

# NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE  
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Diciembre de 1932

Una Peseta

# 7

PORTADA : Fragmento de "Jeanne d'Arc", de Dreyer

## CONTENIDO : PRIMERA ENCUESTA DE «NUESTRO CINEMA» :

Contestaciones de Carlos P. Llopart, Luis M. Serrano, S. Gómez Gutiérrez, Manuel Picando, L. Bau-Bonaplata y M. Villalta Faura; "Panoramas y Respuestas" de Juan Piqueras. - PROBLEMAS ACTUALES: "Muerte de la vanguardia", por Leon Moussinac. - EL CINEMA SOVIÉTICO: "Un film de Eisenstein sobre Méjico", por Agustín Aragón Leiva. - EL CINEMA Y LA CRÍTICA: Significación, valores y limitaciones de "Muchachas de uniforme", por Juan Piqueras. - NUEVOS FILMS EN PARÍS: "Un hombre sin nombre", por Henri Menahem. NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA: "Hampa", por M. Villegas-López; "Marido y mujer" y "Damas del presidio", por Rafael Gil. - "Tarzán de los monos", por José Castellón Díaz. - NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: España, Alemania, Estados Unidos y Francia. - OPINIONES EN ZIG-ZAG. - "NUESTRO CINEMA": JUNIO-DICIEMBRE 1932. "Índice literario: Auto-





# NUESTRO CINEMA

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

TODA LA CORRESPONDENCIA literaria, publicitaria y administrativa; Cheques Bancarios, Giros Postales y Certificados, deben dirigirse siempre a nombre de **Juan Piqueras**, director de **NUESTRO CINEMA**, 7, Rue Broca, Paris (V<sup>e</sup>), y

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

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

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

IMPORTANTE: El envío de 13 pesetas da derecho a la suscripción anual de **Nuestro Cinema** y a la recepción inmediata de «**Los pobres contra los ricos**» (Novela de la Revolución Española), de César M. Arconada

## NUESTRO CINEMA

publicará en el mes de enero su primer  
número

### EXTRAORDINARIO

con un aumento considerable de páginas, de colaboraciones y de fotografías inéditas y retrospectivas.

#### ARTÍCULOS, ENSAYOS Y PANORAMAS CINEMATOGRAFICOS INÉDITOS

de E. Arnoldi, A. E. A. R., César M. Arconada, Miguel Alejandro, Alfredo Cabello, Castellón Díaz, García Arenal, Rafael Gil, Gómez Mesa, Carlos P. Llopard, F. G. Mantilla, Henri Menahen, Leon Moussinac, Juan M. Plaza, Juan Piqueras, José Renau, Jean Richard, José Sobrado, CH. E. Stenhouse, M. Villegas López, Villalta Faura, Augusto Isern, etc., etc...

Todos los lectores que nos remitan su suscripción antes de fin de año, recibirán este número extraordinario

SIN AUMENTO DE PRECIO

EN SU CORTA TRAYECTORIA, "NUESTRO CINEMA", HA DEMOSTRADO PALPABLE Y OBJETIVAMENTE, QUE ES LA ÚNICA REVISTA CINEMATOGRAFICA EN ESPAÑOL, AUTÉNTICAMENTE INDEPENDIENTE. NO DEJE DE LEER SU PRÓXIMO NÚMERO

## EXTRAORDINARIO



1932-33

CINEMATOGRAFICA

H. DA COSTA

Av. Pi y Margall, 17 : Tel. 16464. - MADRID

PRIMER GRUPO

Presenta

ANNY ONDRA

Primero : KIKI

Segundo : LA HIJA DEL REGIMIENTO

Tercero : ANNY SAXOFÓN

Cuarto : ADIÓS, MIMÍ

BRIGITTE HELM

GLORIA

MANDRÁGORA

CARMEN BONI

Reaparición en su versión sonora

¿CHICO O CHICA?

