

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Agosto de 1932

Una Peseta

3

PORADA : «Octubre», de Eisenstein

CONTENIDO : PRIMERA ENCUESTA DE «NUESTRO CINEMA» :

Contestaciones de L. Gómez Mesa, Rafael Gil, Villegas López, Augusto Ysern, J. G. de Ubieta y Alfredo Antónino. - PROBLEMAS ACTUALES : «Los alegres millones del cinema español», Samuel Ros. - EL CINEMA SOVIÉTICO : «Los films de Eisenstein», I. Anissimov. - HISTORIOGRAFÍA : «Panorama del cinema hispánico» (Tercera etapa : de 1921 a 1930), Juan Piqueras. - LOS NUEVOS FILMS : «Maternidad», Rafael Gil. - NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE : «Golpe de vista sobre el cinema portugués», Alves Costa. - OPINIONES EN ZIG-ZAG. - BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA





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

Nuestro Programa

KARAMAZOFF, EL ASESINO

Realización de Fedor Ozep

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

ARTEMIO, CARGADOR DEL VOLGA

Realización de Petroff - Bitoff

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

MONSIEUR, MADAME Y BIBI

Realización de J. Boyer y Max Neufeld

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

E V A S I Ó N

Realización de A. Room

Vigoroso aguafuerte de la lucha social en una zona petrolífera sudamericana

1932

HAMPA (BERLÍN PLAZA DE ALEJANDRO)

Realización de Phil Jutzi

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

LA CANCIÓN DE LA VIDA

Realización de Granovsky

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

LAS MALETAS DEL SEÑOR O. F.

Realización de Granovsky

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

LA LÍNEA GENERAL

Realización de Eisenstein

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

PETER VOOS, EL LÁDRÓN DE MILLONES

Realización de Dupont

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

ROAH-ROAH (A LAS PUERTAS DEL POLO SUR)

Realización de Kohl - Larsen

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

¡QUIÉRAME USTED, TELEFONISTA!

Realización de Julián Duvivier

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

-1933

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Dirección y Administración: 7, Rue Broca - París (Vº) Francia.

Servicio de Librería de "Nuestro Cinema"*

LIBROS FRANCESES

Generalidades. - Indagación. - Crítica

EL ARTE CINEMATOGRÁFICO. 8 volúmenes, a	15	Frs.
CINEMA. Cuaderno especial de la revista «LE ROUGE ET LE NOIR»	20	"
CINEMA. Cuaderno especial de la revista «CAHIERS DU MOIS»	15	"
PANORAMA DEL CINEMA, Charensol	16'50	"
NACIMIENTO DEL CINEMA, Moussinac		
PANORAMA DEL CINEMA, Moussinac	25	"
¡Y ESTO ES EL CINEMA!, Altman	13'50	"
EL CINEMA Y LA PAZ, Lapierre	5	"
EL A B C DEL CINEMA, B. Cendrars	20	"
BUENOS DÍAS DEL CINEMA, Epstein	12	"
UNA MELODÍA SILENCIOSA, Schwob.	12	"
EL CINEMA VISTO DESDE EL ETNA, Epstein	15	"
EL CINEMATÓGRAFO CONTRA EL ESPÍRITU, René Clair	2'50	"
LA FÁBRICA DE LAS IMÁGENES, Canudo	15	"
VALOR HUMANO DEL CINEMA, Dard	5	"
«LE MONDE TRUQUE», M. Goret	12	"
CHARLOT, Ph. Soupol	12	"

Aplicaciones del Cinematógrafo

EL CINEMA ESCOLAR EDUCATIVO, E. Reboul	5	"
EL CINEMA Y LA ENSEÑANZA, Michel Coissac	12'50	"
CÓMO SE LANZA UN CINEMA, F. Cohendy	10	"
TEATROS Y CINEMAS	110	"

Jurisprudencia

EL CÓDIGO DEL CINEMA, Meignen y Dumoret	18	"
LA OBRA CINEMATOGRÁFICA Y LA PROPIEDAD ARTÍSTICA, H. Devillez.	35	"
APLICACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR, P. Marotte.	30	"

* Convencidos de la necesidad de intensificar la divulgación de libros puramente cinematográficos, la Administración de NUESTRO CINEMA ORGANIZA UN SERVICIO DE LIBRERÍA para ofrecer a sus lectores un medio eficaz de adquirir todas cuantas obras traten sobre la materia. Junto a las novedades mensuales, iremos ofreciendo una lista de libros (clasificados por idiomas) no agotados, recientes o de un interés siempre actual. Envíaremos contra reembolso todos los libros españoles. Cuando se trate de libros extranjeros, adjúntese un 15 % sobre el importe del pedido para gastos de franqueo y embalaje.

NUESTRO CINEMA

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

PRIMERA ENCUESTA DE "NUESTRO CINEMA"

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

Respuesta de L. Gómez Mesa

Los seis interrogantes de esta primera encuesta de NUESTRO CINEMA enfocan muy trascendentales cuestiones. Y cada uno por separado ofrece por sí solo tema suficiente para más de un artículo. Pero como se trata de contestar directa y concretamente a unas interesantes preguntas, realícese este cometido del mejor modo. Y con la mayor voluntad de acertar.

1. — Del Cinema y de su posición actual debe pensarse exclusivamente lo que se ve. Y es que sufre un colapso. Se halla como aletargado. O más bien en estado cataléptico. Pero no muerto. Ni tampoco en trance de perecer. Lo que le ocurre es que todavía no se ha encontrado a sí propio en esta su moderha etapa hablada y sonora. Pasadas y fracasadas sus experiencias de mixtificación teatral, es de esperar resurja triunfante en su autenticidad de arte nuevo. Y sin perder sus características de fotogenia, de plasticidad en movimiento. Al contrario: más fiel cada día a esas sus condiciones esenciales. Claro que con el subrayado valioso de un inteligente utilizar los micrófonos y altavoces.

2. — Deben cultivarse todos los géneros cinematográficos, excepto aquellos que falsean la verdadera finalidad de la pantalla, que explotan su gran difusión para servir ambiciones e intereses particulares o adulzar los gustos peores del público. Y ningún género es superior que otro ante una buena película. Porque sucede entonces, como en el caso preciso de «Tempestad sobre Asia», de Pudowkin, que los principales aspectos — social, documental, educativo, artístico... —, se funden y confunden en la misma obra. Por tanto, lo que es de desear siempre es que abunden las cintas así de completas y ejemplares.

3. — El más importante papel que corresponde al Cinema es ser de su época. De esta de evolución, revolución y rebeldía. No olvidarse de su juventud. Y, por consiguiente, ir contra lo podrido y lo caduco. Recoger de la inquietud presente cuanto aspira y mira a un mundo mejor y ser su eficaz instrumento de propaganda. Y, en lo social, debe actuar como un demoledor terrible de tópicos y vaciedades. Llenarse de contenido — que hoy apenas posee — y, después de logrado su fondo orientador, atacar en firme lo sensiblero y llorón, todo lo de fácil éxito y abrir, en cambio, a la curiosidad de las gentes cauces inéditos e inexplorados.

4. — El ideal sería que en el futuro, descubierto ya el Cinema en su exactitud de arte nuevo, se produjese películas sin precedentes y sin semejanza a las

Nuestro Cinema

que conocemos hasta la fecha. Que los films de Chaplin, Eisenstein, Pudowkin, Stroheim, Mamoulian, Murnau, Pabst, Sternberg, Lang, Vidor, Clair, Renoir..., que nos parecen ahora tan estupendos, fuesen de tal manera superados que se llegase a recordarlos como algo muy distante, lejanísimo...

5. — El movimiento cinematográfico iniciado últimamente en España es sólo de querer ganar dinero, de anhelar muchos miles de duros. Rememora el de los aventureros lanzados en Yanquilandia en busca del oro. Pero con la diferencia de que aquí no se expone la vida. Es un juego de pretender aprovechar, en propio beneficio, muy formidable oportunidad. Esta que se ofrece a España de probar sus aptitudes filmicas de modo formal y definitivo.

Y 6. — Naturalmente que así, con ese propósito fijo de negocio mal planteado y peor entendido, no existen posibilidades de vencer. Los nombres y los títulos populares en el teatro sobran en el Cinema. Igual que los señores que cumplieron ya sus cuarenta años. Porque es que no lo sienten ni lo comprenden, por más que ellos se lo crean. ¡Y sería una lástima que se precisase del escarnimiento de la realidad desilusionadora! A tiempo están de evitarlo. Ya que crear la futura producción cinéptica hispánica es labor única de los jóvenes...

Respuesta de
Rafael Gil

1. — En estos tiempos novísimos en que el esfuerzo individual desaparece y se precisa la unión, la formación de la masa, para conseguir cualquier intento social y hasta artístico, era natural, lógico, que apareciera un arte nuevo que fuera fiel reflejo de nuestra vida y que captara los deleites, las ambiciones y problemas de las actuales multitudes.

Este arte, es el cinema.

Satisface a todos. Un espíritu selecto, elevado, encuentra en un film de Vidor o de Stroheim un exponente de sus sentimientos, una obra de arte tan puro que puede entablar con ella un diálogo espiritual.

Un espectador insatisfecho, que ansía siempre un *más allá*, que camina en busca de una vida nueva porque la suya ha fracasado, encuentra en el cinema lo que quiere. Ve que un rollo de celuloide se convierte en una bandera que arrastra tras de sí a toda la masa insatisfecha cuando ha sido forjado por un Pudowkin o un Eisenstein.

Y un espíritu vulgar, enormemente vulgar, tan vulgar como la vida que cotidianamente interpreta, encuentra en el cinema una ventana abierta, amplia, a través de la cual ve un mundo que para él es químérico y una vida que sólo llegó a soñar.

Esto es, para mí, el cinema y ésta es, a la par, su posición. Posición de *espectáculo artístico-social-educativo*. Posición algo indefinida y no todo lo perfecta que quisiéramos. Pero posición visiblemente ventajosa en comparación con la adoptada por los demás artes.

2. — En toda obra cinematográfica — como obra de arte — hay que buscar siempre concepciones artísticas. Pero sus valores puros deben emplearse con un fin elevado que llegue más allá de la emoción estética. Estos fines, indudablemente, deben ser educativos y sociales. En la actualidad deben cultivarse los dos. Pero, especialmente, el primero. Para basar la sociedad futura en cimientos sólidos es necesario que sus miembros hayan adquirido un nivel de cultura más elevado que el actual.



Y el cinema — gran maestro, si está en buenas manos — puede hacer lo que acabo de apuntar con gran facilidad y no mucho trabajo.

3. — Hace ya algún tiempo, en un artículo mío que titulaba: «Un cinema para el pueblo», abogaba por la creación de un cinema que llegara directamente a las masas populares y obreras. Un cinema que reivindicara estas masas, pues este papel se lo tengo yo concedido al cinema desde hace ya mucho tiempo.

"El hombre que busca a su asesino", film alemán de Siemann. Foto: Ufa.

Nuestro Cinema

"Amick", producción Pommer, de la Ufa, realizada por Roberto Siodmack. Foto: Ufa.

Las obras de este carácter no llegan, en la actualidad, nada más que de Rusia. Pues al actual tinglado capital en que se basa nuestra vida le conviene tener por aliado un arte de las posibilidades del cinema.

Por tanto, el cinema social es más bien el futuro que el presente.

4. — Hay muchas. Pero, indudablemente, creo que dos de ellas son las más indicadas para marcar el camino que debe seguir el cinema: «Tempestad en Asia», de Pudowkin y «Y el mundo marcha...», de King Vidor.

Estos dos films, a la par que artísticos, tienen una gran trascendencia social. El primero, es un latigazo al imperialismo que incita a rebelarse a los países oprimidos.

Y el segundo — «Y el mundo marcha...» — es, sencillamente, la vida del hombre actual. Y al reflejarla, detallándola, muestra al descubierto su imperfección.

Estas dos películas son una confirmación a las palabras tantas veces repetidas de *el cinema al servicio de las ideas*. Palabras algo incompletas, que yo creo completar de este modo: *el cinema al servicio de los grandes ideales*.

5. — Que es sencillamente desastroso. Yo quisiera equivocarme, pero creo que por desgracia acertaré al asegurar que el actual movimiento cinematográfico español nos traerá tan sólo unos nuevos fracasos y unos cuantos desengaños.

Y no es que yo crea que en España no puede hacerse cine. Al contrario: estoy convencido de que España, tarde o temprano, será una gran cantera de películas. Pero también tengo otro convencimiento más arraigado aún: que el cinema es un arte joven y que, por lo tanto, solamente los jóvenes deben acercarse a él.

Es ridículo, por tanto, que nuestros autores teatrales — que hasta que no vieron la posibilidad de trasladar sus obras al lienzo consideraban al cinema como algo inferior — se crean que son los llamados a apadrinar un arte cuyas características son las opuestas a las suyas.

Espero, por tanto, un nuevo fracaso del cinema español. Fracaso que servirá para limpiar el camino a los que realmente tienen derecho a caminar por él.

Y 6. — El futuro cinema español debe basarse — y en esto espero coincidir con la mayoría de los que respondan a esta encuesta — en el cine ruso. Debe ser un cinema que se aparte lo más posible del negocio y se acerque cuanto pueda al arte. Un cinema que, para entrar en él, no sea necesario un rostro bonito ni unos músculos de atleta, sino una cultura cuidada, un verdadero temperamento artístico. Un cinema en que los estudios sean una Universidad y la pantalla un gran libro donde se aprenda a vivir.

1. — La pregunta es amplia y sugestiva. Para mí lo es tanto que ella forma la primera parte del libro que preparo. No es posible, por tanto, razonar aquí brevemente mis afirmaciones.

Creo el cinema el arte perfecto; potencialmente perfecto. Es decir que lo será cuando logre rebasar — entre otras menores — dos grandes «dificultades»: La preocupación técnica — claramente manifiesta en algunos realizadores — y la creación de un lenguaje genuinamente cinematográfico, un lenguaje de imágenes —, decididamente ausente en la mayoría de los films, fugaz y balbuciente en muy pocos; en ninguno completo —. Esta es, para mí, la situación del cinema en el Arte.



Respuesta de M. Villegas López

Su situación dentro de sí mismo, de su propia historia, es francamente crítica. El cinema de ayer, de hoy, se acaba. Su difícil situación actual no es solamente una faceta de la gran transformación económica universal. Es una crisis genuinamente cinematográfica: artística. Rebelión de los públicos contra este cinema blando, vacío, superficial, puramente formal, sin cerebro ni corazón, claudicante siempre ante los gustos de ese público que — gran paradoja de lo débil — le rechaza ya. Un nuevo cinema va a comenzar. Ante él todo lo hecho será una sombra remota y balbuciente.

2. — Creo que el cinema no debe limitarse con orientaciones preferentes. Amplio en sus medios de expresión — que hoy no llegan más que al relato —, debe ser amplio en contenido — que hoy no tiene —. En él cabe todo. Y ¿no sería hermoso ver pasar la maravillosa multiplicidad de la vida, íntegramente, por la pantalla? ¿Qué otro arte puede pretender esto?

