejos va en sus apreciaciones lo hace pensando exclusivamente en el trabajo inmediato que las mismas pueden proporcionarle.

Sin embargo, en esta batalla cinematográfica — batalla auténtica con generales, «estrellas» y comparsas — no es España quien ha controlado la producción. Se ha demostrado que es el castellano puro el idioma, el idioma que pide y tolera el público hispanoamericano cuando se le ofrece un film «hablado en español». Esta es la forma de llegar a una común concordia. No obstante, se ha venido despreciando esta cosa tan fácil, y en cada nueva película, se colocan esos lunares idiomáticos que habrán de provocar luego las primeras

Nuestro Cinema

«El código penal», versión española de «Criminal Code». Foto: Columbia.



sonrisas y las primeras protestas. Seguramente para los productores tiene mayor valor la opinión personal de un pretendido director o de un actorcillo cualquiera que el fallo general de un público heterogéneo ajeno por completo a la dirección y a la interpretación de films.

En esta nueva cruzada — repetimos — no son los españoles los dueños de la situación. Siempre que se trate de cosas del cinema, España ocupará un lugar insignificante. En cambio, gentes que no han hecho nada nunca — menos que los españoles que tan poco hicimos —, se adueñarán del campo. Chile — totalmente desconocida en el mundo de la producción cinematográfica — nos echa una zancadilla (Carlos F. Borcosque se adueña de la producción española de los estudios de Metro-Goldwyn-Mayer, en Hollywood, y Adelqui Millar y Jorge Infante controlan, durante su primer año, toda la producción española de Paramount, en Joinville). Y México, o, más concretamente: un grupo de mexicanos con el español Baltasar Fernández Cué a la cabeza, empujarán las riendas de la producción Universal del viejo Laemmle.

En las sincronizaciones o «dobles» hechos en castellano, ha sucedido algo parecido a lo ocurrido con las versiones. Una lucha intestina de elementos hispanoamericanos han hecho fracasar también esta nueva forma del cine comercial. El «doble», cuando sabe hacerse, ofrece al cinema una ventaja sobre la versión. Nosotros — hemos dicho ya en estas mismas páginas de NUESTRO CINEMA — estamos frente a las versiones, frente a las sincronizaciones, frente a los títulos superpuestos... Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos como la más indeseable de todas, la de las versiones. Entre un film traducido completamente — en sus elementos sonoros y visuales — y otro film traducido dialogalmente sólo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a su favor mayor cantidad de elementos originales. Siempre será mucho más grave pretender que Imperio Argentina y Juan de Landa — por ejemplo — doblen integralmente papeles tan personales como los de Clara Bow y Wallace Beery, que no el que dos actores medios ajusten sus voces españolas a las de los artistas yanquis*.

* Frente a esta opinión nuestra podrá objetársenos que las dos películas de mayor éxito en España han sido las versiones de dos obras de Clara Bow y de Wallace Beery.

Nuestro Cinema

Todas o casi todas las sincronizaciones que se han hecho en español han sido interpretadas por gente de teatro, cuya ausencia de sensibilidad y de sentido cinematográfico ha quedado bien patente en su actuación en la interpretación de las versiones. Sus voces — engoladas y campanudas —, sus gritos melodramáticos y teatrales, han dado muchas veces a las películas que sincronizaban un sabor teatral que no tenían. Esta ha sido la causa de que este procedimiento haya arraigado menos en España — en donde se carece de producciones directas — que en Francia y Alemania, en donde anualmente se ofrecen al mercado un centenar de películas indígenas y una buena cantidad de versiones de films yanquis, franceses, alemanes o viceversa. ¡Decididamente, el cinema no es una cosa asequible para la gente que actualmente viene haciéndolo en España o para España!

Han sido varios los factores que han contribuido al fracaso de las versiones y las sincronizaciones de películas norteamericanas al español. Además de estas luchas intestinas de los actores y elementos hispanoamericanos en los centros de producción, ha surgido también la incompatibilidad del idioma, los dialectos y los galicismos. Pero esto, para los productores, ha tenido muy relativa importancia. Ha podido, por un momento, detener un poco sus proyectos, pero nunca torpedearlos. El productor cinematográfico presta mayor atención a los informes de sus agencias internacionales (a los dólares que estas mismas agencias le remiten), que a las medidas, de tipo intelectual o filológico, que se tomen en los países a los que van destinadas sus producciones. Mientras los Estados no tomen medidas gubernamentales (las únicas que de momento hacen reaccionar a los yanquis, aunque luego recurran a sus propias legaciones diplomáticas para defenderse de lo que creen injusto) los productores permanecen sordos a todas cuantas reconvenções se les haga. Ni artículos en la prensa, ni libros firmados por autoridades en tal o cual materia relacionada con el cinema, ni protestas (más o menos airadas) de grupos inte-

interpretadas precisamente por Imperio Argentina y Juan de Landa. Esto no quiere decir, sin embargo, que sea un camino a seguir en lo futuro. Tanto *Su noche de bodas* como *El presidio* son dos films singulares a cuya singularidad deben precisamente su éxito espectacular en España. El primero es un vodevil de tipo europeo, sin pretensiones de obra cinematográfica y sin que por su asunto requiera una «mise en scène» complicada ni unos tipos personales para su interpretación. El rol incorporado por Imperio Argentina hubiera podido desempeñarlo igualmente cualquiera otra cupletista española, con la seguridad de haber obtenido luego el sobrenombre de la «novia de España». Su trabajo nada tiene de original ni de notable, y solamente el hecho de ser un film discreto — en su aspecto cinematográfico — ha podido procurar a la casa editora y a los intérpretes un éxito y una popularidad que estaban muy lejos de merecer. Alice Cocéa ha interpretado el mismo papel en la versión francesa — con mucha más naturalidad y mayor sentido cinematográfico que Imperio Argentina — y no se le llama la «novia de Francia», porque en Francia hay muchas medianías como ella. En cambio, Beatriz Costa, que ha hecho la versión portuguesa, ha logrado también una gran popularidad. Esto nos demuestra que el éxito obtenido por las versiones española y portuguesa se debe más bien a la carencia de películas nacionales que al valor intrínseco de *Su noche de bodas*.

En cuanto a *El presidio* — versión española de *The Big House* —, su éxito se debe también al asunto popular que cubre y a las escenas de gran multitud que restan de la versión original, en las que se aplicó por primera vez el elemento sonoro junto a la gran masa. No obstante, Juan de Landa — «doble» español de Wallace Beery — resulta una triste caricatura de lo que fue el personaje original, José Crespo y Tito H. Davidson son también unas pobres figuras en lamentable contraste con las de Chester Morris y Robert Montgomery. Una comparación entre la versión original y la versión española es la mejor demostración del fracaso de este procedimiento, impuesto por el cinema comercial en España.

Nuestro Cinema

lectuales, ni ningún grito aislado de este corte, ha hecho reaccionar a las firmas yanquis en sus actitudes frente a nuestro mercado.