KEN MAYNARD

El conocido y célebre caballista, con su  
caballo Tarzán

RICARDITOS

El célebre artista RICHARD TALMADGE  
en sus últimas producciones

Complementos de



2 Rollos



3 Rollos



4 Rollos

Comedias habladas en  
francés, con rótulos ex-  
plicativos en español

EL PADRE DEL REGIMIENTO

CON FRITZ SCHULTZ

EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE

PELÍCULA CUMBRE DEL GRAN REALIZADOR FRITZ LANG



# Publicaciones IZQUIERDA

acaba de editar su primer volumen, correspondiente a su Sección de Literatura, titulado

## Los pobres contra los ricos Novela de la Revolución Española

LOS POBRES CONTRA LOS RICOS, es un documento histórico y dramático de la Revolución Española. En esta novela se pinta de una manera perfecta a la Guardia Civil, a los campesinos, a la alta burguesía monárquica... Es un cuadro vivo de un período interesante de la vida española. Su autor,

### CÉSAR M. ARCONADA

es uno de los escritores jóvenes españoles mejor preparados para dar a nuestra literatura una obra social como la que nos ofrece. Un gran volumen de apretada lectura, 5 ptas. Llene el boletín que adjuntamos, remítalo a J. Piqueras, 7, rue Broca, Paris (V<sup>e</sup>) y le recibirá contra reembolso

## Publicaciones Izquierda y Nuestro Cinema

Si no es usted suscriptor de NUESTRO CINEMA, le ofrecemos la posibilidad de serlo con una gran economía. Por 13 pesetas anuales recibirá en su propio domicilio, un número mensual de nuestra revista y un ejemplar inmediato de «Los pobres contra los ricos», novela de C. M. Arconada

SUSCRÍBASE USTED HOY MISMO y si es uno de nuestros suscriptores, tenga presente al renovar su suscripción nuestras nuevas condiciones : Por 13 pesetas al año continuará recibiendo mensualmente NUESTRO CINEMA y un ejemplar de la novela «Los pobres contra los ricos», cuyo precio de venta es el de cinco pesetas

A J. Piqueras, Dr. de NUESTRO CINEMA. - 7, rue Broca, Paris (V) - Francia

Mándeme contra reembolso de CINCO pesetas, un ejemplar de la novela de César M. Arconada, «Los pobres contra los ricos»

Nombre y apellidos : .....

Domicilio : .....

Localidad : .....

Provincia : .....



# NUESTRO CINEMA

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

## PRIMERA ENCUESTA DE "NUESTRO CINEMA"

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

### Respuesta de Carlos P. Llopard

- 1 El cinema es el arte del nuevo tiempo. Su posición actual, muy difícil de concretar en el espacio corto de una encuesta.
- 2 Cinema social.
- 3 Propagandista y agitador en el primer tiempo, educativo después.
- 4 Algunos films del cinema soviético.
- 5 Indeseable.
- 6 Cinema social.

### Respuesta de Luis M. Serrano

- 1 En primer término, que es un arte. Un arte que casi podemos llamar superior por encerrar — sintetizándolas — a todas las demás artes: la música, la pintura, la escultura...  
Por esto me parece ridículo que esté entablada todavía por muchos la discusión de si el cinema es un arte o un simple espectáculo.  
Un arte no puede ser discutido. Solamente puede serlo su producción, por ser este el único medio de perfeccionarla.  
Y en cuanto a su situación actual, me parece que es crítica. El moderno cinema se está deshaciendo de todo lo antiguo — el cine mudo — y aun no ha encontrado la verdadera fórmula del cine sonoro.
- 2 El social. El mundo está pendiente del gran problema que plantea la vida. El cinema — por ser el arte más popular — es el llamado a encontrar la fórmula que todos andamos buscando.



Nuestro Cinema

3

El de propagador: propagador de ideas políticas, de cultura... Por algo dijo Lenin que, de todas las artes, la que más le interesaba a Rusia era el cinema.

4

El cinema debe seguir una ruta de sencillez, de auténtica sencillez, como la misma vida.

Por esto creo que el film-patrón de este género es uno de Sternberg casi desconocido: *El mundo contra ella*.

Pero mirando al futuro veo claramente que *Tempestad sobre Asia*, de Pudowkin, es el film perfecto, pues — como dijo Gómez Mesa al contestar a esta misma encuesta — es, a la par, artístico, social, educativo y cultural.

5

Al principio, este movimiento que se inicia en el cinema español ha de ser completamente nulo. Pero cuando nuestros autores teatrales fracasen y dejen el paso libre a las actuales generaciones, puede ser básico para el nacimiento del esperado cine español.

6

Una orientación española. Racialmente española. Distinta a la que siguen Alemania, Francia, Rusia y Norteamérica. Aunque de la rusa debe tomar su realismo y ese afán de reflejar meticulosamente la vida.

Esto último sólo lo han hecho dos directores españoles: Florián Rey, en *La aldea maldita*, y Felipe Camacho, en *Zalacain el aventurero*.