3. — Decisivo; un papel social decisivo. Dando al concepto de lo social la amplitud máxima, más allá del reducido recorte de «la lucha de clases»: político, sexual, religioso, técnico, económico...

Gran parte del dominio espiritual y consuetudinario yanqui ha llegado al mundo por la pantalla dominada por Norteamérica. Por un cine ingenuo, fácil, vacío. ¿Qué no podría lograrse por medio de un cinema fuerte, pleno de alma y auténtica belleza?

4. — Es difícil señalar, sin restricciones, ejemplos dignos de continuarse. Los innumerables factores determinantes del cinema actual — etnográficos, cronológicos, financieros, técnicos, artísticos... — han hecho una época cinematográfica frustrada. Todo film actual vale más que por lo que es por lo que pudo ser: en muchos hay una obra maestra frustrada; en ninguno conseguida. ¿Qué no pudo ser *Carbón* en el orden de la fraternidad universal sobre la falsedad de las fronteras y de las grandes palabras plenas de miserias?

Hay que citar, pues, el intento. Y sobre todo por el contenido, por el intento de contenido. Bueno o malo, falso o verdadero, el contenido es un valor digno de apreciarse en el desierto vacío del cinema actual.

Cuatro de infantería, *El enemigo*, *Viva la libertad*, *La línea general*, *La tierra*, *Potemkin*, *Charlot*.

¿Cómo citar *La mujer en la Luna* — todo Fritz Lang — donde el intento se frustra de tal modo en vulgar historieta? ¿Cómo citar un *Frankenstein* donde del hombre que ha visto la muerte — el magnífico *Lázaro* de Andreief con su auténtico terror —, donde del hombre hecho de trozos de cadáveres — la verdadera emoción terrible de la mano que acarició a los hijos, de los ojos que miraron a la amante, de la boca que besó a la madre —, donde del hombre-muerte se ha hecho un sencillo monstruo mecánico, vulgar y risible?

Imposible citar sin restricciones; sin infinitas restricciones. Creo, además, que el cinema va a adquirir valores insospechados; los actuales sólo son leves indicios de lo que el cine será.

5. — Creo es producto de las ventajosas condiciones en que la llegada del sonido al cine ha colocado a España. Y en ellas está la promesa y el peligro del cinema hispánico. La promesa de un gran mercado. El peligro de perseguir exclusivamente un fin económico, de no tener en cuenta que — como ya he dicho — la crisis cinematográfica actual es principalmente artística, necesidad de renovación, exigencias de un nuevo cinema que va a nacer —. Y que podría nacer en España. No creo que sea así; los propósitos esbozados por las empresas son sencillamente lamentables; lo más lamentable del más muerto y enterrado cine. Ya no se puede hacer *La canción del día*.

Y 6. — Creo que debe hacerse un cinema español. Pero evitando cuidadosamente el incurrir en la hipérbole de lo español; la eterna hipérbole de nombres infinitos: socialismo, casticismo, españolismo, españolandia... Un cine nombres infinitos: racialismo, casticismo, españolismo, españolandia... Un cine el tópico del *mujik*, sin el tópico del gran duque, sin el tópico ruso.

En España existen, vivos y reales, muchos problemas formidables: sociales, políticos, sexuales, económicos, religiosos, temperamentales... La gran tragedia y la gran alegría y el gran espíritu español, que no es la tragedia, ni la alegría, ni el espíritu yanqui, alemán, ruso... No creo en los temas españo-

Nuestro Cinema

'Amick', de Siodmack
Foto: Ufa



les. Creo en los temas eternos y universales vividos en España. Y llevados así, como se viven en España, al film español. Creo que éste sería un cinema español sin españolada, esa españolada de tan diversos nombres y aspectos.

**Respuesta de
Augusto Ysern**

1. — El cinema ha de ser ante todo, valga la paradoja, esencialmente cinematográfico. Salirse de este radio de acción es tanto como equivocarse. El teatro cinematografiado no debe existir aunque a veces se consigan buenos efectos obrando así. «Marius» es un ejemplo que Alexander Korda nos muestra. Películas cinematográficas 100 por 100 nos las ofrecen los títulos que a continuación cito: «Caín», «M», «Tabú», «El expreso azul» y «T. S. F.». La parte artística se sitúa siempre en un segundo plano de actividades de cine.

En relación al segundo punto, es lógica una supremacía de Europa sobre América. Allí hay pocos directores buenos. Aquí muchos. He aquí, la razón del porqué.

2. — Para mi gusto, el social es el que mejor y con más atención debe tratarse en el lienzo. Miremos hacia Rusia y veamos «El camino de la vida», de Nicolai Ekk.

3. — Como previsión de males mayores. Ejemplo: «M». Como divulgador de la civilización: «La línea general» y «La tierra». Y como pacifista: «Carbón».

4. — «Y el mundo marcha...», «Amanecer», «Metrópolis», «Tabú», «La ley del hampa», «Los Nibelungos», «La melodía del mundo» y «Calles de la ciudad».

5. — Creo sinceramente que todo lo que se haga siempre en favor de la producción nacional será poco. Los estudios de Aranjuez son una promesa para nosotros. Nuestros directores deben asimilarse una buena técnica cinematográfica viajando por países cinematográficos tan adelantados como Alemania y Francia.

Y 6. — La producción española debe ser encauzada hacia la rusa. Rusia ha de ser el espejo en que se mire nuestro celuloide. Todos los ensayos de cine que se han hecho en España han dado como fruto indiscutible un solo film: «La aldea maldita» de Florián Rey. De él podemos esperar mucho más que de un Perojo o de un Delgado.

Estas películas al aire libre no son, por lo general, las de más coste y ello

Nuestro Cinema

abrevia, además, el trabajo de los grandes films donde sólo en los escenarios se va una buena parte del tiempo y no menos cantidad de dinero.

El paisaje español se presta, por otra parte, a esas tendencias rusas que antes señalamos.

**Respuesta de
J. G. de Ubieta**

1. — Actualmente el cinema se encuentra en una de sus mejores épocas. Y al decir esto me refiero al cinema continental. Es innegable que nuestro Viejo Continente ha prosperado en este Arte.

Creo que los cineastas europeos deben dar de lado al género Opereta.

Esperemos que surjan nuevos valores comulgando con la técnica de René Clair y de Fritz Lang.

Asimismo nos felicitaríamos si la producción rusa fuera más abundante.

Por el contrario, creo que la producción yanqui pasa por un estado de desesperada fiebre, quizá precursora de su agonía. Los auténticos valores se acaban. Sólo Chaplin, Vidor...

2. — Cualquiera orientación me parece excelente para el cinema. Siempre que la idea a conseguir sea buena.

Sin embargo, creo que los films se deben situar en un plano eminentemente artístico («Romanza Sentimental») o social («La Línea General»).

3. — El cinema es, por excelencia, un Arte animador de pasiones y sentimientos en las multitudes. Grandes aciertos los films que se esgrimen contra el atraso («La Tierra»), criminalidad («M»), o podredumbre («El Camino de la Vida»).

Creo que el cinema se debe encauzar siempre con miras al saneamiento de la Humanidad.

4. — «La Tierra» de Dovchenko, «El Mundo Marcha...» de Vidor, «El Acorazado Potemkin» de Eisenstein, «Viva la Libertad» de Clair y «Carbón» de Pabst.

5. — El último movimiento cinematográfico iniciado en España debe ser abortado.

Un cinema hispano no prospera dirigido, como pretenden, por los grandes Magnates de la Rutina.

Y 6. — Creo que la producción hispana se debe enfocar hacia el problema social ante todo. Sin dejar de ser por eso educativo y artístico. En una palabra, creo que la escuela a seguir es la rusa.

**Respuesta de
Alfredo Antonino**

1. — El cinema es un arte, y como tal hay que considerarlo. Aunque, lástima es decirlo, la mayoría del público no piensa todavía de esta manera y sólo ve en él un espectáculo, una diversión. La culpa no es toda suya, la mayor parte de esta culpa es de esos empresarios y esos directores que más que otra cosa sólo buscan el negocio. Basta ver lo que ocurre con las demás artes. Nadie que visita una exposición va por el mero hecho de divertirse, sino para apreciar el mayor o menor mérito del artista o del cuadro o de la escultura, etcétera..., y cuando hay algo que no le convence, no se le ocurre ni berrear ni patear, ni mostrar su disgusto por procedimientos análogos a los que emplean con el cinema. Esto no ocurre ni en el teatro, con ser también un espectáculo. Y lo peor del caso es que cuando protestan es cuando la película que se proyecta se llama, por ejemplo, «La Marcha Nupcial» o «La última compañía».

En cuanto a su posición, todo se andará. No quiero decir con esto que el cinema no haya alcanzado el lugar que debiera. Es que esto me parece imposible, porque el cinema es sinónimo de avance, todo lo abarca, nunca se quedará en un lugar fijo. Y, sobre todo, cuando esos directores y esos empresarios se convenzan de que hay que hacer menos *negocio* y más *arte*.

2. — Desde luego el artístico es indispensable, ya que el cinema por sí es un arte. Pero no el más importante. Creo que hay que dar predilección al cinema educativo, ya que es el medio más apropiado y directo de hacer penetrar a las masas consigo mismas y con el arte que representa.

3. — En el futuro, muy grande. Afortunadamente ha comenzado ya. Por

Nuestro Cinema

ejemplo, «Cuatro de Infantería» es la mejor propaganda pacifista, y esto se lo debemos al cinema. Pero en un orden más superior todavía y más directo nos lo muestran los films procedentes de Rusia, los films que pudiéramos llamar *films de las masas*.

4. — Una inmortal, impermeable: «Y el mundo marcha...», otra grandiosa, insuperable: «Cimarrón». No debemos olvidar «Amanecer», «Tabú», «Caín»...

Y también para los niños hay algo que me hace recordar «Las peripecias de Skippy».

5. — Lo mejor en España es que hay ambiente y sobre todo escenarios naturales, esos exteriores que es lo que más se necesita ahora en el cinema. Pero nada más. Tanto directores (y éstos no tanto, tal vez hay alguno), como actores habría que buscarlos en lo desconocido. Por lo tanto, tal como piensan llevarlo a cabo — y me cuesta trabajo decirlo — será un fracaso más, un fracaso rotundo, un fracaso desastroso y es porque lo primero que hay que hacer es distanciar lo más posible, cuanto más mejor, hasta hacer dos cosas completamente independientes la una de la otra: el teatro y el cinematógrafo. Espero que con el nuevo desengaño que sufrirán se convenzan de que mientras no procedan en la forma que anteriormente he señalado no habrá cinema español.

Y 6. — Como se ha orientado Francia. Hasta hace relativamente poco tiempo la producción francesa era una verdadera nulidad; sin embargo, en cuestión de unos años directores como René Clair han hecho que Francia se coloque a la cabeza; es más, por ahora sigue avanzando y cada vez más de prisa. España debe seguir el ejemplo; tal vez su espejo está en Rusia; tal vez en estos films debe guiarse.

(CONTINUARÁ EN EL NÚMERO PRÓXIMO)

PROBLEMAS ACTUALES

Los alegres millones del cinema español

Quizá la única cosa importante acaecida en España desde la pérdida de las Colonias sea la eminente implantación en nuestro país de la industria cinematográfica, según pregonan los carteles anunciadores y los bancos encargados de colocar la emisión de acciones.

Frente al fracaso de las pasadas experiencias individuales se alzan hoy unos señores, reunidos en compañía, con la alegre zarabanda de sus millones, llamando al éxito con el címbel de los fuertes números ofrecidos al cielo azul de España, como la pedrea de confites que lanza el padrino rumboso. Pero el éxito no puede corresponder a esos primeros millones que alegres y confiados se lanzan a la aventura de cazar fantasmas, para aprisionarlos en las blancas pantallas de nuestros solares.

Son millones de vanguardia, con alegría de mozos recién reclutados para la guerra, que ocultan el miedo en lo más recóndito del corazón. Son millones cuyas unidades tienen escándalos de locomotora arrastrando los vagones iguales de los ceros. Son millones destinados a chocar con la inexperiencia. Son millones que sucumbirán en el campo de batalla frente a un enemigo superior. Su unidad perderá pronto la compañía de los ceros, y como capitán sin tropa se suicidará en el último gesto innecesario... Después de la primera batalla para alcanzar el éxito, sólo quedará el recuerdo de los primeros millones sacrificados y precisamente para llamar la atención sobre la calidad del recuerdo me decidí a escribir este artículo. Si en España se quiere hacer algo positivo por el cine, sin pensar en el lucro inmediato que resuelva la ambición económica de un individuo — como ocurrió hasta la fecha —, es preciso

que se inmolen unos millones al sacrificio, porque lo primero que hace falta al emprender un negocio, sin conocimiento práctico del mismo y sin tradición local de su especie, es el ánimo de una primera pérdida que haga posible una segunda etapa de ganancias.

No sé si los señores que crearon las nuevas sociedades de la industria cinematográfica tienen el propósito de que sus primeros millones sucumban en el primer choque contra lo exótico para que triunfen después sus segundos millones. No sé si, por el contrario, dichos señores — muchos de ellos admirados por mí y todos ellos muy respetados — creen sinceramente en la prosperidad inmediata del negocio y en que podrán exhibir el éxito desde el primer día, como una mariposa disecada, en la vitrina de la gran sala del Consejo de Administración. No sé la intención de las nuevas empresas, pero en cualquier caso hay varios reparos que oponer porque...

Si los millones de avanzada tienen que perecer fatalmente, debería buscarse para ello la mayor cantidad de gloria y de provecho posible. Quiero decir que el destino de su pérdida debería ponerse en manos jóvenes por pura razón biológica y sin ánimo de molestar a aquellos otros que ya dieron el máximo de su éxito o de su fracaso en los moldes que les ofreció su época. No quiero decir que las manos jóvenes hicieran el milagro de salvar los primeros capitales puestos al servicio del cinema, pero sí quiero advertir, modestamente, que la experiencia de la pérdida sería provechosa en esas manos, mientras que en las manos viejas la pérdida será del todo infructuosa. Una juventud inexperta puede alcanzar una madurez preparada, pero una madurez inexperta será vieja cuando consiga su preparación y una vejez inexperta sólo alcanzará... la muerte.

Los primeros millones no morirán, pues, gloriosamente y no morirán como héroes, porque no corresponden a la generación que va a manejálos. No van a consumirse en una experimentación para el futuro, sino en un intento de trasplantar un arte a otro arte. Esto es, se van a emplear en una equivocación.

La juventud suele ser impaciente en muchos casos, pero en el presente su impaciencia está más que justificada. Sólo ella, por pura razón de contemporaneidad, es la que aportó al cine su atención, su solicitud, su constancia, su deseo, su estudio y su ambición... y esto, frente a la indiferencia o el desprecio de aquellos otros que vieron nacer al cine como a un niño pobre sin porvenir.