En cambio, el balance económico de sus primeros intentos de producción española ha sido muy poco satisfactorio. Las cifras logradas con los films en español apenas han superado a las que obtenían anteriormente con las películas mudas. Sin embargo, actualmente, el coste de producción es infinitamente mayor. Antes, con unos títulos, redactados generalmente en sus propios laboratorios de Hollywood, y unos impuestos aduaneros escasos, lograban magníficas recaudaciones. Pero ahora, el coste material de la producción — debido a sus propias desorientaciones y desorganizaciones internacionales relacionadas con la misma — ha sufrido un ascenso insospechado. Las aduanas también han marcado un alza considerable para toda producción extranjera. México, Chile, Cuba, República Argentina, han querido reformar su economía y recurren a todos los medios de que disponen. Las películas parece ser que es un buen negocio, y su entrada ha sufrido considerables recargos. Y para una producción española — o en español en estos casos — hay veintitantas fronteras, que ofrecen a su explotación otros tantos obstáculos. Esta ha sido la causa principal que ha hecho reaccionar a los productores yanquis. Más fuerza que toda esa literatura que se ha hecho en torno a la producción española, por encima de las exigencias de un mercado que solicitaba películas habladas en su idioma, ha habido una cosa concreta. De una parte, las hostilidades de un público para unos films que hablaban su mismo idioma, pero que no le decían nada, que no tenían ningún contacto con sus problemas, con su historia, con su presente y su futuro. Y de otra, un aumento en los derechos aduaneros que, forzosamente, tenían que atravesar, y una disminución en sus ingresos internacionales. Esto, naturalmente, para una gente que venía a nosotros con intenciones de reconquista comercial, ha sido mucho más demostrativo, más digno de tenerse en cuenta, que todas nuestras protestas y todas nuestras exigencias estéticas, cinematográficamente hablando.

(Continuará)

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

Maria Luz Calleja y Jack
Castello en una versión
española de Metro
Goldwyn. Foto: M. G. M.



Mi posición de 1925 ante el Cinema Español

ACLARACIONES A UNOS COMENTARIOS SOBRE UN LIBRO

A continuación ofrecemos a nuestros lectores este artículo —anunciado en nuestro número anterior— de Alfredo Serrano, provocado por nuestros comentarios a su libro, en el capítulo tercero de este «Panorama del Cinema Hispánico».

J. P.

Soy, evidentemente, y casi no es necesario que yo lo haga constar, una de las personas que en el campo de la crítica y del estudio técnico se han venido ocupando desde hace tiempo —empecé a escribir sobre el cinematógrafo, si mal no recuerdo, en 1918— de los problemas, defectos y perfecciones acusados por el espectáculo del cinema. Mi libro crítico *Las películas españolas* ofrece hoy, si algún mérito es capaz de contener, el de haber sido en España el primero en publicarse tratando «en serio» de ese formidable arte moderno que representa la pantalla y en el que hasta hace muy pocos años lo frívolo, lo pueril, lo simplemente anecdótico y caprichoso absorbía todo el interés público en detrimento naturalmente de los valores positivos de construcción, de ideas y de formas que constituyen su fuerza. Me refiero, como es lógico suponer, en los medios espectadores, no en los técnicos. Pero el hecho de resultar uno de los periodistas más antiguos en la materia que me ocupa no me exime de aceptar en toda su integridad el sentido nato de la evolución, y más aún tratándose de un arte como el del cinematógrafo cuyo dinamismo es extraordinario y cuyos pasos de gigante supe ver desde el primer día en que me consagré de lleno a su estudio. Y así se da el caso de mantener en mi libro, en 1925, opiniones que luego, cuatro, cinco o seis años más tarde, habían de hallarse en franca contraposición con las que las nuevas circunstancias me marcaban.

Fustiga mi excesivo optimismo de entonces en su *Panorama del cinema hispánico* mi admirado amigo el inteligente cineasta y periodista don Juan Piqueras, censura que yo no quiero silenciar acogiendo a la exquisita atención que el director de NUESTRO CINEMA demuestra para con todos los que a él se acercan. Amparado en esa bella cualidad me he permitido iniciar el presente artículo que ha de permitirme la aclaración que me corresponde hacer sobre los extremos que concretamente a mí se refieren en el magnífico trabajo de Piqueras.

Conviene siempre no echar en saco roto y más todavía en obras de crítica o análisis de artes jóvenes, la fecha de publicación del libro acerca del que va luego a trazarse algún comentario. En 1925, es cierto que Abel Gance — hoy valor poco menos que perdido — y el mago Griffith — también eclipsado ya —

habían dado al cinema algunas obras maestras especialmente en lo que hace referencia a la realización. Pero no es menos cierto que el medio en nuestra cinematografía — de impresión aún a base de luz solar y decorado de teatro — estaba tan atrasado que un intento, siquiera fuese superficial, «a lo Griffith», no podía esperarse en modo alguno de unos directores sin ninguna base sólida y sin la experiencia de haber convivido en los grandes centros de producción de América o de Europa.

No me deslumbraron, pues, los éxitos comerciales de Buchs, como escribe Piqueras. Lo que me sucedió en aquel entonces, aun estando al corriente de

Frante al gesto sereno y natural de Wallace Beery, la caricatura grotesca y anticinematográfica de Juan de Landa, su «doble» español en «El presidio». Foto: M. C. M.



Nuestro Cinema

todo lo que se editaba en el extranjero, fué que, dado el ambiente pobre y de atraso de nuestro cinema catalán, la aparición de los primeros films de Madrid me revelaron un progreso muy digno de tenerse en cuenta y de apoyarse. Y en estos films fué precisamente Buchs quien mayor talento acusó. Él fué el que introdujo en nuestras películas los decorados que pudiéramos llamar «de cine» en substitución de los que se habían venido usando y que se construían lo mismo que para un teatro. A Buchs se debe el sistema de irse apartando de los lugares reales para concretarse a trabajar los exteriores dentro del estudio a base de decorado a propósito, adaptándose así a las corrientes de fuera. Esto y el buen partido obtenido de artistas neófitos casi siempre, me hicieron justamente concebir esperanzas sobre Buchs, esperanzas que no tardaron en desvanecerse cuando vi que se estancaba en sus procedimientos iniciales. Hay también algo más que movió mi pluma a elogiar y a esparcer un amplio chorro de optimismo sobre la producción española de 1925, y es la evidente necesidad de contribuir en aquel instante crítico de nuestra industria cinematográfica, a su mayor desarrollo callando aquellos defectillos que no constituirían un algo oprobioso y que forzosamente irían bien pronto borrándose ante la natural evolución que los directores tendrían que sufrir.

Buena prueba de todo lo que cito la tiene mi admirado Piqueras, en mi actuación desde mi semanario *La Semana Cinematográfica*, de Madrid, tres o cuatro años después. Fué en sus columnas donde censuré enérgicamente la obra de Buchs y de todos nuestros directores que no han sabido evolucionar, contribuyendo —claro que sin mala fe alguna— al hundimiento completo de nuestra cinematografía. Juzgué entonces, y ahora, que estos elementos, demasiado ligados al teatro, unos por haber sido actores, otros por convivir en sus medios artísticos, no tuvieron desde el principio la sensación exacta de lo que era el cinema. Y así relegaron a un lado múltiples factores de extraordinaria importancia cuando se sabe qué papel juegan y cómo deben ser utilizados. Así la luz, la cámara, el movimiento, el impresionismo, los diferentes matices desprendidos de la idea plasmada...

El paralelismo entre crítica y producción a que se refiere Juan Piqueras al hablar nuevamente de mis optimismos, se vino abajo en cuanto los productores no supieron mantenerse a la altura de las circunstancias. El propio público rechazó de plano la producción y yo no iba a ser menos que el público, máxime cuando mucho antes de que este hecho se produjera, lo presentí. Otros críticos siguieron por el mismo camino emprendido. Pero ya hubo menos unanimidad en la crítica. Y así se pasó a la época de los momentos de hoy. Momentos muy tristes para nuestro cinematógrafo, porque, en primer lugar, no pueden ser producto ni reflejo de la aguda crisis del cinema extranjero, puesto que no existe el nuestro, en realidad, y segundo, porque ellos ponen en evidencia la estrechez de miras y la incapacidad de nuestros medios de los negocios. Hoy que el cinematógrafo se ha nacionalizado con la innovación del sonido y de la palabra, perdiendo el sentido universalista que tenía, los horizontes abiertos a los productores españoles son, sin duda, formidables ya que para nosotros esa nacionalización no se encierra en los límites de nuestro territorio, sino que abarca a veinte pueblos que hablan el mismo idioma.