Y he aquí, por tanto, la razón de sus éxitos.

Respuesta de  
S. Gómez  
Gutiérrez

1

Por su radio de acción y condiciones educativas, pienso que es el cinema, en la actualidad, un arte envilecedor. Hagamos excepción de la producción rusa en conjunto y de algún otro film de los calificados de independientes.

¿Su posición presente? En franca crisis y absoluto desacuerdo con el ritmo de la vida actual, como consecuencia lógica de su elemento inspirador: el capitalismo.

2

Hoy, el social, por encajar en él lo educativo, lo documental y lo artístico.

3

Prepararnos para un futuro más humano.

4

*La línea general, La tierra.*

5

Si nos referimos a los «proyectos en vigor», algo verdaderamente lamentable.

No creo aventurado calificar lo por venir de un «cinema canalla». Al tiempo.

6

Si mi decisión personal influyera en ello, trataría esos magníficos aspectos de la vida rural española en su fase social y los aguafuertes tétricos de la vida de nuestra llamada clase media.

No siendo así, como no es, pienso que si los inspiradores artísticos de los productores en ciernes bucean hábilmente en nuestra literatura o captan artísticamente lo mucho y maravilloso que hay en nuestro folklore, tal vez pueda resultarles un cinema hasta comercial.

Respuesta de  
Manuel Picando

1

No puede haber duda de que si el cinema es cronológicamente el último arte, es en importancia el primero, puesto que sus posibilidades le permiten abarcar las respectivas esferas de las demás artes.

En cuanto a su posición actual, me parece que no es hasta ahora la que le corresponde, puesto que sólo sirve como magnífico negocio en manos de una minoría inútil que se enriquece a su costa en nombre de un falso arte. Creo que brillará plenamente como tal cuando sepa ponerse por entero al



## Nuestro Cinema

Indios Jívaros en «Au pays du Scalp», documental de Wavrin. Foto: C. U. C.

servicio de los grandes ideales humanos. Por ello creemos que el cinematógrafo está aún, al presente, en un período de transición — común, por otra parte, a todas las actividades — hacia un futuro, si no perfecto, al menos mejor.

2

Esas cuatro orientaciones indicadas me parecen como cuatro puntos cardinales del cinema, pero no opuestos como los geográficos, sino que más bien se compenetran; ya que, al fin y al cabo, toda película social o documental es esencialmente educativa, del mismo modo que toda película documental o educativa provocará un resultado social; desde luego, se puede desenvolver cualquier estilo a base de films con pleno sentido artístico. Así, pues, creo que en lo social se deben seguir las huellas de *El expreso azul*.

En lo documental, de *Tabú*.

En lo educativo, de *La línea general*.

Y en lo artístico, de *Los Nibelungos*.

3

Enorme. Y no sólo en relación con el movimiento particularmente social de cada país, sino que, aspirando a universalizar nuestros modos de ver y pensar, debemos orientar el papel social del cinema a que se conozcan y comprendan las demócracias aisladas a uno y otro lado de las barreras aduaneras que por todos sitios se ha ingeniado en alzar la burguesía.

Hablemos aquí, ya bajo este punto de vista, de la producción de películas de guerra. ¿Qué duda cabe que con el maravilloso aluvión de películas antibélicas se ha hecho mucho daño a la causa de la Paz? Y es que el espectador medio siempre cree que los films pacifistas exageran calculadamente la destrucción y el horror, e imagina asimismo que en el barro de las trincheras y en los cascos de obús hay un algo que hace hasta agradable al soldado la vida de campaña: la facilidad para el amor, los obsequios que de continuo se reciben de las alegres muchachas, el alborozado saqueo de las bien provistas bodegas y despensas del país invadido... Todo esto lleva al ánimo del espectador ingenuo la impresión de que la guerra no es ni con mucho la tragedia repugnante de que muchos le han hablado.

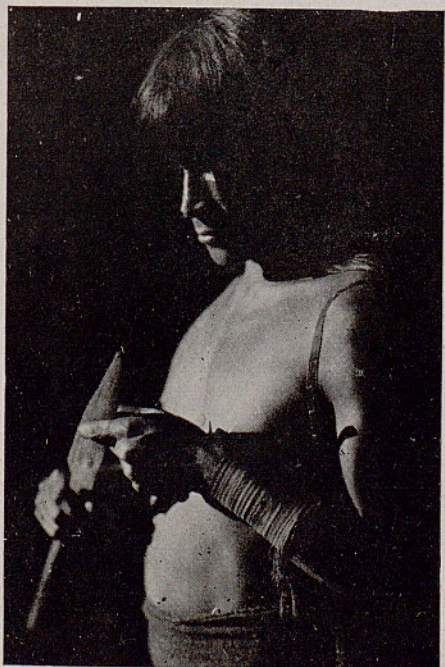
Por esto y otras causas análogas, creo que el sentido a que se debe encaminar el nuevo cine pacifista es precisamente hacia la compenetración internacional del proletariado.