Los libros extranjeros que llegan a España sobre el cinema están en manos jóvenes. Los pocos libros que sobre el cine se han escrito en España se deben a plumas jóvenes. Las únicas miradas españolas de indignación que han caído sobre estudios extranjeros son ojos de jóvenes. Y, sin embargo, no figuran hombres jóvenes ni en las listas ni en los propósitos de las nuevas empresas, ¿por qué?..., ¿por qué?

Llueven sobre las empresas los pretendientes a estrella. Ya se ensayan frente a los espejos españoles las escenas más desmayadas de amor y las escenas de odio más violento. Ya hay millares de corazones españoles suspirando por asomarse al «écran». Pronto se van a reclutar los ejércitos de actores y sólo en este aspecto la juventud española tomará parte en el botín de los primeros y alegres millones.

Es lástima y es una equivocación que la juventud se vea limitada a este aspecto del cinema. Hay muchos otros jóvenes que quedan fuera del concierto, y, sin embargo, son los únicos que podían «hacer» el cinema español... si posible es llegar a su formación.

Pintores que en las exposiciones se ven arrastrados a otros destinos, porque sus cuadros no son como los cuadros de otros magníficos pintores que nacieron con la idea del marco. Escultores que modelan formas que no sirven para los viejos dioses de la mitología ni personajes de jardín público. Autores que en la parálisis de los escenarios suspiran por la movilidad del cinematógrafo, etc. Todos nacieron con el cine y suspiran sin saberlo por su destino de celuloide.

La vida nacional comienza a adquirir otro sentido al solo anuncio del ci-

Nuestro Cinema

nema español. Muchas cosas exóticas y tristes reviven ante la posibilidad de las nuevas invenciones: muebles excesivamente lujosos para las casas españolas; automóviles demasiado potentes para nuestras carreteras; artículos de «sport» superiores a nuestras posibilidades; chicas exageradamente guapas para nuestras vidas; trajes de una elegancia mayor que las costumbres. Había una frase en boca de nuestra juventud para indicar la bondad ideal de cualquier cosa y era esta: «¡parece de cine!»

España se prepara para ese tránsito; parece de cine..., es de cine.

Dije al principio que la implantación de esta industria es lo más importante acaecido en España desde la pérdida de las Colonias, porque si se acierta, el cine podría traernos una edad de oro gracias a las posibilidades de nuestro idioma. El turismo, las industrias afines y derivadas. Pero...

Los Calderones y los Lopes del cinema español no pueden ser aquellos que hayan pretendido serlo en otros aspectos del arte... El cine quiere gente recién nacida para él, gente que pueda pensar y construir con su especial clase de magia... Como la aviación quería gente que no hubiera conseguido estrellas en el ejercicio de otras armas.

S A M U E L R O S

EL CINEMA SOVIÉTICO

Los films de Eisenstein *

Capítulo I

Los films de Eisenstein han hecho su aparición en la época de la revolución social. Ellos quieren, al expresar su naturaleza, llegar a ser un factor de su movimiento.

Los films de Eisenstein son una forma de la práctica revolucionaria. La obra del artista es inseparable de la ofensiva socialista del proletariado.

En esta definición general que antes que nada conviene dar a conocer, es preciso distinguir los rasgos particulares que caracterizan a nuestro autor.

* De *La literatura de la revolución mundial*. Texto español de C. del Valle.



Fedor Ozep (de frente, en el ángulo izquierdo) dando instrucciones a varios "extras" de su nuevo film "Mirages de París"
Foto: Pathé-Natan.

Nuestro Cinema

El problema de la actitud del artista frente a la revolución social debe ser expuesto en su originalidad concreta.

Eisenstein ha tenido — como todos — su evolución: así lo ponen de manifiesto sus films: «La Huelga», «El Acorazado Potemkin», «Octubre» y «La línea general» son los anillos de una misma cadena. Hay que poner al desnudo las fuerzas motrices de esta evolución, mostrar las posiciones por las cuales ha tenido que pasar, las relaciones entre el proceso de la revolución social y el proceso del desarrollo artístico del autor.

Al rebuscar los rasgos esenciales de Eisenstein como creador, es necesario, antes que nada, hacer constar su deseo de romper con las tradiciones del arte burgués. En él la crítica del estilo burgués se desenvuelve con una perfecta lógica. En ella encuentra su expresión el carácter revolucionario de sus films, su ligazón íntima con la «clase atacante».

¿Dónde vemos nosotros todo eso? En una crítica cruel del individualismo burgués que se manifiesta por el arte de la cámara y la rebusca del fisilogismo íntimo; en la caída de las barreras que mantenían el arte encerrado dentro del drama individualista. Los films de Eisenstein son muy típicos por su orientación extra-individualista. Esto no quiere decir, en modo alguno, que el artista adopte la filosofía proletaria, sino después de haber destruido el fetichismo del arte individualista burgués, y de abordar a las nuevas riberas del estilo proletario. A pesar de toda su tendencia revolucionaria, la obra cinematográfica de Eisenstein contiene numerosos factores que muestran cómo la estrechez burguesa, contra la cual se rebela, no le domina más que hasta un cierto punto.

Todo esto no impide que los films de Eisenstein queden como vivas desmoronaciones revolucionarias aunque el artista no consiga oponer a la tradición individualista sobrepujada, la nueva forma integral que pudiera descubrir un artista proletario. Este lado del arte de Eisenstein no deja de tener por eso una enorme importancia.

Negando la estrechez individualista de este arte burgués y al esforzarse en superarla, Eisenstein llega a una forma monumental de un valor social original, al obstinarse en abarcar grandes procesos históricos, no los que hayan podido reflejarse en sentimientos o dramas individuales, sino en vastos movimientos sociales. A través de toda su obra se ve su voluntad persistente en descubrir el proceso de la revolución social bajo los rasgos generales y no individuales.

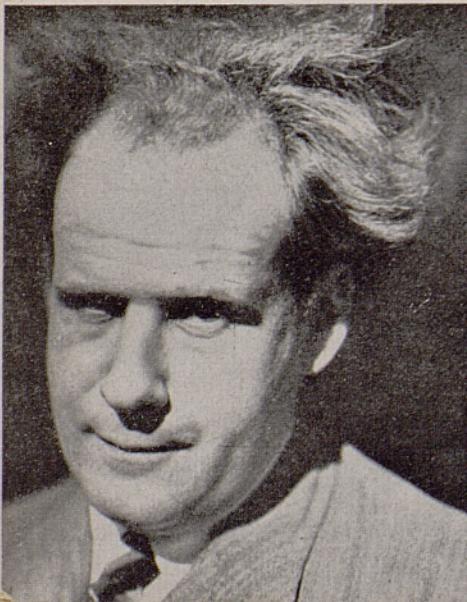
Separándose de la rutina individualista del arte burgués, Eisenstein converge en el monumentalismo social. El afirma el primato de lo general sobre lo particular. En estas concepciones tan interesantes, tan estrechamente ligadas a la época revolucionaria que ha cobijado el talento de Eisenstein, no vemos solamente un contenido positivo, sino que vemos también una estrechez que se manifiesta, a pesar de todo, aunque sea éste un momento del proceso que llegará hasta el principio de las limitaciones individuales del arte burgués.

Comprendiendo la necesidad de abandonar la práctica burguesa, el artista adopta el punto de vista de la negación en bloque del principio individualista y se convierte en el poeta de lo general y de lo abstracto. Se puede decir que va de un extremo al otro: no sabe encontrar la solución justa que debe enseñar la clase a la cual ha ligado su suerte. Eisenstein no piensa dialécticamente, y es por esto por lo que sin duda alguna su monumentalismo histórico es a menudo abstracto.

* * *

Si en su crítica de las tradiciones del individualismo burgués, si en sus esfuerzos por abarcar vastos procesos de la historia social y por encontrar la forma de la nueva epopeya en la lucha con la rutina de la pequeña burguesía, Eisenstein aparece como artista revolucionario de nuestro tiempo, no está tampoco exento de los rasgos que le separan del arte proletario y que denuncian en él sus relaciones

S. M. Eisenstein.





con el pensamiento de la pequeña burguesía. Los films de Eisenstein son, desde luego, obras revolucionarias; pero sufren, sin embargo, contradicciones internas; se siente en ellos la lucha entre lo viejo y lo nuevo.

El «Acorazado Potemkin» ocupa un lugar aparte en la obra de Eisenstein, por su más amplia comprensión, por una más grande riqueza.

Este episodio de la revolución de 1905, en Odessa, ha encontrado en este film una interpretación profunda y completa. Absteniéndose de atacar el conflicto social a través de algún drama individual, el artista descubre el conflicto social bajo su aspecto general al dirigirse a la documentación histórica. En su rebusca hacia el drama extraindividual, Eisenstein llega hasta la crónica histórica. El «Acorazado Potemkin» es una solución muy interesante del problema del monumentalismo social, echando de esta forma por tierra la tradición individualista.

Eisenstein: "Octubre".
Foto: Filmófono.

Núm. 3 - Página 75

La insurrección y la derrota están expuestas por Eisenstein como una realidad impresa en un profundo dramatismo. Están comprendidas como hechos cuyo contenido es inmenso. La insurrección presentada en estos momentos esenciales — como cuando «el drama del barco» y «el drama en la escalera» —, reviste una interpretación, de un lado, concreta y simple en extremo, y del otro, sencillamente monumental.

El autor ha sabido encontrar los puntos culminantes que dirigen el movimiento del nuevo drama: el vuelo y la caída. Al abandonar la antigua construcción y al apoyarse sobre la psicología individual, era necesario descubrir horizontes nuevos, ofrecer nuevas representaciones. Eisenstein realiza su drama de una manera muy racional y muy original dentro de un espíritu de grandeza social. El navío y la escalera son dos imágenes opuestas concentrándose en ellas todo el contenido grandioso del acontecimiento histórico. Es así como se obtiene una concepción viva, profunda, de rasgos acusados para poder abarcar la inmensa significación del conflicto social; lo suficientemente concreta para convertirse en un sistema de imágenes y para transportar el acontecimiento histórico sobre el plano de la representación artística. El navío y la escalera son en Eisenstein imágenes por las cuales este episodio de historia revolucionaria aparece con una emocionante realidad. En ningún momento el arte de Eisenstein se ha manifestado tan completo como en esta construcción simple y severa a la vez, del «Acorazado Potemkin». Es una gran victoria del arte revolucionario. No es solamente una negación de la tradición burguesa; es la afirmación de alguna cosa nueva.

El «Acorazado Potemkin» es un episodio histórico. El conocimiento de la historia está determinado por el carácter de clase del artista. No se podría decir que la historia sea inaccesible a otro artista que viva en otra época, pero no hay que olvidar que la exactitud en el conocimiento de la historia está en relación muy directa con la naturaleza del individuo. El artista del proletariado revolucionario cuyo materialismo dialéctico inspira toda obra, puede dar una impresión más adecuada de la historia. Sin embargo, la burguesía moderna es muy poco apta para representar su propia historia bajo una forma nueva. La estrechez de clase se manifiesta sobre todo en los ideólogos de clase ya en su ocaso. En todas las interpretaciones de la pequeña burguesía del proceso histórico se encuentran rasgos de esta pobreza específica. Existen ahí mismo donde se encuentran compañeros de ruta de la revolución que han ligado su suerte a la de estos obreros y que rehacen su educación en la lucha en común. Se puede decir que esta limitación existe en la medida en que subsiste en la obra de esos compañeros de ruta la rutina de clase. En el «Acorazado Potemkin» podemos distinguir esta estrechez específica aunque esta obra sea un monumento del arte revolucionario inseparable de la ofensiva socialista del proletariado.

En su apreciación de la revolución burguesa que vuelca el régimen social, Eisenstein es perfectamente consecuente. Su film da sobre diversos puntos una representación adecuada del proceso histórico. Se observan en él algunos rasgos de medio-burguesía, pero de ningún modo una obra como el «Acorazado Potemkin» hubiera podido surgir si este carácter que creemos observar definiese toda la ideología del autor. Jamás la simple rutina hubiera podido elevarse hasta un nivel semejante y tomar una forma tan atrevida y monumental. La simpatía del artista por la lucha revolucionaria de la clase obrera ensancha su horizonte. Le permite apoyarse en la filosofía revolucionaria equiparándole de este modo a victorias que hubieran sido imposibles a un auténtico medio-burgués. La significación positiva del film viene de que el autor está ligado a la ofensiva revolucionaria del proletariado. Esta es la medida de los resultados obtenidos por el film. Sin embargo, la obra contiene ciertos factores que nos llevan de nuevo al pensamiento de pequeño-burgués cuya tradición pesa sobre el autor. Se ha librado de gran parte de ellos, pero no los ha vencido por completo. De aquí la estrechez de su visión. Poner al desnudo estas oposiciones en una obra tan considerable, no es solamente comprender la obra, sino que también es encontrar toda la contradicción que se observa en toda la obra de este artista.



Eisenstein: "Octubre".
Foto: Filmófono.

Examinemos la oposición del navío y la escalera en su contenido concreto.

El problema de los hombres. No es difícil ver que las distinciones individuales pueden ser encontradas en la escalera, pero no en el acorazado. Los marinos están presentados bajo el aspecto característico de Eisenstein. Están considerados sobre el plano del psicologismo. Son en el fondo imposibles de diferenciarse los unos de los otros. Son idénticos. Los vemos siempre ligados al mecanismo del barco. Están unidos por esta circunstancia exterior. La masa se forma mecánicamente, es un compuesto puramente cuantitativo. En esta ausencia de individualización de marineros se explica la tendencia de Eisenstein hacia lo general en lugar del fetichismo individualista del arte burgués. El artista quiere mostrar la masa en su movimiento colectivo. Pero aquí surge un gran obstáculo. El colectivismo conduce evidentemente el factor individual. El nuevo arte ofrece recursos verdaderamente excepcionales en la pintura de la individualidad; pero supone también una nueva filosofía dialéctica de lo individual. Eisenstein resolvió el problema por una desindividualización general. En él la masa no existe sino como esquema, pero sin ningún contenido concreto. El artista está obligado a crear una forma exterior que subraye la unidad de esta masa sin ninguna ligazón interna: este centro exterior es el navío. Las gentes del navío son siempre presentadas en relación con el sistema técnico. El navío en su expresión material está presentado con una perfecta lógica. Hay que hacer notar aquí, no solamente los rasgos de un fetichismo técnico, sino también el hecho de que el movimiento de masas humanas, el contenido social del drama, está hasta cierto punto subordinado por ese factor exterior.

Si los hombres del navío estaban despersonalizados, los hombres de la escalera están considerados de otra manera muy diferente. Poseen originalidad individual, son experimentados como actores del drama psicológico. Tenemos en esto un cuadro de una significación profunda rodeada de una continuación de escenas concretas. Represéntense ustedes la escalera en algunos de los momentos en que el drama se desenvuelve: una madre llevando en los brazos a su hijo, o esta vieja devorada de sed de justicia que al fin cae acribillada por las balas. Todas estas diversas expresiones de la derrota de la burguesía democrática componen un conjunto verdadero. Hay que fijar la atención en la naturaleza psicológica de las imágenes. Esto es lo opuesto a lo que sucedía en el

Nuestro Cinema

barco: el drama de la revolución democrática, recibe abortada por la imagen del mártir de la escalera, una expresión concreta de una fuerza convincente. La escalera es patética. Los hombres del navío en relación con los de la escalera no son sino la proyección de este martirio. Su uniformidad exterior, su despersonalización, se oponen al drama de los hombres presentados individualmente, que perecen en la escalera.