Sigo creyendo que donde haya una idea y un aparato tomavistas puede haber una película. Si en España hubiera directores o realizadores, como quiera llamárseles, tendríamos producción a pesar de las dificultades que en el orden financiero ha creado la sonoridad. El cinema no es problema de dinero sino de genio. Los films rusos lo demuestran de forma indubitable.

Y quédese ya para otro día el trazar una opinión extensa sobre el moderno cinematógrafo, siempre acogiéndome a la exquisita benevolencia del director de NUESTRO CINEMA, toda vez que el único objeto perseguido al escribir estas líneas no era otro que el de justificar mi posición del año 1925 frente a la producción española de entonces.

Madrid, septiembre 1932.

A L F R E D O S E R R A N O

NUEVOS FILMS EN PARÍS

« La lucha por la vida »

FILM RUSO DE KOROLEVITCH. ESCENARIO DE MANHALLOW

La lucha por la vida («entre los animales», debiera de añadirse), es un film de tipo científico-documental — animado por una fuerza social auténtica — en relación directa con el hombre y la Naturaleza. A *La lucha por la vida*, se le ha dado también un subtítulo, que completa más exactamente la idea del film: *Matar para vivir*. Efectivamente, «la lucha por la vida», actualmente, es esto: para que unos vivan, hay que matar a otros. Este hecho no se limita a la vida de los irracionales, sino que, frecuentemente, le encontramos también en la de los racionales. (La versión original del film ha debido establecer alguna comparación en este sentido, que nosotros no hemos encontrado en la versión francesa. Sabemos que el film entregado por Korolevitch tenía 2.200 metros y, en cambio, el que nosotros hemos visto apenas rebasa de 1.500.)

Sin embargo, las escenas restantes nos permiten darnos una idea exacta de lo que pudo ser. Aun en su estado actual, presenta valores desconocidos en los films de animales. Lo que el cine comercial ha tomado siempre del mundo animal — en el sentido trágico o anecdótico — ha sido puramente espectacular: buscado casi siempre para dar al film mayores alicientes comerciales. *La lucha por la vida* presenta, en cambio, la fauna animal devorándose a sí misma: iniciando esta matanza en el insecto y terminando en la victoria del león, que muere a su vez de sed, asesinado por la misma imperfección de la Naturaleza.

En este momento en que los animales que anteriormente se devoraban unos a otros, y que se unen ahora para luchar contra el enemigo común — la falta o la superabundancia de agua —, aparece el hombre. El hombre que con su fuerza y su experiencia científica lleva agua a los lugares secos y domina la que se desborda en otros. En este instante, cada cual cubre sus necesidades, cada uno toma lo que necesita. «La lucha por la vida» es otra, y entonces ya no se mata para vivir. ¡Las últimas imágenes nos muestran un mundo nuevo! ¡He aquí la esencia del film, sobre la que pueden extraerse provechosos ejemplos y aptitudes decisivas!

(Anotemos, de paso, la pésima adaptación literaria francesa que acompaña las imágenes de *La lucha por la vida*. Estos comentarios han sido escritos por Rosemonde Gérard (Mme. Rostand) y pronunciados por cualquier actor de la «Comédie Française». La cursilería del texto y lo engolado de la pronunciación resisten difícilmente la proyección de *La lucha por la vida*, pese a los valores visuales del film. Esta es la mejor demostración de lo pernicioso que es para el cinema la alineación de esos figurones, venidos del teatro y de la vieja literatura.)



Cuatro imágenes de
«La lucha por la vida»,
Film soviético de Koro-
levitch. Foto: Art-Film.

«Kuhle Wampe»

FILM ALEMAN DE DUDOV.
ESCENARIO DE BERT
BRECHT. MÚSICA DE EISLER

Como habíamos previsto en la nota con que encabezábamos el artículo publicado en nuestro cuaderno anterior sobre *Kuhle Wampe*, la censura, ayudada por los propietarios franceses de la película, la ha mondado de tal forma, que lo que pudo ser — seguramente ha sido — un film espléndidamente revolucionario, se ha reducido a una obra incompleta, cinematográfica y socialmente.

Estos films de tipo revolucionario, sólo pueden producirse libremente en U. R. S. S. Para el resto de los cineastas mundiales, hay una serie de «censuras» que van mutilando — parcialmente — sus obras para que éstas, al llegar al espectador, presenten una menor fuerza social de la que les anima.

Kuhle Wampe ha sufrido tres: la de los elementos capitalistas que intervinieron en su producción; la de las censuras gubernativas — de Alemania y Francia, especialmente — y la de los adaptadores de la versión francesa. Estos hechos, naturalmente, quiebran la idea fundamental del film, quien, a pesar de todo, se significa como el primer film revolucionario producido en los países capitalistas.

Nuestros lectores conocen ya su asunto: En su primera parte, el hijo de los Bonicke — familia elevada a un primer plano como símbolo de millones de familias sin trabajo —, extenuado por sus privaciones y por la angustia que le produce su inactividad forzosa, se suicida. La segunda, refleja el idilio de Fritz y de Ana (la hija de los Bonicke, quienes expulsados judicialmente de su modesta habitación, se refugian en «Kuhle Wampe», barrada de los alrededores de Berlín, en la que se cobijan todos los obreros sin habitación y sin trabajo). Ana rechaza el aborto que le propone Fritz y el mismo día de su matrimonio abandona a su marido y a su familia y se refugia — con una amiga que la recoge — en una asociación deportiva del Socorro Obrero Inter-



En este montaje fotográfico ofrecemos los tipos más característicos de «Kuhle Wampe», film proletario alemán de Dudov. (En primer término, Herta Thiele y Ernest Buchs, protagonistas principales.) Foto: Praesens-Film.

Nuestro Cinema

nacional. La tercera parte nos muestra un cambio radical en las ideas pequeño-burguesas de Fritz, su propia alineación en el S. O. I. y su unión definitiva a Ana, en una tarde magníficamente roja.

Más fuerte que esta idea argumental, es la comparación que puede sacarse entre los elementos presentados en el film. De una parte, el continuo malestar de los viejos obreros sin trabajo, embrutecidos por la cerveza, e incapaces de unificar sus fuerzas y sus protestas. Y de otra, los obreros jóvenes, unidos por una divisa internacional y fortificados por sus ideas de colectividad y por los deportes que ejercitan. Es, entre los mismos elementos, la comparación de lo viejo y lo nuevo. La demostración del pesimismo de unos y el optimismo y la fe, en un porvenir distinto, de los otros. Desde este punto de vista, el film ofrece enseñanzas extremadamente provechosas. ¡Lástima que nos hayan escamoteado la evolución en las ideas de Fritz y el arribo de Ana al S. O. I.!

Estos hechos han podido ser de un gran valor ejemplarizante. La gente que les ha suprimido, sabe perfectamente lo que ha hecho.

En la interpretación de *Kuhle Wampe*, además de sus primeras figuras — Herta Thiele, Ernst Busch, Adolf Fischer —, intervienen unos 4.000 obreros alemanes, a cuya cabeza marchan decididamente los «Portavoces Rojos», actores comunistas obreros, que interpretan en el film unos «sketches» escénicos. Nunca — a excepción del cine soviético — se nos ha presentado en el cinema una masa tan auténtica, tan conocedora de lo que hace y de lo que quiere. Los obreros de *Kuhle Wampe* saben perfectamente de donde vienen y adonde se dirigen. ¡Por esto, saludemos jubilosamente en *Kuhle Wampe* el primero de una serie de films que ha de realizar — indudablemente — el proletariado internacional, a espaldas de esa finanza y ese capital que, actualmente, le escamotea una producción cinematográfica que necesita!

« B a r n u m » (« F r e a k s »)

F I L M Y A N Q U I D E T O D B R O W N I N G

El ambiente de los circos ha sido siempre un buen tema para el cine. El cine ha explotado este ángulo pintoresco de la farándula desde distintas y opuestas latitudes. Chaplin, Dupont, Torrence, Lon Chaney, Stroheim, Lupu Pick... le han atacado cada uno a su manera, presentando la vida del circo y sus problemas desde sus propios puntos de vista.