¿Por qué negando la individualización el artista recurre a ella, sin embargo? Eisenstein despersonaliza a los hombres del barco porque no es capaz de dar una interpretación dialéctica de la masa, de comprender la unidad de lo particular y de lo general. De aquí la esquematización y la despersonalización. La figuración individualista de los hombres de la escalera es debida a que el artista conserva el principio de la interpretación psicológica individual por los episodios que siente más perfectamente. El aspecto democrático de la revolución de 1905 le es más accesible y como consecuencia recibe en su film una interpretación más profunda. Si los hombres de la escalera se ven a través de la tradición individualista, es el resultado de la misma pequeña burguesía lo que se observa en la despersonalización, en el tratamiento psicológico de la masa de los marineros. En esas oposiciones se descubre la unidad de una cierta naturaleza de clase: se ve en esto no solamente la afirmación revolucionaria (momento de práctica revolucionaria del compañero de ruta pequeño-burgués), sino también los rasgos de su limitación de clase, combatida por él no sin antes haber sido sobre pasada.

Sobre el barco hay un campo muy característico de individualización. Es el mundo opuesto a los marineros revolucionarios: el *pope*, los oficiales, el médico. Aquí otra vez tenemos imágenes conservando su color individual. He aquí la disposición: de un lado el drama del radicalismo medio-burgués aplastado comprendido de manera muy lógica; de otro lado la reacción zarista representada muy concretamente. Es un hecho esencial que nos demuestra de



Eisenstein: "La Línea General". Foto: Filmófono.

Nuestro Cinema

Eisenstein: "La Línea General". Foto: Filmófono

donde proviene la concepción artística de Eisenstein. El film presenta, ante todo, el drama de un radicalismo pequeño-burgués.

La revolución de 1905 fué una revolución burguesa-democrática, pero al mismo tiempo, una revolución proletaria, de la cual el proletariado fué el principal motor. Ha sido un anillo esencial en la revolución de la lucha del proletariado; ha sido como el prólogo de la revolución social. En el episodio de Odessa, ¿ha visto Eisenstein algo más que un episodio democrático pequeño-burgués? ¿Lo ha concebido como una gran cadena del proceso histórico que ha dado como resultado la revolución de octubre y la victoria del proletariado revolucionario? ¡De ninguna manera! El episodio de Odessa está tomado únicamente del lado democrático.

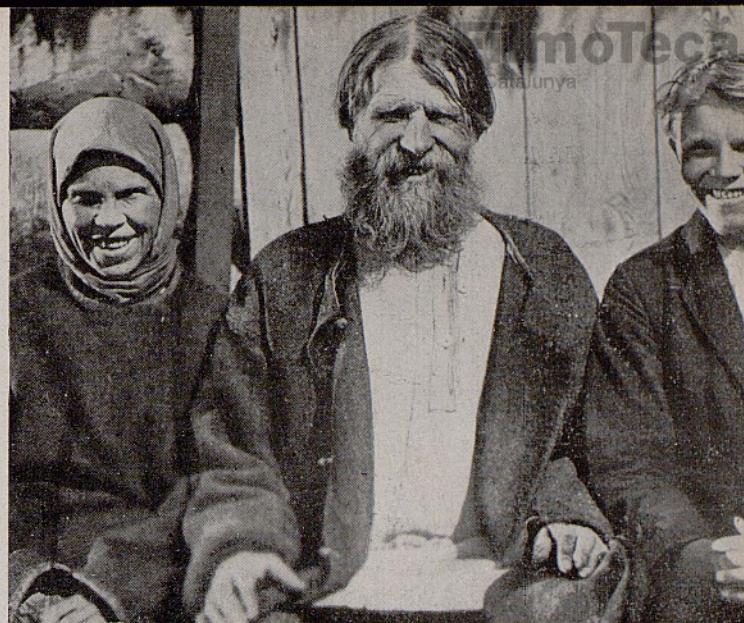
He aquí por qué la escalera es el nudo del film; por qué la tragedia del radicalismo pequeño-burgués, rota por la reacción zarista, está tan bien puesta de manifiesto frente a la despersonalización del nivelamiento característico del movimiento social, ahí donde precisamente estaba en relación con las tendencias proletarias de la revolución de 1905.

El film ofrece una representación viva de los acontecimientos históricos. No en vano existe un momento en la práctica revolucionaria de un compañero de viaje ligado a la clase obrera. Sin embargo, no se podría dejar de ver que el «Acorazado Potemkin» junto a su contenido revolucionario contiene rasgos que no podrían existir en una obra de tipo completamente proletario. Desligar el episodio de Odessa del movimiento proletario es tanto como erigir en fetiche su carácter democrático.

El episodio de Odessa es comprendido como un hecho aislado y separado. Está materialmente comprendido. Toda la concepción histórica de Eisenstein está caracterizada por el aislamiento, por una especie de inercia. Un momento de la historia es siempre destacado del proceso histórico. Está tomado como tal y por sí mismo.

El aislamiento de la cosa se manifiesta en sus paisajes. Encontramos en el film una serie de cuadros marinos siempre en un plano exclusivamente estático. La puesta de sol, los navíos navegando entre la niebla cerca de la tienda de campaña que cubre el cuerpo de Vakoullintchouk; todo eso son representaciones de carácter puramente contemplativo. Por muy paradójico que esto sea, por muy inesperado que esto sea para Eisenstein, destructor de las traducciones del estetismo burgués, su film contiene elementos de estetismo. El carácter extático, la calma de los paisajes marinos componiendo el fondo avaro del drama, todo esto, es un medio de estabilizar la representación. Así se cierra el círculo, así está obtenido el desprendimiento de una cadena aislada del proceso.

Lo patético de la revolución de 1905 existe en el film, pero no está comprendido como necesariamente lo hubiera comprendido un artista proletario. El acontecimiento está separado del desenvolvimiento histórico de la lucha del proletariado. Está considerado como un fin dentro de sí mismo. De aquí una contradicción característica: el acontecimiento está tomado como un cuadro histórico monumental; el artista quiere mostrarlo como algo extra indi-



vidual, gigantesco, y con todo esto, el film adquiere un carácter de cámara. El episodio de Odessa contiene rasgos de un aislamiento cerrado.

Puede afirmarse que el «Acorazado Potemkin» pertenece al estilo de pequeño-burgués observando su tiempo de pruebas, de ensayos, de revolucionismo pasajero. Es una manera como otra cualquiera de representar la pequeña burguesía elevándose por medio de la colaboración y el proletariado; por encima de la propia naturaleza de su clase.

De aquí, el gran valor convincente de este episodio de la revolución burguesa-democrática. De aquí también el gusto específico de encerrarse en la inercia de esta representación.

(Continuará)

I. A N I S S I M O V

HISTORIOGRAFIA

Panorama del cinema hispánico *

Con la transformación de «Patria Films» en «Atlántida S. A. C. E.» la producción cinematográfica española repliégame hacia Madrid, centralízase en el corazón de España. Esto resulta, de momento, altamente beneficioso y parece ser que la cinematografía nacional va a estar movida por nuevas orientaciones; va a ser encauzada por distintos derroteros. Hasta los films que «Atlántida» produce en los meses finales de 1920, aparecen bajo un signo más netamente hispánico y con un empaque artístico, superior a todo cuanto había salido anteriormente de los estudios catalanes.

Todavía en «La Inaccesible» — protagonizada por Helena Cortesina —, hay un resabio de huellas italianas que, afortunadamente, agonizan en esta producción.

Pero sus films sucesivos — «La verbena de la Paloma», «Carceleras» y «Dolores» — se acercan a temas españoles — a zarzuelillas y sainetes populares —, y aunque con una técnica primaria y un sentido cinematográfico mediocre, resuelven los asuntos argumentales desde un punto de vista propiamente español.

El público, a su vez, reacciona. Alguien le ha dicho que debe proteger los films nacionales y, espontáneamente, se lanza a los címinas en donde se proyectan y les prodiga sus aplausos más unánimes y calurosos. Le ha bastado con ver en la pantalla unos tipos arrancados a la escena popular y unas panorámicas de Sevilla, de Madrid y de Levante, para, de momento, sentirse satisfecho. Él sabe bien que el cinema necesita de grandes capitales, de grandes estudios y de grandes técnicos. Y conoce lo precariamente que se produce en nuestro suelo y la impericia de nuestros realizadores. Pero más que un reproche a dirigir a los que no han sabido evolucionar con el cinema, es un estímulo lo que necesitan. Y este público medio se les entrega por completo. Hasta el extremo de protestar airadamente del cubismo de «El gabinete del doctor Caligari» y aplaudir fervorosa y vivamente los films nuestros, en donde no encuentra más que una anécdota y unos tipos del bajo pueblo español — del pueblo de los *flamenquismos* andaluces y de las marchoserías madrileñas — con lo que demuestra su despreocupación estética ante el cinema.

Sin embargo, este apoyo incondicional del espectador presenta alguna ventaja: los films españoles comienzan a dar dinero. Solamente en España, logran amortizarse y ofrecer al capital invertido óptimos resultados financieros. La producción llega a ese estado de desahogo, de equilibrio económico. Pero los



«Les hommes, le dimanche», film de Robert Siodmak hecho cuando no era más que un simple «amateur», como lo eran sus cinco intérpretes. Foto: Luna - Film

productores — aunque se entrevé ya — no dan ese gran salto que separa la cinematografía española de las otras cinematografías extranjeras.

* * *

No obstante, la «Atlántida» logra buenos negocios. Pese a su gran desorganización administrativa y a sus escasas relaciones con la explotación cinematográfica de España y del extranjero, camina con viento favorable hacia esas metas que no consiguió nunca el cine hispánico. Las riendas de la «Atlántida» están en manos de dos hombres que se van ayezando al cinema: Oscar Orneman, que figura como director comercial y José Buchs, como director artístico y «metteur en scène». Buchs, que se había iniciado en una escuela

Nuestro Cinema

"La Casa de la Troya", película realizada por Alejandro Pérez Lugin, citada siempre como ejemplo de film hispánico, siendo, sin embargo, una película con panorámicas de tarjeta postal, basada en una mala novela que ha pretendido ser como un auténtico exponente de la vida gallega. Foto: Archivo Juan Piqueras.



idiotamente italiana — más idiota y más incomprendible si se tiene en cuenta que el cinema italiano estaba agonizando en estas fechas —, logra sustraerse un poco a esta influencia, y procura encauzar nuestra producción por derroteros pulcramente españoles, sin llegar a conseguirlo por completo. Sus primeras producciones para «Atlántida», y para «Film Española», le presentan como a un hombre con asiento español. No podemos decir de él, que como a un director recientemente español, puesto que la España de todos sus films — tanto la popular como la histórica — es una España falsa, sin carácter. España a flor de piel; sin médulas raciales.

Sin embargo, acapara todas las atenciones y casi todas las esperanzas. Indudablemente, ha dado a nuestra producción un impulso — impulso equivocado y falso si se quiere, pero impulso al fin — y supo arrancar a nuestra cinematografía de influencias extrañas. Por eso comprendemos — aunque no justificamos — los elogios calurosos que Alfredo Serrano le dedica en su libro «Las películas españolas». Serrano tiene en él una fe que no compartimos y que Buchs se ha encargado, más tarde, de demostrar que era inmerecida. No obstante — y aunque nosotros discrepamos en un punto de partida esencial — he aquí cómo concreta Serrano, en 1925, la posición de José Buchs, como director de films:

«Buchs, hombre de gusto y de talento — dice Alfredo Serrano deslumbrado por sus primeros éxitos comerciales — opuesto a la tendencia alemana de los tonos oscuros en la presentación y partidario de un arte propio español, acierta en la elección de los artistas y las producciones de «Atlántida», nacida mucho después, como ya he dicho, que la «Studio» y otras de Barcelona, superan a las de esas casas, en todo y por todo. Firme en su línea trazada, acredita a José Montenegro y a Elisa Ruiz, entre otros artistas de prestigio. (El señor Serrano es, desde luego, un optimista. A una cosa tan populachera como el «Tío Chupito» y «La Romerito» no se le puede llamar artista de prestigio. Claro que también es un optimismo calificar como hombre de gusto y de talento al realizador — entre 1928 y 1930 — de «El dos de mayo», de «El rey que rabió», de «El guerrillero Juan Martín El Empecinado» y de «Prim». Pero... sigamos, sin embargo.) Este director adolece del excesivo cambio de personal. Esta «manía» no es beneficiosa, muy particularmente en lo que toca al principio director, porque se ve obligado a estar enseñando continuamente, no asegurando en su celebridad a los mencionados actores y actrices.

Nuestro Cinema

»La táctica americana, al parecer, no la acepta Buchs. Y lo raro es, mejor dicho, lo que prueba que es un buen director, estriba en que a pesar de las variaciones de personal, los artistas nuevos trabajan como si durante muchos años lo hubiesen hecho.

»A la labor de Buchs se debe el período que siguió a la «Atlántida», de resurgimiento nacional, el más firme de todos, porque, en realidad, no sólo formó ambiente, sino que hizo pensar en la natural evolución; y en los ensayos, incluso de edición, aparecidos después, palpita un poco de evolucionismo sano que ha marcado, en definitiva, el principio del fin del marasmo de la producción.»

(He aquí nuevos optimismos, nuevas equivocaciones cinematográficas, en nuestro ruedo hispánico. En todo ello, adivinamos ya ese paralelismo que existe — y ha existido — entre la crítica y la producción, faltas siempre de auténticos puntos de partida y de orientaciones auténticamente nacionales. Alfredo Serrano, se concreta a un cinema pobre, mediatizado en la fabricación y en el ambiente, sin grandes perspectivas. Y esto después de haber visto en España los mejores films de Chaplin; el «J'accuse», de Gance; «Cœur Fidèle», de Feyder; «Eldorado», de L'Herbier; «El signo del Zorro», de Fred Niblo; «El lirio quebrado», de Griffith; «Esposas frívolas», de von Stroheim; «La calle sin gozo», de Pabst; «El gabinete del Doctor Caligari», de Robert Wiene... Algo así, como si nosotros nos conformásemos ahora con «El embrujo de Sevilla», de Perojo; «El profesor de mi señora», de Robert Florey; «El secreto del Doctor», de Adelqui Millar; «Su noche de bodas», de Mercanton; «Sevilla de mis amores», de Ramón Navarro, o cualquiera de las versiones que nos hacen, después de haber visto «El acorazado Potemkin» y «La línea General», de Eisenstein; «La Tierra», de Dowjenko; «El Expres azul», de Trauberg; «Cuatro de infantería» y «L'opéra de quat'sous», de Pabst; «Sous les toits de Paris» y «El millón», de René Clair; «Big House» (versión original), de Georges Hill o «El ángel azul», de Josef von Sternberg.)

* * *

En 1922, Orneman y Buchs — disidentes de «Atlántida» — fundan la «Film Española». (Expresamente, nos detenemos en estas productoras, porque son las que más singularmente se significan en esta tercera etapa de nuestro cinema.) «Film Española» nace con iguales orientaciones que «Atlántida», y produce cosas parecidas. Realmente, entre «Rosario la Cortijera», «El pobre Valbuena», «Curro Vargas», «Mancha que limpia», «La medalla del torero», «La hija del Corregidor» y «Diego Corrientes» — dirigidas por Buchs — hay una escasa diferencia con las producidas por «Atlántida»; primero por Buchs, y después por Manuel Noriega, quien le sucede en sus funciones de director.

Un poco más tarde, en 1924, Florián Rey — arrancado en 1920 al teatro Eslava, en donde actuaba como galán en la compañía de Martínez Sierra, para incorporar varios films dirigidos por Buchs —, se incorpora definitivamente al cinema. Toma en sus manos la dirección artística de «Atlántida», deja de actuar como actor y se pone a dirigir films, logrando dar a dicha productora sus mayores éxitos artísticos y comerciales. Sus primeros films para «Atlántida» surgen con un nuevo empaque. Florián Rey es un hombre joven. No todo lo joven que quisiésemos. Pero en «La chavala», «Los chicos de la escuela», «Gigantes y cabezudos» y «El iazarillo de Tormes», pone de manifiesto sus buenas aptitudes. En él se adivina ya ese hombre que había de dar en 1927 «La hermana San Sulpicio», y en 1930 «La aldea maldita», primer film español, que había de sorprender al público y la crítica cinematográfica de París — a su presentación en la Sala Pleyel — con una España nueva, insospechada y desconocida.

Con estas producciones anteriores a 1927, alternan en los cinemas españoles — alguna de ellas llega hasta Sudamérica —. «La Dolores» y «La alegría del batallón», de Maximiliano Tohus, producidas en Levante; «Santa Isabel de Ceres», realizada por el crítico cinematográfico José Sobrado; «Nobleza Baturra», de Vilá Villamala, para «Films Nacional»; «La casa de la Troya» y «Currito de la Cruz», de Alejandro Pérez Lugín, para «Troya

Films»; «La Bejarana», de Eusebio Fernández Ardavín; «El Niño de las Monjas», de las «Ediciones Nin de Carmona», y algunas otras de más limitado éxito.

Con estas producciones, las pantallas españolas se llenan de un público que se entrega incondicionalmente a los films españoles. Nuestra victoria, parece inmediata. Sin embargo, tampoco se consigue. Lejos de afirmarse las productoras existentes, y de producirse el nacimiento de otras, las más firmes se debilitan y desaparecen, y las más débiles se debaten dentro de su misma pobreza, hasta colocar un «I. N. R. I.» definitivo sobre la cabecera de sus marcas.

* * *

En estas fechas, una combinación francoespañola nos ofrece un buen film. Anteriormente a esta colaboración entre «Julio César-Albatros», que cristaliza en «El negro que tenía el alma blanca», la «Atlántida-Cinegraphic» habían dado un film dirigido por Marcel L'Herbier e interpretado por Jacques Catelain, que no dió el resultado apetecido, como tampoco lo habían dado las producciones dirigidas por «metteurs en scène» extranjeros. Ya en 1919, la «Nick Film» había dado dos producciones, realizadas por Ralph Allén, tituladas «Lolo» y «El perro del hortelano», con el mismo o menor éxito que las que en 1916 había dirigido Aurelio Sidney para «Studio Films», llamadas «La loca del Monasterio», «Codicia», «El botón de fuego», «Mátame» y «El león». Igual suerte corrieron «Pobres niños», «Militona» y «Pedruch», realizadas en 1921 por Henri Vorins para «Principal Films». Sin embargo, cuando se creía que las combinaciones internacionales no podían dar ningún resultado positivo, «Julio César» y «Albatros» dan a nuestro cinema «El negro que tenía el alma blanca» (inspirado en la novela de Alberto Insúa, interpretado por Conchita Piquer, Raymond de Sarre, Valentín Parera y Joaquín Carrasco, y dirigido por Benito Perojo, con asesoración técnica y artística de elementos extranjeros), y logran un éxito completo. Nosotros sabemos bien que a este film no podemos llamarle netamente español. Fué realizado en estudios franceses, con varios intérpretes extranjeros y con muy escasas intervenciones nacionales. Además, su asunto era una cosa francamente internacional y no presentaba una sola nota hispánica. No obstante, el magnífico resultado obtenido abrió nuevos horizontes ante nuestro cinema. Con «El negro que tenía el alma blanca», se demostraron cosas interesantes y se vió claramente que la única colaboración que necesitábamos era de carácter técnico. España carecía de estudios, de galerías espaciosas, de hombres avezados a la fabricación de films... Y la primera vez que se alineaban — o se mezclaban — junto a elementos extranjeros, ofrecían una película discreta y aceptable en los mercados internacionales. Esto debió hacer reaccionar a los productores y a los realizadores españoles y prepararse a conseguir una técnica y una práctica en los estudios extranjeros. Pero desdeñaron esta gran lección recibida y se encontraron nuevamente solos, incapaces, inhábiles. Y lo que es peor todavía: sin el apoyo ni las simpatías del público, que había evolucionado enormemente ante la proyección de los buenos films internacionales y se había colocado muy por encima de los productores, de los realizadores y de las empresas españolas, que todavía no han llegado a ese nivel de cultura cinematográfica en que hoy se encuentra el espectador cinegráfico de España.

* * *

Benito Perojo hace del «Negro que tenía el alma blanca» su mejor film. Sus dos o tres anteriores — «Malvaloca», «Para toda la vida» y «Después de la muerte» — no eran ni mejores ni peores que los de los otros realizadores. Y los posteriores a «El negro que tenía el alma blanca» — «La condesa María», «Corazones sin rumbo» y «La bodega» (dentro ya del film sonoro) — presentan una *mise en scène* inferior y carecen del ritmo cinematográfico del primero. Nosotros no decimos, como muchos de los cineastas españoles, que Benito Perojo no ha dirigido nunca los films que ha firmado. En cambio, es muy curioso constatar, cómo en «El embrujo de Sevilla», en donde no ha tenido la asesoración anterior, ha fracasado rotundamente. Y esto nos demues-

Nuestro Cinema

tra que, hoy por hoy, nuestros directores no pueden prescindir de la colaboración técnica y artística de los avezados cineastas extranjeros. Si en esta afirmación dejamos una válvula de escape a la excepción, es a los nombres de Benito Perojo y Florián Rey a quienes la hacemos *.

* * *

En los días que suceden a este bloque de producción que comienza a agotar en los albores del 1928, se produce mucho menos en España. Las editoras fuertes han desaparecido. Sin embargo, los editores quieren sobrevivir a sus fracasos y producen aisladamente, buscando un capitalista para cada film. La edición, con la indiferencia del público, ya no es tampoco un buen negocio. Solamente Fernando Delgado, con el «Viva Madrid, que es mi pueblo» y Florián Rey, con «La hermana San Sulpicio» y «Agustina de Aragón», obtienen los últimos grandes negocios. Lo demás pasa totalmente inadvertido para la crítica y para el público. Produce José Buchs, que ha iniciado una decadencia lamentable y que lejos de avanzar retrocede a sus primeros puntos de partida; produce también Fernández Ardaíñ, con mucha menos suerte en «El bandido de la Sierra» y en «Rosa de Madrid», que en «La bejarana»; produce también Artola con gran falta de sentido cinematográfico; producen Luis R. Alonso, Juan Andreu, Francisco Gargallo, Manuel Noriega, Juan de Orduña, Federico Dean Sánchez, Agustín G. Carrasco, Ruiz Mirón, Adolfo Aznar, Leopoldo Alonso, Antonio Calvache, Emilio Bautista, Fernández Cuenca, Sabino A. Micón, Agustín de Figueroa, Joaquín Dicenta...; producen muchos, pero casi todos colaboran en el hundimiento de la producción nacional, casi extinguida en 1930, cuando el cine sonoro comienza a entrar abiertamente en España.

* * *

Ahora, y como colofón a este panorama del cine mudo en España, unas lí-

* Expresamente, silenciamos el nombre de Luis Buñuel, cineasta hispánico. Buñuel ha sido el único *metteur en scène* español que supo procurarse una técnica cinematográfica, antes de realizar ningún film. En estos momentos en que hablo de directores españoles necesitados de una asesoración extranjera, me interesa hacer constar que Luis Buñuel, por haber producido films de tipo internacional — opuestos al film comercial en el que baso mi panorama — está situado en un plano superior al de los demás directores españoles. Por otra parte, Luis Buñuel no ha realizado nunca sus films en España. «Un chien andalou» y «L'Age d'Or» han sido construidos e ideados en Francia. Esto le singulariza también entre nuestros realizadores. Y aunque omitimos su nombre y el de sus films, lo hacemos conscientemente; seguros de cuanto vale y representa no solamente en España, sino en las vanguardias cinematográficas internacionales.

«Zalacaín, el Aventurero», film realizado por Felipe Casimero, basado en la novela de Pío Baroja. Foto: Archivo Juan Piquerias.



neas escritas en marzo de 1930, en las que patentizamos nuestra posición ante el cinema hispánico y el alborozo con que recibíamos dos films bellamente españoles :

«Esta vez acudimos al cinema español jubilosamente — decíamos —. Con el deseo de afirmar dos significaciones. Dos manifestaciones honradas — casi únicas — de nuestro cinema, recibidas — con ese júbilo que apuntamos — en el mismo día. Una de ellas, la vimos por la tarde, se titula «Zalacaín el Aventurero» y la firma Felipe Camacho. La otra, nos llegó por la noche — proyectada en privado —, se llama «La aldea maldita» y ha sido realizada por Florián Rey.

Tanto en «Zalacaín el Aventurero» como en «La aldea maldita», se acusan valores totalmente inéditos en España. Yo — significado como enemigo y como elemento nocivo para la producción nacional — tenía deseos de tropezar con una ocasión que me permitiese «hablar bien» de nuestro cinema. Por ser todo lo contrario de cuanto se me dice, por creer que todo cuanto se ha hecho no vale la pena de tomalo en consideración, he acusado siempre a cuantos vienen haciendo películas en España, sin más preparación — técnica y cultural — que sus caprichos, tan lamentablemente purgados por los españoles, porque a todos nos perjudican con sus films. Y esta posición mía — totalmente independiente, limpia de tantos por cientos e intereses creados —, se afirma ahora, manifestando antes que nadie ese júbilo recibido, con el arribo de dos medianos films hispánicos.

Hace unos meses, cuando se habló de la «protección a la industria cinematográfica nacional», opinamos que, más que una protección, era necesaria una eliminación y mejor que una eliminación una supresión total de lo poco que había. Una cosa que no existía nada más que para unos cuantos que habían hecho de ello su *modus vivendi*, que no acusaba una vitalidad recia, una honradez, no podía protegerse. Como todo lo imperfecto, había que deshacerlo; era necesario suprimir lo que se manifestaba equivocadamente. Y después, crear algo, para protegerlo luego, si lo merecía.

Tampoco entonces hubiésemos lanzado un solo nombre — directivo — a quien se le pudiera encargar la creación de ese algo a quien proteger. De todos cuantos directores conocíamos, no había uno solo que nos garantizase nada. Hoy, posiblemente, si nos incitasen a ello, nos atreveríamos a dar uno, dos, tres nombres; no con la seguridad de que iban a realizar grandes obras, pero sí con la esperanza de que iban a crear algo discreto (ese algo, en el que pudiese basarse una protección, una ayuda a nuestra cinematografía inexistente).»

Luego, hablando de «Zalacaín el Aventurero», resumímos :

«En el film de Camacho hay, sin duda, las escenas de más recia y valiente envergadura que registra nuestra cinematografía. Técnicamente es, desde luego, lo mejor que se ha hecho en nuestros estudios. Y si volvemos la mirada dos años atrás, cuando se editó el film, le veremos destacarse con mayor precisión. Hoy podría sacarse algún trozo que no desnivelase en mucho una comparación. Entonces, no había nada parecido. Y esto afirma la calidad, el sentido cinematográfico que ha presidido la edición del film. Con el solo hecho de ir a Baroja y a «Zalacaín el Aventurero» — posiblemente la más filmable de sus obras —, queda demostrado el tacto — fino y honrado — de Felipe Camacho, director de la obra. Cuando los demás directores acudían a los toros y a los toreros equivocadamente — no olvidemos las grandes posibilidades cinematográficas de este aspecto tan netamente español —, cuando iban a abrir en la zarzuela, o en el teatro cursi, o en la novela idiota, o en lo falsamente castizo, Camacho, aborda — valiente y audazmente —, en el tema y el escenario que le ofrece una novela retrospectiva vasca, y la cinematiza con un acierto singular y aislado. Pone en su filmación una gran honradez artística y una nueva técnica en España y logra un film nacional que ni nos desprecia ni nos llena de ese ridículo que nos han aportado la mayoría de las películas españolas.»

En cuanto al film de Florián Rey, emitimos juicios que, después, había de ratificar la crítica parisina y parte de la prensa española :

«La aldea maldita» — escribíamos — es el último film de Florián Rey, hecho sobre un argumento suyo desarrollado en Castilla e interpretado en sus

Nuestro Cinema

«La Aldea Maldita», film
realizado por Florián Rey.
Foto: Archivo Juan Piquerias.



dos personajes centrales por Pedro Larrañaga y Carmen Viance. Florián Rey debiera comenzar con «La aldea maldita» su carrera cinematográfica. Es decir, debiera olvidar casi todas sus anteriores equivocaciones y tomar de su última — y mejor — película, su punto de partida. En este film, Florián Rey ha logrado una unidad — argumental, escénica, técnica, interpretativa —, superior no solamente a la de sus otras obras, sino a la de todos los films españoles. Hay en él un serio sentido de uniformación, de alineación de valores, de feliz aprovechamiento de medios, ahora, como siempre, escasos. Lo que en «Zalacaín» se acusa de desigual, de inestabilizado *, en «La aldea maldita» se perfila en sentido inverso. Esto es: en «Zalacaín el Aventurero», todo su gran defecto estribaba en su desigualdad y en «La aldea maldita», todo su valor es en su unidad donde radica.

Sin embargo, el mayor acierto de Florián Rey ha sido la adaptación de fondos para el argumento, tan rudo, tan realista — tan español y desagradable, debiéramos decir —, como el de su película. Su iniciación social (que no termina), ese sentido del honor castellano — y calderoniano — del protagonista y de su padre, y el castigo ejemplar de la esposa que olvidó sus deberes, afirman a «La aldea maldita» como un film de tipo reciamente español. Hay en él iniciaciones de alta película española o de gran «españolada». Si Florián Rey es consecuente en este sentido, logrará grandes cosas. El cinema requiere sinceridades, no falsos pintoresquismos. Cuando la obra está bien hecha, el público no se fija en si es o no es grata. El cine exige verdades. No hay que perseguir lo falsamente agradable. Hay que dar lo auténtico, por muy desagradable que parezca. Y «La aldea maldita» posee trozos de vida auténtica española. Hay en ella momentos de auténtica verdad.