En esta prolongada serie de films de circo, hemos visto pasar rápidamente, en momento episódico, distintos fenómenos circenses, llevados por un empresario a su espectáculo como simple atracción. Faltaba, sin embargo, el film que se detuviese más atentamente sobre estos seres extraños, y éste nos lo ofrece ahora Tod Browning en *Barnum*.

Aunque Browning y la Metro Goldwyn hayan ideado la realización de *Barnum* pensando simplemente en la posibilidad comercial que pudiese ofrecer un film interpretado por «fenómenos naturales», es necesario reconocer que han logrado dar un film de tipo subversivo, sobre todo para esa gente que no busca en el cinema más que una simple forma de «matar el tiempo».

Barnum — que posee también sus «vedettes» con «ex-appeal»: Leila Hyams, Olga Bocharova, Wallace Ford, Rosco Athés — es un film interpretado por «fenómenos de circo», entre los que se encuentran los ejemplares más curiosos y extraños: el *Hombre sin piernas*, la *Mujer ave*, las *Hermanas samesas*, el *Medio hombre*, el *Hombre saco*, el *Hombre de piernas de cobre*, la *Mujer sin brazos*, la *Mujer gallina*, la *Mujer con barba*, el grupo — trágico — de *Niños idiotas*, el *Gigante*, los *Enanos*... Toda una fauna humana, más propia para un estudio científico, contenido y atento, que para ser explotada — en su desgracia — como atracción de circo.

Entre esta gente nace el drama que anima las imágenes de *Barnum*. El enano se enamora de la «mujer fatal» del circo, quien accede a sus peticiones porque conoce la existencia de su gran fortuna. Durante la celebración de la boda, la mujer se ríe de su marido y abraza al gigante entre los invitados. Los monstruos protestan. La mujer les insulta. En medio de un griterío espantoso, los «monstruos» le prometen que será de «los suyos». La mujer va envenenando lentamente al enano para apoderarse más pronto de su fortuna. Los «monstruos» se agrupan y prometen vengarse.

En una noche en que el circo emprende un nuevo rumbo, los fenómenos preparan el golpe. Ante la mujer comienzan a aparecer figuras de pesadilla: el *Medio hombre* limpia cuidadosamente los cañones de su pistola; el *Hombre sin piernas* acaricia su navaja gigantesca; el *Hombre saco* se arrastra con su cuchillo entre los dientes; todos

Nuestro Cinema

los demás, unidos por la misma desgracia, agrupados por igual contraseña, van rodeando el coche de la «mujer fatal» en actitudes violentas. Un «speaker» nos presenta después a esta mujer bella, por la que se suicidaron príncipes auténticos, transformada en la Mujer gallina. Los «monstruos» habían cumplido su venganza y habían hecho de ella «uno de los suyos».

Estas escenas finales son de una subversión formidable. Es algo a lo que no nos tiene acostumbrado ese cinema yanqui en el que siempre triunfa lo bello y lo arrogante. Comprendemos perfectamente su fracaso espectacular en ese cinema de los Campos Elíseos, en donde se ha proyectado. Para esa gente que ha hecho de la moda, de los automóviles, de las carreras de caballos, lo más esencial de su vida, Barnum es algo monstruoso. Algo que les demuestra la existencia de otros seres, de otros problemas distintos de los suyos. Algo que les engaña, que les azota, que les molesta... ¡Decididamente, es mejor pasarse al cine de enfrente, en donde puede verse a Chevalier, tan optimista y tan alegre como siempre, acompañado por Jeannette MacDonald, vestida y desvestida con ropas que pueden tomarse como modelo de distinción y de elegancia!

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

NUEVAS PELÍCULAS EN MADRID

« S a l t o m o r t a l »

F I L M A L E M Á N D E E. A. D U P O N T

Hace siete años que E. A. Dupont realizó *Variété*.

El valor técnico de *Variété* radica, ante todo, en el movimiento de la cámara. Hasta entonces el actor se movía ante la cámara. Desde entonces la cámara se mueve ante el actor. Esta fue la revolución técnica de Dupont.

El valor artístico — de contenido — de *Variété* está en la honda humanidad del film; en la cruda palpación de unas vidas que se despeñan en drama. Hasta entonces se estaba enesustillado — ¿se está menos hoy? — en la teoría del «dinamismo» como postulado básico del cinema; la intriga, la complicación de escenarios laberínticos, lo era todo en aquellos films sin espíritu. Contra esto había reaccionado ya, el año anterior, el cinema alemán: nos había dado *El último*, *Nju...* donde se había sacrificado el dinamismo a un denso contenido psicológico. *Variété* compenetró, hizo vivir juntas las dos tendencias que hasta entonces se excluían: el «dinamismo» del escenario y su hondo contenido psicológico.

Esta fue la revolución artística de Dupont.

Era fue la revolución filmica — técnica y artística — del cinema alemán en 1925. Hace siete años.

Siete años tras los que Dupont vuelve al tema de su gran éxito. Insistencia que presupone — tras *Variété* — una cumbre en la realización filmica del circo. ¡Dupont y el circo! *Variété*, *Salto mortal*. Siete años de cinema.

¿Dónde está Dupont, *Variété* y sobre todo estos siete años, ¡siete años de cinema!, en *Salto mortal*?

En *Salto mortal* la técnica llega a su más alta expresión. Quizás es excesiva. Dupont ha llevado hasta la hipérbole sus postulados técnicos. Y la cámara vuela, salta, gira. Sigue a los acróbatas en su «salto mortal», toma una vista panorámica del circo, el gran primer plano de una cortelera sobre el mostrador del bar, la cúpula con su aparato girante y el público tal cual se ve desde allí. Todos los ángulos posibles. La entrada y salida de las girls, tomada como Fred Niblo sus famosas cuádrigas de *Ben-Hur*, es un verdadero acierto. Técnicamente el film puede admitirse. Únicamente en el sonido tropieza a veces con esos diálogos «teatrales» que desde René Clair no pueden ya hacerse. Técnicamente están en el film los siete años de cinema; siete años después de *Variété*.

Pero por su contenido está siete años antes. Tras este magnífico «decir» no hay nada. Todo es tan falso, tan pueril y superficial como en cualquier film mediocre. De los actores no saca más partido que cualquier vulgar realizador; y de Ana Sien — la Sien de Karamazov, el asesino — se puede hacer algo más. Mantiene el interés por el fácil procedimiento de ir aplazando trabajosamente el final, previsto desde un principio. Previsto, pero resuelto luego con un eclectismo que bien pudiera ser cobardía.

Arriba: «Mala Herencia» de Fitzmaurice. Las **Hermanas Siamesas** y el marido de una de ellas; el **Gigante**, el **Enano** y la **Venus**; el **Medio Hombre**, el **Tronco de Hombre** y la **Venus**; tres escenas de «Barnum», film de Tod Browning, para Metro Goldwyn. Fotos: M. G. M.



Y esto es lo que de significativo y revelador hay en el film: con una técnica extraordinaria y un contenido vulgar, el film fracasa. Y es que los públicos no se satisfacen ya con bellas imágenes; como los pueblos no se contentan ya con grandes palabras. Exigen un contenido — una realidad tangible — que no puede escamotearseles. La técnica cinematográfica no es un fin, sino un medio de «decir» algo. Y si no lo dice queda inerte, muerta, como una hermosa frase sin idea. La técnica no puede realizar ya por sí sola el cinema.

Esto es lo que de revelador del momento cinematográfico hay en este film de Dupont. Film índice del actual cinema.