Sin embargo, este optimismo con que saludábamos a los últimos films mudos, había de convertirse en pesimismo — ese pesimismo de nuestros peores días —, al ver cómo en los Estudios Paramount de Joinville, unos cuantos reñegados españoles y sudamericanos realizaban las versiones españolas de los films yanquis, y cómo estas versiones mataban por completo nuestra — siempre escasa — producción nacional.

(Continuará)

J U A N

P I Q U E R I A S

LOS NUEVOS FILMS*

M a t e r n i d a d

F I L M A L E M A N D E T I S S É

La misión del realizador de un film educativo es en extremo peligrosa. No basta, para conseguir un film de esta especie, con poseer una noción perfecta del cinema en su aspecto artístico, es necesario, además, saber enseñar y, sobre todo, difundir y divulgar ideas de avanzada que rompan los moldes de la actual vida.

Por esto, tenemos que convencernos que la mayoría de los films que han llegado a nosotros con el título de educativos, son unas simples bandas documentales — cuando más — o unos films conservadores de las actuales costumbres que en vez de propagar enseñanzas provechosas cometan verdaderas mentiras sociales.

En este caso se encuentra el film de Tissé «Maternidad».

«Maternidad» es un canto a la idea que origina su título y un ataque contra el aborto. Tissé nos va mostrando, a través de su film, varios casos de aborto llevados a cabo por una necesidad superior. Pero a Tissé le ha faltado valentía para abordar este tema con el sentido social que debía. No se ha atrevido a hacer responsable a la sociedad del *delito* de aborto y nos presenta, en cambio, como culpables a las madres.

Todas las heroínas de su film — como acabamos de decir — realizan el aborto obligadas por la sociedad para que la sociedad las admita o para no perder ese *derecho a la vida* que el film predica. Una de ellas, porque el nacimiento de un nuevo hijo es un problema en un hogar en el que ya hay muchos hijos y poco pan. Y otra, porque seducida por un señorito, la sociedad no admite el fruto de su amor ilegal.

Estas dos mujeres ponen en peligro su vida, a la par que destruyen otra en embrión, obligadas por la sociedad, por esta sociedad que casi niega la vida a los que nacieron pobres y no admite más amor que el que vaya precedido por una bendición y unas firmas. Esta sociedad es, por tanto, la única responsable de las consecuencias que se desprenden del actual problema que plantea el aborto.

Y Tissé, si no hubiera falseado la verdad, habría hecho caer sobre ella todas las culpas.

Y ha hecho todo lo contrario. Nos ha presentado una sociedad noble, buena, caritativa. Una sociedad que tiene montados magníficos sanatorios para atender a las madres. Grandes salas de operaciones, y verdaderos batallones de médicos y enfermeras que siguen en todo momento las vicisitudes de sus enfermos.

Y la actual sociedad es todo lo contrario. Tiene — eso es verdad — magníficos sanatorios, grandes salas de operaciones y batallones de médicos y enfermeras..., pero son para servir a los que tienen bastante dinero para pagarles. Los demás tienen que amontonar sus desgracias en las salas de los hospitales, tan frías e inhospitalarias como las de los cuarteles.

Estas son las enseñanzas de «Maternidad»: defender a la actual sociedad — sus ideas, sus prejuicios... — y condenar, en cambio, a unas pobres mujeres que están aplastadas por ella.

Nosotros no admitimos este film como educativo. Tampoco como cinematográfico. Este discípulo — y ayudante — de Eisenstein, además de no compartir — por lo que vemos — las ideas de su maestro, ha intentado copiar en

* En nuestro cuaderno anterior se nos deslizó una errata que seguramente habrá subsanado el criterio de nuestros lectores. En la crítica de «Fantomas» decíamos que Paul Fejos había dirigido «La feria del jazz», cuando lo que queríamos decir era que había realizado «Broadway».

las primeras partes de su film su técnica rápida, de planos convincentes y contantes, no con mucho acierto. No nos interesa, por tanto, este nuevo realizador que no ha sabido o no ha querido — lo que sería aún peor — abordar un tema de la importancia del aborto con una valentía portadora de la verdad.

R A F A E L G I L

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

E S P A Ñ A

JOSÉ SOBRADO («FOCUS») en NUESTRO CINEMA

Entre las nuevas captaciones logradas por NUESTRO CINEMA, nos interesa destacar en primerísimo plano ésta que obtenemos ahora con el arribo a nuestra redacción española de José Sobrado. Sobrado ha sido el primer crítico español que supo hacer en la página semanal que le encargaba *El Sol* ese tipo de periodismo cinematográfico en el que la nueva promoción de escritores de cinema ha fijado su auténtico punto de partida. Sus críticas cotidianas, sus comentarios, sus ensayos, sus divulgaciones de los múltiples aspectos del cinema, supieron captarse el interés de los múltiples aspectos del cinema, supieron captarse el interés más vivo de la corporación cinematográfica española y la confianza de sus numerosos lectores, que hicieron de *Focus* su guía y su mentor.

Separado de la redacción de *El Sol* y en espera de una tribuna periodística auténticamente independiente, José Sobrado se ausenta de la vida cinematográfica, hasta este instante en que NUESTRO CINEMA le ofrece la independencia exigida por su posición de siempre. *Focus*, que conoce el cinema en todos sus aspectos — técnico, artístico, económico, político, social —, se propone realizar en NUESTRO CINEMA una intervención eficaz y decisiva para este movimiento que comienza a apuntarse en los medios hispánicos. Gran conocedor sobre todo de las posibilidades y limitaciones de nuestra esfera hispanoamericana, *Focus* nos promete una colaboración en este sentido que, indudablemente, tendrá el valor de una guía auténticamente veraz y orientadora.

Bien llegado hasta nosotros el nuevo camarada, y muy agradecidos por la distinción que nos hace, saltando desde las páginas del que hasta hace muy poco fué el mejor periódico hispánico hasta estas otras de NUESTRO CINEMA, que tan rápidamente han sabido captarse la colaboración de quien durante mucho tiempo ha sido el más alto exponente del cinema en España.

«GRAFOMAR», APARATO ESPAÑOL DE PROYECCIONES FIJAS

Próximamente se lanzará al mercado un aparato de proyecciones fijas, cuya esencia consiste en un disco giratorio que recoge en su superficie trescientas imágenes previamente seleccionadas.

El aparato nos retrotrae a los primeros albores del cinema, al asombro de los cuadros. La pantalla, iluminada en silencio, al retener las figuras estáticas que se le presentan, nos habla de un primer cinema, de su alma misma. Sobre un disco impreso, las imágenes captadas previamente esperan el momento de provocar ante nosotros una nueva sorpresa, una ilusión cercana.

Sinceramente, creemos que el «Grafomar» tiene reservado un puesto interesante en el porvenir. Por su sencillez y economía vemos en él un formidable elemento pedagógico, junto al descubrimiento — redescubrimiento, más bien — de una nueva profundidad para el arte de la pantalla.

Felicitamos cordialmente a Val del Omar, cuyos ojos alertas vieron la forma y llegaron al fondo de su descubrimiento. Val del Omar: cuerpo y alma del aparato «Grafomar», ya realizado.

J. P.

UNO QUE ESTUVO EN HOLLYWOOD

Tiene un nombre extranjero. Pero es español. Y autor de una novela humorística — muy de veras divertida, según la opinión amable de sus amigos —, titulada astracanescamente «Don Clorato de Potasa». Cuando la manía de los yanquis de llevarse contratados a prueba, para las versiones hispánicas de sus películas, a unos pocos escritores, entró en la lista de los elegidos por recomendación. Y allá se fué...

Nuestro Cinema

Unos meses de tratarse y retratarse con Charlie Chaplin. Algunos articulitos sobre Douglas Fairbanks y otras figuras de menor simpatía. Muchos elogios a su adaptación del diálogo de «El Presidio». Cartas a los amigos de aquí... Y el regreso a Madrid, a darse tono en las tertulias de gente benévola y de sana sonrisa...

Sinceramente se esperaba que su viaje a Hollywood fructificase en un film de profesional, de enterado y orientado. Pero nunca que hiciese un ensayito de aficionado. Que esto es su jaleada película «¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!». Un tanteo, o con más exactitud, un tanteo sin importancia.

Ahora realiza un falso Noticario, una caricatura de las vulgaridades y repeticiones en serie de esta clase de cintas.

La idea en su autenticidad es magnífica. Pero después de «¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!», ya hasta sus incondicionales dudan de que Edgar Neville les proporcione un rato de legítimo y buen cinema.

P I N T O R E S E N M A R C H A

Vieron que, a pesar de tanta empresa y de tanto hablar de millones y más millones, nadie se movía. Y entonces ellos decidieron ponerse en marcha. Lanzarse al rodaje de films, puesto que los otros permanecen en sus tertulias y en sus reuniones de conversar y contarse proyectos y nuevos proyectos...

Los pintores pasados al cinema son muchos. Pero destaquemos solamente a los tres principales.

Francisco Cossío — de Santander —, que prepara una película poemática de la montaña y del mar, de fuerte realce plástico y con fidelidades documentales, enlazadas por muy leve trama.

Alfonso Ponce de León — de Málaga —, que aspira a llevar originalmente a la pantalla la historia ejemplar y única de una jaca andaluza, de su enamorado galán y de una turista extranjera.

Y, por último, Juanito Esplandiú, que por hoy se contenta con hacer muy estupendos carteles de propaganda cinematográfica.

L. G. M.

L A S V E R S I O N E S E S P A Ñ O L A S E N H I S P A N O A M É R I C A

En una revista editada en la Habana — «Filmópolis» —, se publica la siguiente noticia, fechada en Buenos Aires:

«A pesar de la gran propaganda en diarios y magazines que la compañía Fox invirtió a favor de «Mamá», la película hablada en español e interpretada por la gran artista de la escena española Catalina Bárcena, el público bonaerense la recibió fríamente, no logrando el lleno la primera noche y teniendo que ser reemplazada por otra de la misma compañía. Los directores afirman que con esto se demuestra el fracaso definitivo de los films en castellano, pero el éxito de otros lo desmiente. Por ejemplo, la cinta «Luces de Buenos Aires» sigue manteniéndose en todos los carteles de Hispanoamérica con llenos completos...»

A pesar de que el comentarista de esta noticia crea lo contrario, la acogida dispensada a «Mamá», en Buenos Aires, confirma el fracaso rotundo del cine hablado en castellano que se hace en Hollywood.

Y el triunfo ruidoso de «Luces de Buenos Aires» también tiene una significación que debía haber consignado: que el embrutecimiento de la masa espectadora de Hispanoamérica no es menor que el de la española, que ha acogido este film con idéntico entusiasmo.

N U E V A P E LÍC U L A E S P A Ñ O L A

José Busch está realizando en Córdoba una versión hablada de la zarzuela «Carceleras», que ya — en la época del cine sin palabras — se había trasladado al celuloide.

De nuevo va Busch en busca del fracaso artístico. Y de nuevo, también, intenta conseguir un triunfo económico.

El primero — el fracaso artístico — está ya descontado. El realizador de nuestros latiguillos históricos, no puede darnos ninguna sorpresa. Y el segundo — el triunfo económico —, es probable que tampoco lo consiga. Por fortuna pasó ya aquella época en la que nuestro público se emocionaba ante unas sensiblerías zarzueleras y unas saetas cantadas desde la orquesta.

Lamentamos, por tanto, que se entreteenga Busch en fabricarse un nuevo fracaso.

Nuestro Cinema

Es una lástima que pierda el tiempo ensayando la ya larga lista de cintas españolas que ni siquiera debían haberse pensado.

C I N E M A D E V E R A N O

El panorama cinematográfico que presenta Madrid en los actuales meses de verano, no puede ser más desolador.

Algunos salones — los más importantes — siguen estrenando. Y estrenan lo que nunca debiera llegar a nuestras pantallas: los films americanos que, por su mala factura, no se atrevió nadie a darlos al público en plena temporada. Es decir: comedias musicales, dramitas niños y alguna que otra opereta que no merece el honor de que se popularice su música.

Los restantes cinemas se dedican a repasar. Pero no proyectan, como debían, los films antiguos, ya olvidados, mercedores de una constante visión. Al contrario: traen a sus pantallas aquellas obras que, hace unos meses, se estrenaron en los cines del centro.

El único comentario que merece esta desorientación es el siguiente: que, en estos meses de estío, la inteligencia de los empresarios sigue brillando por su ausencia como en los meses de invierno.

E L D I A D E L C I N E M A

En Barcelona se ha celebrado *El día del cinema*. Toda la prensa de la capital que ha llegado a nuestras manos se deshace en elogios para sus organizadores y para la significación de tal fiesta.

A nosotros nos ocurre todo lo contrario. Lo único que encontramos plausible fué el fin perseguido, que fué benéfico. Lo demás nos parece indigno de un arte como el cinema: comilonas amigables, discursos, conciertos, partido de foot-ball, y unos programas de cine proyectados en el Tívoli y confeccionados, a juzgar por los films proyectados, por personas sin la más mínima noción de lo que es el cinema.

He aquí los programas. El primero: «Amanecer», «El comparsa», «El presidio». Y el segundo: «Variété», «Vida nocturna», «La canción de París».

Con excepción de los dos films mudos proyectados, lo demás carecía de interés. Ni un film ruso, ni un documental... Nada, en resumen, que refleje al actual cinema. Es preferible, por tanto, no hacer las cosas si se han de hacer tan mal.

Y, sobre todo, es absurdo que denominen con el pomposo título de *Día del cinema*, un día que parece arrancado del programa de festejos de un pueblo de cuarta categoría.

T E M P O R A D A P R O M E T E D O R A

Así nos anuncian que será la próxima. Cada día llega a nosotros una noticia:

Apertura de nuevos salones.

Innovaciones en la programación, al dedicarse algunos cinemas a proyectar exclusivamente bandas documentales y noticiarios sonoros.

Construcción de estudios cinematográficos.

Realización inminente de películas en español.

Nuevos periódicos cinematográficos.

Y nuevas grandes películas.

Y, es posible, que algún que otro cronista cinematográfico inteligente.

No puede ser, por tanto, más prometedora la nueva temporada cinematográfica.

Pero, nosotros, somos pesimistas. No creemos nada de lo que nos dicen sobre las cosas de nuestro cine. Siempre esperamos para comentarlas, verlas...

Y nunca vemos nada.

R. G.

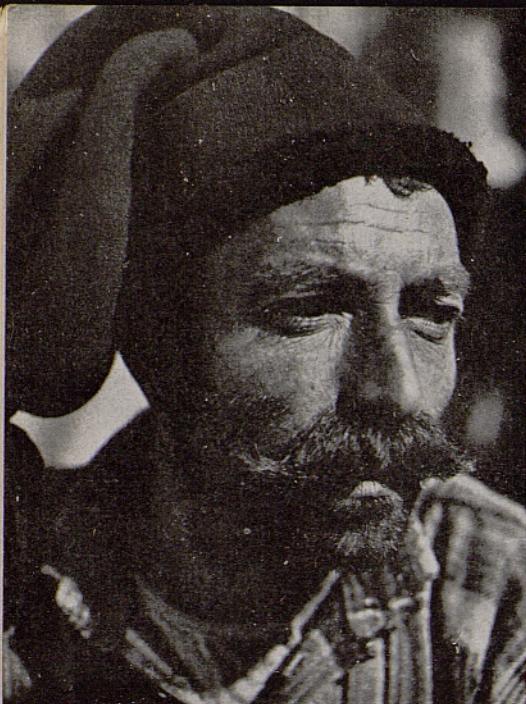
PORTUGAL

Golpe de vista sobre el cinema portugués

(De nuestro redactor-corresponsal)

El cinema nació en Portugal como en todas partes: un día apareció un señor con una máquina tomavistas, rodó unas escenas que constituyeron un pequeño documental, lo presentó al público y obtuvo un éxito. A este documental siguieron otros nuevos: abierto un nuevo camino no tardaron en ser muchos los que lo siguieron.

Así fué cómo nació el cinema; así fué cómo nació en Portugal. Hace ya tiempo que nuestro país produce films, y sin embargo, todavía no tiene Portugal un cinema propio, peculiar, característico. En el período más brillante (y digo más brillante por ser el de más intensa producción), de la historia cinematográfica portuguesa (1921-1923), cuando en el pequeño estudio de «Invicta Film», de Oporto, hoy desmantelado e inútil, se trabajaba con afán, lo que se hacía no eran sino simples traducciones en imágenes



Un tipo de «*Maria do mar*», film portugués de Leitao de Barros.

Foto: Agencia Fotográfica.

(y casi siempre malas) de conocidas obras literarias, imitando a los films franceses e italianos que en aquella época nos llegaban de fuera. Al esfuerzo de carácter artístico siguió una desorganización y un desorden pavoroso, destruyendo en poco tiempo las bases de un edificio que acaso no hubiera tardado en erguirse, si el pueblo ibérico tuviera aquel instinto ordenado, metódico, práctico, del «businessman» germano o yanqui. Porque el cinema en países como Portugal, donde la mayor parte de la gente no ve en él sino una simple diversión sin gran importancia *, a pesar de ser estimado por todos, no podía vivir, por lo menos al principio (a no ser que se limitara a las fantasías de éste o de aquel entusiasta aficionado, que por cierto eran los que producían mejores obras), fuera del campo comercial, de donde verdaderamente todavía no ha salido.

Después de una época de producción continua, el cinema portugués —sin valor ni personalidad todavía—, murió suave y tristemente. Desde entonces hasta el día de hoy, después de un largo sueño y de un súbito despertar (1928), con *Fátima Milagrosa* (film flojo, pero que obtuvo un éxito ruidoso), el cinema portugués ha vivido abandonado a los azares de la suerte, guiado casi siempre por manos inhábiles e incapaces. En este período que va desde *Fátima Milagrosa* hasta hoy, han surgido los dos o tres primeros films verdaderamente apreciables, representando ya un aspecto nítidamente portugués, esbozando, no digo una «corriente», porque resultaría exagerado, pero sí un ejemplo digno de ser imitado. El hombre que consiguió el «milagro» fué Leitao de Barros, artista inteligente y trabajador concienzudo, que ha dado al cinema portugués lo mejor de su esfuerzo.

Poco valen los primeros ensayos de Leitao de Barros, pero su *Maria del Mar* constituye ya una obra digna de atención y de aplauso. No es un trabajo absolutamente perfecto (cosa que tampoco permitirían las condiciones materiales en que fué realizado), pero está lleno de fragmentos curiosísimos, de imágenes plenamente conseguidas, llenas de gusto y belleza: fragmentos e imágenes que a pesar de tener un sabor típicamente portugués, denuncian una feliz y fuerte influencia de la escuela soviética. Esta influencia la encontramos de nuevo en *A Severa* (1931), el primer film sonoro de Leitao de Barros, pero aquí más que en el film anterior, la violencia y el realismo incisivo muy al gusto de los realizadores soviéticos, fueron substituídos por el romanticismo y el sentimiento, a veces triste, del pueblo portugués.

A pesar de su desigual construcción, *A Severa* es un film muy interesante como documental etnográfico de la más pura belleza (unido, desgraciadamente, a escenas de escaso valor), que verdaderamente seduce.

Las tierras del sur de Portugal, con su pintoresca belleza, su vida al aire libre, sus canciones, sus danzas características, sus hombres fuertes luchando con toros bravos y caballos de raza, pasan ante nuestros ojos en hermosísimos cuadros, que encantan nuestros sentidos ávidos de belleza.

A Severa fué el último film portugués. Desde entonces nada se ha vuelto a hacer, o, si se hizo, no se presentó al público. Sin embargo, parece que el cinema nacional comienza a recobrar nuevas fuerzas. Una importante sociedad, a la que está unida la casa alemana Tobis, acaba de constituirse en Lisboa, teniendo a su frente personas de reconocido mérito, proponiéndose construir un estudio para films sonoros portugueses, y conducir la cinematografía nacional por un camino más seguro y brillante del que siguió hasta ahora. ¡Ya era tiempo!

ALVES COSTA

* Los portugueses van al cine, pero no lo comprenden. Es triste confesarlo, pero, aparte un pequeño número de verdaderos entusiastas por el arte de las imágenes en movimiento, al público que va a los cines no le interesa más que como diversión barata, como pasatiempo capaz de aliviarle de las preocupaciones de la vida. ¿La poesía del cinema? ¿El valor cultural del cinema? ¿La importancia social del cinema? — ¿Qué les importa eso? — Dénles lindas «stars», dénles canciones, dénles foxes y valses, dénles Chevalier, y los vereis salir del cinema radiantes, felices en su propio embrutecimiento.

Cuando se encuentren ante algún film que sirva para demostrarles que el cinema no es precisamente lo que ellos piensan que sea — un digestivo —, volverán la espalda y se irán. Digan a estas personas que el cinema es un vehículo de ideas; díganles que el cinema «más que una diversión es un medio eficacísimo de educación», y seguramente se os reirán...

U. R. S. S. E L C I N E M A E N U C R A N I A

Los asuntos obreros son en este momento el eje de la producción ucraniana. La conquista de la filosofía marxista-leninista, del método creador del proletariado, deben ser centro de los esfuerzos de los cineastas revolucionarios.

La guerra de tradiciones burguesas se manifiesta lo mismo sobre el terreno del film documental o de agitación, de propaganda escolar o científica. Estos sectores, hasta aquí descuidados, se convierten en el terreno de una lucha de principios contra la falsa interpretación burguesa del cinema-distracción. Esta lucha no está todavía terminada, pero los progresos del cinema ucraniano en esta rama de films, testimonian éxitos muy importante ya apuntados. En 1929-30 el cine ucraniano ha dado diversos films de valor que han reforzado sus posiciones en el interior de la U. R. S. S. y cuya influencia se ha extendido sobre el mercado mundial. El nuevo film sonoro de Dovjenko (el autor de *La Tierra*), el asunto del cual es la construcción de la inmensa central eléctrica del Dnieper (*Dnieprostroi*), tiene por título *Ivan*. Aunque desde luego sea difícil hablar concretamente de este film — aun no está terminado —, se puede afirmar que marcará una nueva etapa en la producción de Dovjenko y que le acercará aún más hacia el nivel artístico y la ideología del cinema bolchevique.

Los jóvenes *régisseurs* continúan trabajando y desenvolviendo su talento: Biliński (*Le sel y Repétition générale*); Loukov (una película para niños: *Les pousses de la Commune*), y otro film sobre las juventudes comunistas del Donetz y su participación en el campo, «Para el carbón» (*Italianka*). El cineasta Kolomentzev ha dado un film sobre la vida de los empleados de tranvías, «No paren la circulación» y otro sobre la lucha del proletariado soviético contra las ideologías imperialistas: «Piel negra». Frenkel ha filmado «El buen mozo» y *Le dernier débardeur*. Diversos cineastas pertenecientes a las juventudes comunistas cuidan atentamente los films documentales y de agitación, y el film científico o el film para los niños.

La mayor parte de los operadores pertenecen igualmente a la joven generación. Trabajan y se desenvuelven al lado de los maestros como el operador de Demontski (*Deux jours, L'arsenal*, *La terre*, *La fée*, *Morgan*, *Kalioujny*, *L'Averse*, *Karmal*, *Zaveliev*, *Zwenigorod*), así como el operador Labrik (*Je te fais cadeau*), Toptzhi (*Perekop*), Ekeltchik (*Le dernier débardeur*), Khimtchenko (*La vie est entre nos mains*), Pankratiev (*Le blé miraveau*).

De la misma manera se forman y se afirman los jóvenes actores ucranianos: Buchma, Chagaida, Svachenko, Massokha, Nademski, Gravine, Tokarskia, Voichvilo, Marx...

El Instituto Cinematográfico de Kiev, donde estudian más del noventa por ciento de los jóvenes cineastas proletarios o de los Kolkhozes, garantiza la formación de los cuadros proletarios altamente calificados del cinema ucraniano. Una base técnica suficientemente poderosa (en particular la fábrica y los estudios de Kiev, terminados en 1929) y el perfeccionamiento del cinema sonoro garantizan los progresos en la producción y el desenvolvimiento interior de la técnica cinematográfica.

La inmensa atención que el partido y la opinión proletaria acuerdan al cinema, la concentración de millones de espectadores obreros o paisanos alrededor del film ucraniano, el nuevo personal proletario, la diferencia que se opera entre los ancianos cineastas y que conduce los mejores entre ellos hacia un arte proletario, todo esto, nos asegura que la cultura ucraniana tendrá en el cinema un arma poderosa en la lucha por la victoria del socialismo.

F I L M S S O V I É T I C O S E N D I A L E C T O S R U S O S

En Kazan — punto convergente de seis pequeñas repúblicas de U. R. S. S. — se ha dado comienzo a la construcción de un gran estudio cinematográfico — algo así como una ciudad cinematográfica — que llevará el nombre de «Cinema de las nacionalidades del Este». Los estudios poseerán varios escenarios, laboratorios, almacenes de decorados, departamentos de carpintería, albañilería, etc. Junto a ellos se construirá también una pequeña ciudad con habitaciones para los obreros y los artistas.

El principal objetivo de estos estudios es la producción hablada en los seis dialectos de las seis repúblicas. Entre estos dialectos, se concede una gran importancia al tártaro.

En el curso de esta temporada — 1932-33 — se espera poder realizar en estos estudios 20 películas. Y en el próximo plan quinquenal, los estudios del «Cinema de las nacionalidades del Este», piensan contribuir con 70 grandes films a la producción total de U. R. S. S.

F R A N C I A

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL CINEMA Y DE LAS INDUSTRIAS ANEXAS

En el parque de exposiciones de la puerta de Versalles, en París, tendrá lugar en los días 27 de octubre al 13 de noviembre del presente año, una Exposición Internacional del Cinema y de las Industrias relacionadas con el mismo. La Exposición comprenderá multitud de secciones, subdivididas en clases y recogerá todos los aspectos, múltiples y

Nuestro Cinema

J A P Ó N

variados, de la industria del film. Ha sido patrocinada por miembros del Gobierno, del Parlamento, por Sindicatos y por numerosas personalidades y entidades directamente relacionadas con la cinematografía. En nuestros próximos números extractaremos sus estatutos y ofreceremos una lista de los aspectos que ha de abarcar.

ARCAÍSMO Y HEROÍSMO DE LOS FILMS JAPONESES

La cinematografía japonesa ha realizado en los últimos tiempos un esfuerzo considerable y ha logrado un progreso técnico notable.

Actualmente las concepciones puramente japonesas en el arte cinematográfico, se diferencian radicalmente de las americanas o europeas.

La mayor parte de los films realizados en Occidente se inspiran en nuestras cosas cotidianas, en las costumbres — falseadas siempre o casi siempre — de nuestra época. En el Japón es totalmente opuesta la argumentación cinematográfica.

Los nipones realizan, sobre todo, una enorme cantidad de films heroicos. Para ello, retroceden a los motivos y a las épocas pasadas, metiéndose en la existencia y en los medios de sus lejanos antecesores. Por otra parte, los films japoneses están totalmente desprovistos — para ellos — del elemento cómico.

Nuestra concepción de lo cómico no corresponde en nada a la de los japoneses, y se asegura que ni «Charlot», ni Buster Keaton, ni Harold Lloyd, han logrado nunca hacer reír a un solo espectador nipón.

Los decorados de los films japoneses se semejan siempre. Generalmente, se componen de un jardín magnífico, de un templo, de un castillo principesco o de un pueblo de pescadores, con una vista posterior — obligatoria — sobre las cimas del Fusi-Yama.

En estos decorados, entre los Samurais de los siglos XVII o XVIII, se libran duelos terribles generalmente, por una muchacha bella y modesta. Algunas veces, estos duelos degeneran en verdaderas batallas entre los partidarios de uno u otro rival.

O P I N I O N E S E N Z I G - Z A G

Rafael Martínez Gandía, divulgador de la vida y andanzas de las «estrellas» hollywoodenses en los periódicos hispánicos, ha publicado en «La Voz», de Madrid, un artículo en él que se pregunta «¿qué nos ha traído el cine ruso?». En él, habla del «mito del cine ruso» y nos asegura que va a decir su verdad:

«Si hablar del tópico a estas alturas no fuera ya incurrir también en el tópico, yo diría que es un tópico todo eso de que el «cine» ruso es el «cine» de avanzada, el «cine» de mañana, el «cine» de la técnica maravillosa, el «cine» novísimo, el «cine» que arrinconará la estupidez yanqui y muchas otras cosas que dicen que es. Porque — para mí, naturalmente — el «cine» ruso casi no es otra cosa que un pequeño monumento a la nada. La nada rodeada de ciertos literatos que se llaman a sí mismos de vanguardia, que es como decir la nada rodeada de la nada.

Algunos espíritus sencillos, algunos de los pocos hombres que acudimos a presenciar los «films» rusos en posesión de toda nuestra independencia, es decir, sin sentirnos influenciados por el ambiente, que obra de un modo intenso sobre los demás espectadores, nos hemos preguntado algunas veces qué nos ha traído el «cine» ruso. Y apenas nos ha traído otra cosa que algo que venía ya en películas de otros países, aunque en menor grado: unos deseos irreprimibles de dormir. Hace falta toda nuestra voluntad para no claudicar, para presenciar la película rusa desde el principio al fin. Sobre todo cuando a derecha e izquierda tenemos espectadores que han claudicado ya. Y no espectadores del tipo corriente, sino, de los otros, de los que incondicionalmente defienden el «cine» ruso. Yo he tenido a mi lado uno de éstos durante la sesión en que se proyectó «La línea general». De vez en vez se despertaba.