MANUEL VILLEGAS-LÓPEZ

«La canción de la vida»

FILM ALEMÁN DE ALEXIS GRANOWSKY

El optimismo por sí solo, sin una base de supremas aspiraciones, no merece ningún respeto. Y menos todavía admiración. Pero cuando se funda en una ambición justa, entonces le corresponde un aplauso total, íntegro.

Alexis Granowsky, en esta su película inicial, se revela como un optimista de primera. No en vano precede del «Teatro Judío», de Moscú.

Este ruso, averdado en las esferas cineísticas de Berlín, sabe lo que es la renovación del film. Pese a que no se le conocían antecedentes sobre esta materia. O tal vez por ello mismo, por esta propia circunstancia.

Sin duda, en Alexis Granowsky se encerraba ya — cuando sus éxitos escénicos en su país — un excepcional director de películas. Como carecía de tiempo disponible para experimentarlo, ni él lo creía demasiado firmemente, aunque quizá lo sospechase.

Necesitó verse libre de muy abrumadora y exigente labor para descubrirse esas íntimas aptitudes.

En *La canción de la vida* apenas se nota al director debutante, incipiente. Por el contrario, tiene la maestría de un experto en el oficio.

Su comienzo es originalísimo en la forma, en la presentación: que es lo que importa en el cinema, arte más de fuera, de exterioridades — por referirse cardinalmente a los ojos — que de interioridades; y eso que ahora con la sonoridad, posee ambas condiciones en partes proporcionadas.

La anécdota es de suma sencillez: Una mujer joven, que obligada por su familia a casarse con un hombre que la dobla en edad y a quien ni quiere ni puede amar nunca, prefiere suicidarse a realizar ese sacrificio. En el momento preciso en que corría al puerto, para arrojar al mar, un espectador de su vencimiento y desesperación, la para. Reprochala su cobardía, y para asegurarse mejor su promesa de no reincidir, la convence que es preciso vivir. Y juntos los dos entonan la canción de la vida...

Lo único reprochable en esta producción de Alexis Granowsky es su fondo burgués, de comodidad y egoísmo. Es un elogio al existir fácil y vulgar, sin luchas ni inquietudes, de acatamiento y resignación plena a la medianía dominante.

Pero salvo ese su aspecto social, *La canción de la vida* es un film de rumbos nuevos en su técnica y, especialmente, en la alianza de la imagen fotográfica y de la música.

Nuestro Cinema

y el canto. Su resolución — en ocurrencias metáforas visuales — del banquete de desposorios obedece en su verdad al nervosismo de la novia a la fuerza: se siente rodeada de esqueletos que se mofan de ella, igual de burlones que quienes la empujan a un matrimonio contra su voluntad...

Los episodios de *La canción de la vida* — el idilio en el mar, el alegre quererse de algunos animales, las angustias del que espera los resultados de una operación cesárea, los preparativos y el desarrollo de ésta, el ingenuo soñar del niño con un mundo de juguetes y de maravillas, etc. — componen una antología de aciertos, de felices destellos. Acaso la película se exceda en lirismo y en un afán de arte puro. No obstante constituir ello un delito de indiferencia hacia los graves y hondos problemas actuales, perdonemos — esta vez — a Granowsky su distracción y reconozcamos los aciertos cinematográficos de su primera obra.

L. U. I. S. G. O. M. E. Z. M. E. S. A.

« M a t a - H a r i »

FILM DE GEORGE FITZMAURICE

La productora norteamericana Metro-Goldwyn-Mayer está especializada en presentar todos los años un film sensacional. Un film comercialmente gigantesco que — a fuerza de propaganda y de estrellas famosas — consigue pasar a la historia del cinema. A esa historia falsa del cinema mundial que están escribiendo los financieros y los gacetilleros cinematográficos.

Así, siguiendo esa pauta, la Metro ha dado al cine obras tan mediocres como *Ben-Hur* y *Trader-Horn*, que están grabadas en la mente de todos, no por poseer un valor positivo — pues carecen de él — sino por la sugestión que emana del reclamo a la americana y de los ídolos de Hollywood.

Y como contraste, esta misma marca — que tanto cocarea sus peores films — emboza sus mejores películas en el anonimato, ocultándolas casi por completo al público. Ahí están *Avicinia*, *Y el mundo marcha...* y *Viento para demostrarlo*.

Este año, como es natural, la Metro ha preparado cuidadosamente su gran film. En su realización no se ha gastado mucho dinero. Los tiempos han cambiado bastante y ya no les sobran los dólares como hace cinco años. Por esto, ahora, han decidido atraer al público con un título sugestivo — *Mata-Hari* —, unas estrellas famosas — Greta Garbo, Novarro, Barrymore, Stone... — y una propaganda bien organizada y orientada.

Y el resultado de esta combinación, ha sido el que se obtiene siempre que se persigue un negocio por medio de un arte: sencillamente desastroso.

Pues es imposible encontrar un film basado en un suceso histórico, y a la par casi contemporáneo, tan falso como *Mata-Hari*. Es imposible encontrar una obra como esta, que trate un tema pleno de posibilidades con tanta despreocupación.

Mata-Hari se inicia mal desde su primera escena. Que es esta: el fusilamiento de unos espías en el frente francés, al compás de una marcha militar.

En cuanto vimos esto comprendimos que estábamos ante un film que carecía por completo de interés. Por lo menos para nosotros, que buscamos en el cinema la verdad, la única gran verdad de la vida. Que es precisamente lo único que no le ha interesado a Fitzmaurice al realizar *Mata-Hari*.

Toda la gran tragedia del espionaje, todas sus desconcertantes realidades, todos sus manejos hipócritas y traiciones bajas han sido burdamente escamoteados por Fitzmaurice.

Y así resulta que la vida de *Mata-Hari* se desliza tranquila y felizmente, sin grandes preocupaciones. Hasta tenía tiempo para enamorarse a un ingenuo aviador ruso con cara de bobo. Y no es esto lo peor; sino que ella misma llevó a enamorarse de tal modo del aviador, que no titubeó en sacrificar por él la vida.

He aquí, en cuatro líneas, la vida de *Mata-Hari*, vista e interpretada por los norteamericanos.

¡Y qué distinta es de la verdadera, de la auténtica! Sobre todo en lo concerniente a su sensacional proceso.

Así que, partiendo desde cualquier punto de vista, *Mata-Hari* es un film pobre, rechazable, en una palabra.

Ni siquiera encontramos en él ningún valor cinematográfico o estético. George Fitzmaurice es un mal realizador. Por lo menos en esta ocasión lo ha demostrado al conducir la acción de su film con una monotonía agobiante.

Nuestro Cinema

Y por esto, el público — que acudió a su estreno con la intención de exteriorizar su entusiasmo — rechazó muchos momentos de la cinta.

Lo único que hay que lamentar, por tanto, es que no los rechazara todos.

R A F A E L G I L

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ESPAÑA INACTIVIDAD DE NUESTROS CINEASTAS

Va pasando el tiempo y ninguno de los anuncios que se nos ofrecían responde a sus promesas. Ni la ECESA, ni la CEA, ni la CHADE, ni la CINESON, ni ninguna de aquellas productoras tan activas en el momento de lanzar sus acciones al mercado, responde a lo prometido. Ha pasado un año desde el momento en que comenzaron a publicarse las noticias de la construcción de estudios, de obras futuras, de colaboradores, de óptimos resultados inclusive, y nada práctico aparece. ¿Qué sucede, entonces? ¿Es que nuestras «sociedades productoras» están preparando en silencio sus planes cinematográficos? Es que piensan sorprendernos con una rectificación de sus primeros proyectos? ¿O es que han desistido de sus propósitos editoriales porque han reconocido su incapacidad para dar a España el cinema que su posición actual exige? Esperemos nuevos anuncios: el de una producción decisiva o el de una retirada, decisiva también.

NUEVAMENTE «ESTUDIO PROA-FILMÓFONO»

«Estudio Proa-Filmófono», de Madrid, ha reorganizado sus sesiones de «cine cultural, científico y de avanzada». En su primera sesión, programó *Turkub*, film soviético de Tourine — presentado ya en su temporada anterior — y *La canción de la vida*, film alemán de Alexis Granowsky. Y en su segunda, *La melodía del mundo*, de Ruttmann, y *Hamba* (Berlín, Alexanderplatz), de Phil Jutz. Para sus futuras sesiones anuncia películas de Pabst, de René Clair, de Eisenstein, de Pudovkin, de Dídov, de Ermiler... Revisiones de films mudos, mal comprendidos en su momento; agrupación de todo cuanto marque un avance social o técnico en el cinema... «La misión que hemos asumido — declara «Estudio Proa-Filmófono», en una de sus circulares — es grande, pero no es menor el entusiasmo y la energía que a la misma estamos dedicando. No es tarea fácil ni breve introducir en las amplias zonas del público una concepción artística nueva, que, en el terreno del cine, haga retroceder a los que negocian con el mal gusto, el folletín y la charatura estética».

Es de desear que estas predicciones se cumplan, y que marque en sus programaciones un avance social, que es lo único que puede separar a «Proa-Filmófono» del «snobismo» que preside — y que explotan — los Cine-Clubs, que todavía quedan por Europa.

TRES NOTAS SOBRE «CARCELERAS», PRODUCCIÓN ESPAÑOLA 1932-1933

Tres de nuestros amigos y colaboradores nos mandan unas notas sobre *Carceleras*, de José Buchs (primera película hablada y cantada producida en España), que publicamos:

De J. Castellón-Díaz, de Madrid:

«*Carceleras*, la obra maestra de José Buchs, se ha estrenado en Madrid después de anunciarse a bombo y platillo, y con pésima reproducción de un más que mediano lienzo de Romero de Torres. *Carceleras*, como se esperaba por todo o casi todo el mundo, ha fracasado, pese a lo dicho por Fono-Aguilar, S. A., Cabezo, Jack y demás cómplices; la prueba de ello es que no ha podido resistir en cartel más de una semana. Esto habrá servido, por lo menos, para que el señor Buchs se convenza de que pasaron, afortunadamente, los tiempos en que se podía realizar e incluso estrenar con éxito, aquellos dobles cinematográficos de la Verbena y de Mancha que limpia, y de que en la actualidad hay que hacer otra cosa que pastichar zarzuelitas cursis o dramones sentimentales.

«Vengan ahora — es la ocasión más propicia — los gritos histéricos de nuestras magníficas ranas empeñadas en pedir limosna a los «capitalistas» y protección al Estado, para poder crear el futuro cine español. Porque, efectivamente, después del ensayo realizado

Nuestro Cinema

por el señor Buchs con sus *Carceleras* — producción nacional 1932-33 — no hay más remedio que decidirse a ayudarlo a producir una maravillosa versión sonora y parlante de una de nuestras mejores joyas musicales, por ejemplo, *El sobre verde* o *Mi costilla es un hueso*.

De C. P. Llopard, de Barcelona:

«Lanzan al espacio mundial nuevas señales de España. Buchs enfoca un nuevo barbarismo en nuestras pantallas: *Carceleras*, producción hablada y cantada en español. No hay derecho a que se pierda el tiempo y se provea a nuestra paciencia. Estamos hartos de Buchs y de toda su producción. Su ignorancia de lo que quiere decir la palabra cinema crea estas hilarantes muestras de sus aptitudes. *Carceleras* no tiene ningún valor cinematográfico. Sus intérpretes son malos, su fotografía pésima, su montaje ridículo y sus decorados intolerables. Es vergonzoso rodar un asunto como *Carceleras*, cuando en España otros asuntos más profundos, más actuales, conmueven su cielo profundamente azul. Vibran las estepas andaluzas con el hambre de sus campesinos. Se rebelan los hombres ante las sombras de unos maîtres.

Nuevos impulsos, nuevas ideas, nuevos hombres. Señales evolutivas del nuevo tiempo.

¿Qué representa Buchs en nuestro horizonte cinematográfico?

Algo inútil, algo que necesita el reposo de una retirada que ha debido exigirse.

No contemplaciones con el hombre que asesina insensiblemente el panorama del cinema español.

Buchs lleva la marca de su destino.

Un destino que le hunde.

Y de J. M. Plaza, desde Valencia:

«Ha sido estrenada en un cine de esta localidad *Carceleras*, primera manifestación de cine hispanoparlante. De ella sólo se puede decir que la labor crítica es difícilísima, imposible por cuanto que es todo menos cinema.

«Insertaremos sin comentarios las palabras del autor de la partitura, maestro Peydro:

«Lamento hasta la indignación que ese señor Buchs haya espigado una producción más para demostrar la más absoluta incapacidad cinematográfica.»

CAMPANAS CINEMATOGRAFICAS DE LA F. U. E.

La F. U. E. madrileña, que ya en años anteriores había de manera pública demostrado su interés por el cinema, se dispone ahora, en el comenzar de la nueva campaña, a intensificar su acción cultural y divulgadora. En un pequeño folleto nos manifiesta lo que su labor puede ser en el futuro:

«Dos actividades cinematográficas realizará la F. U. E. de Madrid durante este curso:

1. — Continuación de las exhibiciones periódicas de grandes films de selección artística y social en el Cineclub F. U. E. 2. — Organización de proyecciones privadas y permanentes con películas de la más diversa índole en el Studio F. U. E.

«Necesitamos la intervención directa de todos los jóvenes para vitalizar nuestro programa. ¿Cómo podéis colaborar?

«Pidiendo colectiva o separadamente la proyección de determinados films. Buscando películas interesantes, repeticiones o estrenos. Haciendo películas de paso estrecho o normal para proyectarlas en Studio F. U. E. Ejercitando, constantemente, una labor de crítica oral o escrita. Convirtiéndose en activos propagandistas de Cineclub F. U. E. Asistiendo a las polémicas del Studio F. U. E. — para educar nuestras conciencias de cineastas — y llevando en este momento la adhesión a nuestra idea.»

ALEMANIA

¿BUSCA LA «UFA» UN NUEVO PROPIETARIO?

Según *Le Film Sonore*, de París, en los medios financieros, circula la noticia de que se ofrece sobre el mercado francés una cantidad de acciones de la Ufa, que permitirían a su comprador el control de la importante firma alemana. Por otra parte — añade el mismo periódico — se sabe que hace unos años fue Hugenberg, el leader de los nacionalistas alemanes, quien se aseguró la mayoría de las acciones del importante «trust» cinematográfico germano, hecho que mereció en su tiempo los más extensos comentarios por la peligrosa invasión de la influencia nacionalista en el cinema alemán.

No es esta la primera vez que la Ufa tiende sus manos en solicitud de nuevos capitales. Hace unos años, Hugenberg, apoyado por el Gobierno, la arrancó de las manos de la finanza yanqui. Ahora, parece que quiere desprenderse de ella, aunque no sería difícil que bajo el régimen político actual de Alemania obtuviese nuevas ayudas del Gobierno del católico von Papen.

ESTADOS UNIDOS

LA FINANZA DE WALL STREET IMPONE NUEVOS PRESUPUESTOS A LOS FUTUROS FILMS

Los banqueros de Wall Street acaban de ordenar a las firmas cinematográficas que controlan, la reducción de un 50 por 100 sobre los gastos de producción. El precio medio que deberá regir en la edición de films, no debe sobrepasar la cantidad de dólares 175.000, en lugar de los 325.000 en que se presupuestan ahora. Para las superproducciones que actualmente vienen costando 500.000 dólares, y algunas más, se presupuesta 250.000, cifra que no podrá superarse de ningún modo.

Hollywood se ha rebelado contra este ultimátum. Sin embargo, las órdenes de Wall Street son terminantes, y se asegura que los que no las acaten serán barridos de los centros de producción.