— Es un «film» colectivista. ¡Maravilloso!
Y se dormía otra vez.»

Si el señor Martínez Gandía — como su compañero de proyección — se duerme ante la visión de cualquier film soviético, no quiere decir que el cine ruso sea un cinema desprovisto de interés y de sugerencias, no para el biógrafo de «Dolores del Río, la triunfadora», sino para otras personas más despiertas y más interesadas en el hecho ruso y en la esencia misma de su cinema. Naturalmente, que de un hombre que ha escrito media docena de artículos dedicados exclusivamente a las *andanzas de María Alba en Hollywood*, no puede esperarse más que éstas o parecidas palabras:

Nuestro Cíne ma

«Pero profundicemos un poco. Mientras los rusos desconozcan la existencia de las pe luquerías no podremos tomarlos en serio. Si yo afirmo ahora que la revolución bolchevique fué sangrienta porque los rusos desconocen el empleo de las máquinas de afeitar, he dicho, sencillamente, la más grande verdad sobre Rusia. Evidentemente, los rusos debieron mirarse al espejo antes de emprender la gran matanza. Se vieron sucios, despeinados, barbudos y con la mirada torva. Ellos habían visto rostros así en las informaciones gráficas de los grandes sucesos.

— ¡Somos unos hombres terribles! — tuvieron que decirse.

Y procedieron como tales. Todo lo demás es literatura.

Buena prueba de ello es que aquí en España la revolución vino sin sangre. Precisamente porque somos hombres afeitados.»

Las afirmaciones del señor Martínez Gandía sobre el cine soviético, marchan paralelamente con sus afirmaciones sobre la revolución rusa y la revolución española. Ni como juego de palabras, ni como frases humorísticas, pueden admitirse las palabras de Martínez Gandía. No tiene importancia cuanto dice porque nadie puede tomarle en serio. Por muy cretino que se sea, por muy despreocupado que se permanezca ante el ayer, el hoy y el mañana, las afirmaciones de Martínez Gandía apenas lograran regocijar a unos cuantos e indignarnos a otros. Sin embargo, nosotros las recogemos para traer a nuestras páginas una demostración objetiva de la posición política, social y — en este caso cinematográfica — de estos mocitos con aficiones cinematográficas, que creen que el hecho de poseer un fichero, en el que registran los divorcios, los casamientos y las mientecateces publicitarias de Hollywood, les autoriza para hablar en el tono en que el señor Martínez Gandía lo hace, de una cosa tan seria como la revolución rusa y de esa consecuencia cinematográfica que — ella misma — nos ha ofrecido.

CÓMO DON CARLOS ARNICHES ESQUIVA SUS INFLUENCIAS TEATRALES PARA ESCRIBIR SUS ESCENARIOS CINEMATOGRÁFICOS

«Tan esencial es esa diferencia (habla don Carlos del cine y del teatro a un redactor de «A B C») que, en mi opinión, cuando un autor dramático pretende escribir para el cinematógrafo, debe desposeerse en absoluto del influjo que sobre él pueda ejercer la técnica teatral. Yo, que estoy haciendo ahora dos argumentos de película, tengo, como quien dice, un trabajo distinto para cada clase de trabajo, y llevo mi escrupulosidad a tal extremo que cuando escribo para el cine me instalo en un despacho pequeño, en el último rincón de la casa, huyendo del ambiente que me rodea en este otro donde tantas comedias he escrito, y en el cual me sería difícil olvidar totalmente el teatro.»

Con este cambio de habitación y con ponerse un traje de Eisenstein — por ejemplo — es casi seguro que este inefable don Carlos sería capaz de escribir el escenario del futuro «Potemkin» de la futura revolución española.

B I B L I O G R A F Í A D E L C I N E M A

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

M. F. ALVAR: «TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA MODERNA» *

Habil y esmeradamente desarrollado este libro a lo largo, muy a lo largo, de sus quinientas cincuenta y una páginas, su lectura ofrece gran interés. No sólo para los entendidos, para los iniciados en estas materias, sino también para los simples aficionados. El autor lo dice ya en sus palabras previas y se lo aconseja, incluso a los «comerciantes e industriales susceptibles de utilizar el film como elemento de publicidad».

Pero aparte esa natural y paternal parcialidad — de progenitor que desea para el fruto de sus afanes e ilusiones las máximas venturas —, es justo reconocer que la obra lo merece. Fernández Alvar ha sabido documentarse. Además de su experiencia, de su práctica de ingeniero electricista diplomado, que trabajó en diversos estudios extranjeros, buscó en publicaciones y textos científicos el mejor complemento teórico. Necesitaba autorizados asesoramientos, que garantizasen la solidez y seriedad de su labor. Felizmente, acertó a encontrarlos. Y con gusto de seleccionador enterado y competente.

En lo que ya no estuvo tan atinado Alvar fué en el título de «Técnica cinematográfica moderna». Es limitado. Parece referirse a un aspecto exclusivo. Y, en rigor, es un manual que comprende al arte del film en su multiplicidad y totalidad. Desde las fórmulas

Nuestro Cinema

de los laboratorios, a las interioridades de los estudios, nada falta en su obra. Catalogación ordenada de cada precursor: de las sombras chinas al bioscopio y platófono. Explicación de los aparatos de Edison. Relato fiel del triunfo de los Lumière... Y abundantísimo acopio de datos... Divulgaciones de la Física de la luz, de los tomavistas, de los objetivos... Especialísima atención al descubrimiento de la sonoridad y sus diferentes secretos. Esta parte es sin duda la de mayor curiosidad.

Alvar en su «Técnica cinematográfica moderna» — ¡lástima de rótulo falseado por un fin efectista! — estudia cuanto atañe a la pantalla. En su pasado, en su presente y hasta en su futuro. Es un tratado difundidor, escrito en estilo sencillo y corriente. Pese a su extensión, no fatiga nada. Al contrario: en determinados temas — como el correspondiente a las películas de dibujos animados — se nota demasiada premura en su análisis. Igual que en el capítulo dedicado al escenario y al «guion». Bastante más eficaz que los ejemplos aislados, hubiese sido insertar el «guion» entero de cualquier famoso film.

Por encima de esos nimios reparos, «Técnica cinematográfica moderna» señala en la bibliografía hispánica sobre estos asuntos la importancia de ser el primer libro de enseñanza y orientación para los profesionales. Su autor, Fernández Alvar, puede sentirse orgulloso de ello. Figurárate a la cabeza, y, hoy por hoy, como el único, de una lista que en un mañana próximo acaso resulte numerosa, verdaderamente constituye algo excepcional y honroso...

L. G. MESA

TRES FOLLETOS DEL INSTITUTO CINEMATOGRÁFICO IBEROAMERICANO

El primero: *La cinematografía en la economía nacional*.

Y es el texto íntegro de una conferencia pronunciada sobre este tema, en el Ateneo de Madrid, por José L. de Benito, presidente del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

En ella expone la necesidad de que el Gobierno español se preocupe atentamente de los gravámenes de los films extranjeros que se proyectan en nuestro país, y de la enorme cantidad que anualmente se invierte en el alquiler de películas.

Y, como es natural, pone fin a sus palabras con una conclusión rotunda: que España debe hacerse su cine y, de este modo, convertir el cinema en una gran fuente de la economía nacional.

Y nosotros — de la lectura de su conferencia — sacamos también otra gran conclusión: que no había necesidad de decir tantas palabras para lanzar una idea que, desde hace mucho tiempo, tiene la categoría de tópico.

El segundo: *La cinematografía y las relaciones hispanoamericanas*.

También el texto de otra conferencia dada en el Ateneo. Ésta por Fernando Viola, secretario — e iniciador — del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Y también, para repetir ideas dichas infinitad de veces: que es necesario que todos los países hispanos sepan deshacerse de ese yugo cinematográfico a que los tiene sometidos Norteamérica.

Pero, de todos modos, este folleto tiene mayor interés que el comentado anteriormente. En él de José L. de Benito, todo eran palabras huecas, casi sin sentido. Y en éste, Viola, cita casos curiosos y da estadísticas en extremo interesantes.

Y esto hace que «La cinematografía y las relaciones hispanoamericanas» sea un documento, si no nuevo, curioso y de interés.

Y el tercero: *Cinema educativo y cultural*.

Que es una ponencia presentada por su autor — Luis Gómez Mesa — al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

Y, al mismo tiempo, el más interesante de estos tres folletos, porque Mesa es un auténtico escritor de cine perfectamente compenetrado con su función y en extremo preparado para conseguir cualquier intento dentro del campo cinematográfico.

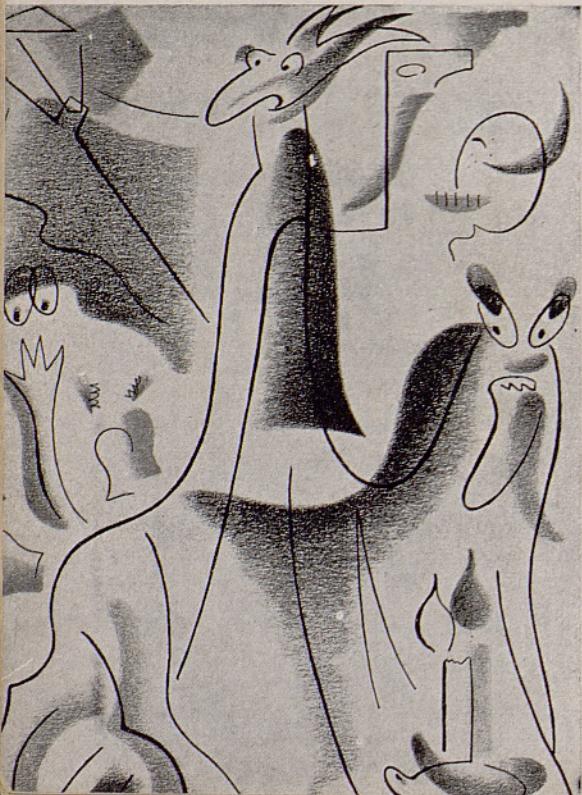
En este folleto expone, sencillamente, la posición del cinema educativo y cultural en todos los países civilizados, y las compara con la adoptada en el nuestro.

Con sólo hacer esto, queda manifiesta la gran necesidad que hay de crear en España un cinema cultural y educativo fuerte y pujante.

Y esto — que es a lo único que aspira Gómez Mesa con su ponencia — lo consigue plenamente al aportar infinitad de datos, notas y fechas, que subrayan y dan más elocuencia a sus palabras.

R. GIL

«Farina y los fantasmas», reproducción de una de las ilustraciones de «Le cinéma comique», próximo libro (álbum de 15 litografías originales en color, formato 0'25 x 0'35 en edición numerada de 150 ejemplares) de Maruja Mallo.



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**

Algunos films vendidos en España



El collar de la emperatriz
La tierra del Diablo
Z i s c a
Agonía de las Aguilas
La Casa del Misterio
La Chiquilla
El Diamante Verde
La Hija Salvaje
Los Corsarios
El Niño Rey
K e a n
Golondrina de Acero

DIRIGIÉNDOSE

a la

A E C

se

A S E G U R A
la relación
con todos los

Productores

y

Distribuidores

del

Mundo entero

Por nuestra organi-
zación desde 1923



R a p a x
El hombre que vendió
su alma al Diablo
Cyrano de Bergerac
B o c a c c i o
La Atlántida
Aventuras de Nick-Winter
La brecha del Infierno
El Gorrión de París
Sinfonía Patética
I n g a g i
Los Tártaros

Lotería Nacional Española

3 sorteos mensuales:
días 1.^o, 11 y 21 de
cada mes.

Premios mayores de 100,
120 y 150 mil pesetas.
Además, 4 premios
grandes y más de 2000
menores.

Precio del billete entero:
30, 40 y 50 pesetas
respectivamente.

La Casa Valdés
Rambla de las Flores, 12, Barcelona
(España) atiende
pedidos desde un
décimo, de provin-
cias y extranjero.

3 fois chaque mois:
le 1er, le 11 et le 21.

Grands prix: 100, 120
et 150 mille pesetas,
plus, 4 grands prix et
2000 petits prix.

Prix du billet entier: 30,
40 et 50 pesetas.

La Maison Valdés
Rambla de las Flores, 12, Barcelona
(España) se charge
de toutes commandes des provinces
et de l'étranger.

OCASIÓN : SE VENDE

MULTICOPISTA MARCA
MULTIGRAPH

último modelo, con equipo de imprenta.
Accesorios y máquina plegadora
de la misma marca

S. ROS PARDO

CALLE GÉNOVA, 26. - MADRID

INFORMACIONES
CINEMATOGRAFICAS



Office technique de publicité cinéma
26, rue de la Pépinière - PARIS - 8^e
■ Téléphone: Laborde 32-90. à 32-29 ■

REKORD

Siempre encon-
trará usted las
últimas nove-
dades en discos
en esta casa

Avda. P. y Margall, 22
M A D R I D

SASTRERIA MILITAR Y PAISANO

ESPECIALIDAD PARA LA GUARDIA CIVIL
Y CARABINEROS



P. Alvarez Castillo

INTERÉSEÑOS MUESTRAS Y SE ECONOMIZARÁ DINERO

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

GRANDES NOVEDADES

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

CASA BORRAS

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

COCINA ESPAÑOLA RESTAURANTE ESPAÑOL

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

ESPECIALIDADES ESPAÑOLAS PLATOS DEL DIA A 4'50 FRANCOS

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

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

SPÉCIALITÉS ESPAGNOLES

PLATS DU JOUR A 4'50 FRANCS

Lundi	Riz à l'Espagnole
Mardi	Pot-au-feu et Calamars
Mercredi	Estoffa de haricots
Jeudi	Riz à la Valencienne
Vendredi	Morue à la Vizcaïne
Samedi	Pot-au-feu
Dimanche	Riz à la Milanaise

Tous les jours et à toute heure, Riz spécial Valencienne
"PAELLA" 8 francs (15 minutes)

Grande spécialité de Glaces en tous perfums, et de la "Coupe Parisienne"
 Glaces à emporter

CUISINE ESPAGNOLE RESTAURANT ESPAGNOL

1, Faubourg Montmartre. - París (IX^e) - Télephone : Provence 89-42

CASA BORRAS

CINEMATOGRÁFICA IBÉRICA

Dirección provisional:



Hotel Biarritz: Victoria, 2-Madrid

Presentará en la Próxima Temporada:

La Cenicienta de París

Realización de J. HEMARD

Colette Darfeuil Paul Olivier
Alice Tissot Henry Poupon

LA FORTUNA

Escenario original de TRISTAN BERNARD

Jany Marny Claude Dauphin
Alice Tissot Henry Poupon

La loca aventura

Realización de KARL FROELICH

Marie Glory Jean Murat
Marie Bell Silvio de Pedrelly
Colette Jell Jim Gerald

**Retenga estos títulos y re-
serve fechas en sus programas**