LA UNIVERSIDAD DE OHIO CONTRA LOS FILMS POLICIACOS

Según las últimas estadísticas, hay veintitrés millones de muchachos y muchachas menores de veintidós años que frecuentan semanalmente las salas cinematográficas. Sobre este total se calcula en seis millones los asistentes de menos de siete años.

Inspirándose en estas cifras, la Universidad de Ohio protesta duramente contra los films de aventuras y películas policiacas susceptibles de deformar el cerebro de los niños.

ITALIA

PROYECTOS CINEMATOGRAFICOS DEL VATICANO

«Una importante delegación compuesta por «altas personalidades católicas», se ha presentado en Hollywood, con la misión de establecer un estudio profundo sobre el cinema, su formación y su explotación.

«Entre sus proyectos de rápida realización, el Vaticano quiere servirse del cinema para intensificar su propaganda religiosa. Las escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, las ceremonias cristianas y la vida de los mártires del catolicismo, ofrecen amplias perspectivas cinematográficas a los dirigentes romanos.»

He aquí unos films en proyecto cuya presentación debe ser violentamente protestada.

INGLATERRA

EL NUEVO FILM DE LEONTINA SAGAN

Se ha presentado en Londres el nuevo film de Leontine Sagan (realizadora de *Muchachas en Uniforme*), titulado *Men of Tomorrow* (*Hombres de mañana*), inspirado en la novela de Anthony Gibbs, *Young Apollo*, sobre la vida de los estudiantes de Oxford. Según las referencias que nos llegan, el nuevo film de Sagan recoge algunas protestas de los estudiantes, para darle un final netamente conservador.

HOLANDA

LA FAMILIA DE MATA-HARI SE OPONE A LA PRESENTACIÓN DEL FILM DE M. G. M.

La familia de Mata-Hari ha entablado un proceso contra la M. G. M. para impedir la proyección del film *Mata-Hari* — interpretado por Greta Garbo — en los cines de Holanda.

U. R. S. S.

SEIS FILMS DESTINADOS AL ANIVERSARIO DE OCTUBRE

Con motivo del décimotercero aniversario de la Revolución de octubre, la *Soyuzkino* presenta seis films clasificados fuera de su producción, en razón de su contenido, de su significación y de su excepcional cualidad artística. He aquí una rápida ojeada sobre los mismos:

Ivan, de Dovjenko, el autor de *la Tierra*, cuyo asunto recoge la transformación de la psicología pequeña-burguesa de los campesinos de un *sovkhoz*.

Los veintidós comisarios del pueblo, de Chewguelai, realizada por la «Azevkin».

El puente, de Cheifetz y Zarkhi. Este film realizado con la ayuda de los *Komsomols*, demuestra la significación internacional del «Ejército Rojo», bajo la influencia del cual los obreros y soldados chinos tuvieron conciencia de su interés de clase durante los acontecimientos de China en 1929.

Los objetivos, de Ermler (autor de *El hombre que perdió la memoria*) y Youtkevitch (autor de *Montañas de Oro*), sobre la lucha por la realización del plan financiero de la industria.

El komsomol, jefe de la electrificación, de Esfir Choub. Este film presenta la «puesta en marcha» del Dnieprostroi, en cuya construcción las Juventudes Comunistas han tomado una parte muy activa.

Nuestro Cinema

La gloria del mundo, de Weinstock. En esta película se verá los preparativos de los países capitalistas — ayudados por la social-democracia — en una intervención contra la U. R. S. S., y la respuesta del proletariado mundial en su defensa.

UNA CINEMATECA SOVIÉTICA

Está organizándose en Moscú una biblioteca cinematográfica pan-rusa en la que se conservarán todos los films producidos en la Rusia soviética. En los catorce años de existencia del cine soviético, se han montado dos mil películas, que representan cuatro millones de metros de positivo.

Este hecho singulariza nuevamente el cine ruso, frente al cine capitalista de Estados Unidos. Mientras en la U. R. S. S. se archiva cuidadosamente todo cuanto se produce, con la mirada puesta en el futuro, los cineastas yanquis destruyen todos sus positivos y negativos cuando éstos comienzan a no producirles nada.

RECOPILACIÓN Y COMENTARIOS DE J. P.

OPINIONES EN ZIG-ZAG

LA REDACCIÓN DEL «POPULAR FILM» RATIFICA SU LÍNEA Y SU BILIS

Popular Film, de Barcelona, recoge en su edición del 13 de octubre pasado, una noticia sobre *Las cruces de madera*, film denunciado por nosotros en su aspecto bélico, patriótico y militarista. *Popular Film* se molesta con nosotros porque dijimos que la Prensa cinematográfica española no levantaría una protesta: habla de una polémica que nosotros no admitiremos nunca y nos promete unas lecciones que, naturalmente, no necesitamos. En cambio, le quedamos muy agradecidos por la modesta publicidad que nos hace: Entre las muchas noticias que «*Popular Film*» ha tomado de NUESTRO CINEMA, es esta la primera vez que cita nuestro título. (En ese mismo número y en la misma página, aprovecha unos comentarios nuestros para llamar «cotilla» y «correvedile» a su flamante corresponsal en París — radicado en Madrid —, José Luis Salado.)

BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA

(EN ESTA SECCIÓN NOS OCUPAREMOS DE LOS LIBROS QUE SE NOS ENVIEN DOS EJEMPLARES)

UN LIBRO DE EREMBURG SOBRE EL CINEMA

A Elias Eremburg no se le ha hecho en España el caso debido. El vino a Madrid a los pocos meses de proclamarse la República de Trabajadores, siendo recibido por nuestros señoritos intelectuales con visible — y desdeñosa — indiferencia. Con una indiferencia propia del ambiente intelectual en que vivimos, envenenado de prejuicios y del afán de mantenerse en una postura superior, ensayada y estudiada.

Y, bien visto, era natural que ocurriera esto. De unos intelectuales que se asombran ante un Jean Cocteau y hasta de un Paul Morand — es decir: de una literatura decadente — no se puede esperar otra cosa. Sus ideas, en vez de modernas extravagantes, son por fuerza radicalmente opuestas a las de Eremburg.

Eremburg, además, ha comprendido lo que ellos nunca comprenderán: que el arte — en estos tiempos — debe encerrar un contenido noble, elevado; no idiota, como el de la audaz literatura.

Por esto, no se hizo caso alguno a la obra de Eremburg. A su gran obra que empezamos a conocer con *Julio Juremto y Citroën 10 HP* y más tarde con *España, República de Trabajadores, La callejuela de Moscú y Fábrica de sueños*, su libro más recientemente publicado en España.

Nosotros — conocedores de la posición de Eremburg — vamos a ocuparnos, tan sólo, de su última obra. Las otras no pueden ser comentadas en este lugar, pues no presentan más aspecto cinematográfico que el de su prosa: modelo de estilo literario engendrado por el cinema y que ya hacía prever que, tarde o temprano, Elias Eremburg había de dar un libro al cine.

...

El plan trazado por Eremburg, al realizar *Fábrica de sueños*, ha sido idéntico al que ideó al escribir *Citroën 10 HP*. Es decir, que ha dejado a un lado el aspecto de grandio-

Nuestro Cinema

aidad, de avance, que presenta todo gran invento para presentar sólo su organización y desarrollo interior: financiero.

Y así, al igual que en Citroën 10 HP era el propio Citroën el gran protagonista, el vértice alrededor del cual giraba la acción, en *Fábrica de sueños* es Will Hays y su código puritano. Ese código al que invariablemente tienen que sujetarse todos los films que se realizan en Hollywood y al que se someten gustosos Clarke, Zukor, Fox, Lasky, Laemmle... y demás magnates del cinema, que hacen lo posible porque todo el mundo piense como ellos y admita las leyes que a ellos les convienen.

Porque el cinema no es, como creen las gentes ingenuas, un arte encantador, de magia. No es, siquiera, un gran negocio. Es algo mucho peor: es el más firme sostén de una civilización decadente, que ha creado un arte sugestivo para las masas, con el que, lentamente, va levantando tradiciones y apuntalando prejuicios.

Y esta gran verdad — que el espectador cinematográfico ignora — la ha lanzado Eremburg a los cuatro vientos en su último libro.

Especialmente, en un capítulo. En su mejor capítulo. En el que titula «Esa es vuestra vida» y que empieza con este párrafo:

«Los obreros trabajan en las fábricas Kodak o Agfa, Western Electric o Klangfilm-Tobis, en Hollywood, en Joinville, en Neubabelsberg. Sin obreros no habría cine. Sin obreros tampoco habría vida. Las sombras, en la pantalla, pueden manejar la browning o jugar al cricket: mister Eastman puede tener gusto por la música; monsieur Natan puede hacer derroches de amabilidad con los accionistas; herr Hugenberg puede soñar con el poderío de Alemania. Eso es cosa suya. Los obreros tienen que trabajar.

— Señores, hagamos ver toda la grandeza del trabajo.

«Es imposible contar para ello con los periódicos: muchos obreros leen hojas comunistas. Pero todos ellos van al cine. Propongo que mandemos hacer un film para la propaganda del trabajo en las minas.»

Esta es la realidad. Esto es el cine. Ese cine que arrastra multitudes a los salones y que emociona con mentiras, con mentiras que persiguen un solo fin: hacer olvidar, desviar la atención del hombre de los problemas fundamentales de su vida.

Y así, un día, cree Mr. Hays que es necesario convencer al minero de los beneficios de su profesión, del heroísmo de su trabajo: y nace *Dinamita* u otro film similar.

Otro día, quiere demostrar que las cárceles son escuelas que educan los espíritus: y aparece en las pantallas *Cárcel redentora*.

Otro, que la policía secreta es una institución modelo, un cuerpo de hombres-mártires: ahí está *Mientras la ciudad duerme*, *La redada* y otras películas por el estilo, para convencernos a todos.

Y así, va el cinema, defendiendo ideas y sentimientos pobres y postergando los ideales de verdadera nobleza.

Eremburg ha enfocado el cinema desde este ángulo. Desde este ángulo que la mayoría ignoran porque nadie ha sabido enfocárselo o porque le convenía ignorarlo por beneficiarse de él. Y desde este ángulo, forzosamente, el cinema es algo bajo, totalmente podrido.

Esta es la conclusión que saca Eremburg en el último capítulo de su libro. Y esta es, también, la nuestra.

Pero nosotros aun vamos más allá. Eremburg pone fin a su obra con una nota pesimista que nosotros no podemos compartir. Él considera al cine como algo inevitablemente imperfecto. Sus últimas palabras así lo demuestran: *Caja mágica: es lo que gobierna al mundo. Es un gran invento, es el tedio, un tedio árido, malo... Es el cine.*

Y es verdaderamente lastimoso este final. Así, su labor es exclusivamente destructiva. Deshace, pero no crea. Si hubiera mirado al futuro, hubiera visto claramente que el cine no es un tedio árido y malo. Es algo magnífico. En él ya se apunta una nueva orientación, un renacimiento espléndido. El cine futuro está llamado a ser la gran arma que destruya todo lo que el actual defiende.

Por esto, nosotros no podemos compartir el pesimismo de Eremburg. Es más: creemos que su pesimismo es infundado. Su libro no debía haber terminado así sino con un capítulo que fuera a sus predecesores lo que *La línea general* es a *Octubre* en los films de Eisenstein. Porque después de destruir, es necesario crear. Después de negar un cinema, es necesario valorizar otro.

Esta es, por lo menos, la idea de NUESTRO CINEMA y de todos los que lo hacemos. Y esta es, también, la única idea que le ha faltado desarrollar a Eremburg en *Fábrica de sueños*, para que su libro pudiera ser considerado como el primero que se escribe sobre el cine social.

R A F A E L G I L

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**

Estudio Proa-Filmófono

— GRANDES SESIONES
de Cine Cultural, Científico y de Avanzada.

En su temporada 1932-1933, presentará los mejores films de Eisenstein, Pudovkin, Ozep, Granowsky, Pabst, Phil Jutzi, René Clair, etc.

PROA - FILMÓFONO
organiza programas completos para Sesiones Peninsulares.

Solicítense
datos a

PROA - FILMÓFONO
Apartado 288 - MADRID

MIRADOR

Semanario de Literatura, Arte y Política,
publicado en catalán

▼
Su página de Cinema es la mejor
guía del espectador de Cataluña.

Colaboraciones cinematográficas habituales de G. Díaz-Plaja, Josep Palau, Sebastià Gasch, G. Moragues, Avel·lí Artís, Juan Piqueras etc.

◆
Redacción y Administración:
PELAYO, 62 - BARCELONA

Suscripción : 3'50 pesetas trimestre

PRODUCTOS HISPANO-AMERICANOS

FRUITS EXOTIQUES, LIQUEURS & PRODUITS FRANÇAIS

Maroto & Arias

(Sucesores de A. MARTÍNEZ)

1, Rue de la Perouse PARIS - (XVI) Tél. Passy 52-13 (Métro Kléber)

Concesionario de los VINOS DE JEREZ OSBORNE & C.^a de Puerto de Santa María (Cádiz) y de las CONSERVAS "ALBO", de Santoña (Santander)

MAROTO & ARIAS, comunican a su clientela y buenas amistades, que están recibiendo las primeras remesas de **Turrones de Alicante, Jijona, Avellana, Yema, Fruta; Peladillas de Alcoy y Mazapanes de Toledo**, en barras y figuritas, así como un extenso surtido de **Anguilas** guarnecidas de dulces escarchados en todos los tamaños.

PRECIO ÚNICO PARA TODOS LOS
TURRONES: 40 FRANCO KILLO



SERVICIO RÁPIDO A DOMICILIO
LIVRAISON RAPIDE À DOMICILE

Guía Cinematográfica Internacional

FIRMAS CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA



**Selecciones
Filmófono**

PALACIO DE
LA PRENSA
—
Pl. del Callao, 4
MADRID
Teléfono
95555 - 96310



Antonio Maura, núm. 16. - Madrid
Rafael, 79 - Barcelona - Tel. 70917

CASA CENTRAL:
S. Marcos, 42
Teléfonos
10289-18062
Madrid

SUBCENTRAL:
Aragón, 219
Tel. 76810
Barcelona



Calle Aragón, 219
Teléfono 76810
BARCELONA

Dirección telegráfica: «Artfilm»

CINEMATOGRAFICA NACIONAL ESPAÑOLA, S. A.



Casa Central:
Vía Layetana, 55 - BARCELONA - Teléfono 22698



BARCELONA
Calle Mallorca, 220. - Teléfono 71473

MADRID
Plaza del Callao, 4. - Teléfono 19573



PLAZA DEL
TEATRO, 4

TEL. 11882
BARCELONA



BARCELONA
Consejo de Ciento, 292. - Tel. 11891



BARCELONA
Plaza del Teatro, 4. - Teléfono 11882

PRODUCCIONES



S.A.
ACTUALIDADES CINEMATOGRAFICAS

Estudio, Laboratorio y Óficina:
Cava Chamartín, 54. - Tel. 44252 - MADRID
Dirección telegráfica y telefónica: "Pasea"

EXCLUSIVITÉS POUR L'ESPAGNE

**Selecciones
J. DE MIER**

OVIEDO

Doctor Casal, 11 - Teléfono 3663

Reservado

D I S P O N I B L E S

CINEMATOGRAFICA IBÉRICA

ha iniciado sus grandes éxitos espectaculares y artísticos en el "Palacio de la Prensa", de Madrid, con la presentación de

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