4

La labor cinematográfica de «Charlot» es formidable, pero no creemos que por el estilo de sus producciones — en las que siempre se plantea el problema de la existencia de un hombre en medio de una sociedad acursilada e incomprensiva, a la que se satiriza invariablemente con pleno acierto —, más bien individualistas y amargamente destructivas, sirvan de modelo para el futuro: el cine debe huir de lo particular y encami-



Indio Jívaro en «Au pays du Scalp», documental de Wavrin. Foto: C. U. C.





Nuestro Cinema

narse hacia los grandes horizontes. Por eso esperamos que, en vez de marcar la futura ruta del cine películas tan admirables como *El chico* o *La quimera del oro*, la marcarán *Carbón* o *Polemkin*, que a mi juicio señalan las más claras antítesis del individualismo.

5

¿Pero es que se ha iniciado en España algún movimiento cinematográfico? Porque no creo que puede calificar así eso de que unos cuantos señores de la categoría de Muñoz Seca y Linares Rivas — autor de *La canción del día*, rotulista de *Metrópolis* — digan que van a hacer cada uno dos comedias cinegrafiadas que sólo se diferenciarán de sus producciones anteriores en que serán todavía más pesadas y que se representarán en diferentes locales, con lo que conseguirán sólo que el público, que hasta el presente y durante su dominación se abstenía de ir al teatro, dejará de asistir también al cinematógrafo.

6

Me remito por completo a la acertada respuesta de Rafael Gil, pues todo lo que yo pudiese decir no sería, al fin y al cabo, más que insistir en el mismo tema.

Respuesta de  
L. Bau - Bonaplata

1

El cine hablado fué lanzado por unos fabricantes de aparatos.

El cine mudo no puede volver.

Total: que nos quedamos sin «séptimo arte»...

2

Los artistas harán bien en no producir más que películas artísticas.

Los educadores, educativas.

Documentales, los documentados.

Etc.

Perogrullada que suele desarrollarse en la práctica completamente al revés.

Y sobre todo... ¡nada de un señor que sepa hacerlo todo!

3

Terrible.

Gubernamental.

Un poeta puede escribir una poesía revolucionaria por 0'05 ptas.

Un pintor necesita 15 ptas. para pintar un cuadro «independiente».

Un periodista cinematográfico, ya debe crear su propia revista si quiere decir lo que le dé la gana.

Un cineasta necesita y necesitará medio millón, ya sea en moneda burguesa, ya en apoyo soviético, para producir una película.

Y si surgiera un Tolstoi de la pantalla que quisiera arriesgar su fortuna para hacer obra social, ahí está el círculo de distribuidores, empresarios, censura, etc., etc., que habrían de reducir a «cero» su labor apostólica.

El cine seguirá siempre los movimientos sociales.

No podrá precederles nunca.

4

El cine no tendrá nunca «pasado» más que para hacernos morir de risa con visiones retrospectivas.

5

Muy español.

6

Aprendiendo primero.

Respuesta de  
M. Villalta Faura

1

El cinema, por sus inmejorables posibilidades, por su fácil asimilación, es la forma expresiva más propia y más justa de nuestros tiempos.

Si algunas desparejadas producciones no nos obligasen a reducir exclusividad a este criterio, diríamos que la posición actual del cinema no está a la altura de la época.

2

Preferentemente el cinema de tendencia socializante, si queremos impri-



Nuestro Cinema

mirle este sello de actualidad. Sin negligir los restantes aspectos de la propuesta, suficientemente interesantes, ni caer en estrecheces dogmáticas.

3

De una suma transcendencia. El cinema contiene valor y vida bastantes para hablar al corazón de las multitudes.

4

*Y el mundo marcha...*, de King Vidor; *Sombras blancas en los mares del sur*, de Van Dyck; *El camino de la vida*, de N. Ekk; *El acorazado Potemkin*, de Eisenstein; *Carbón*, de Pabst, y ¡*Viva la libertad!*, de René Clair.

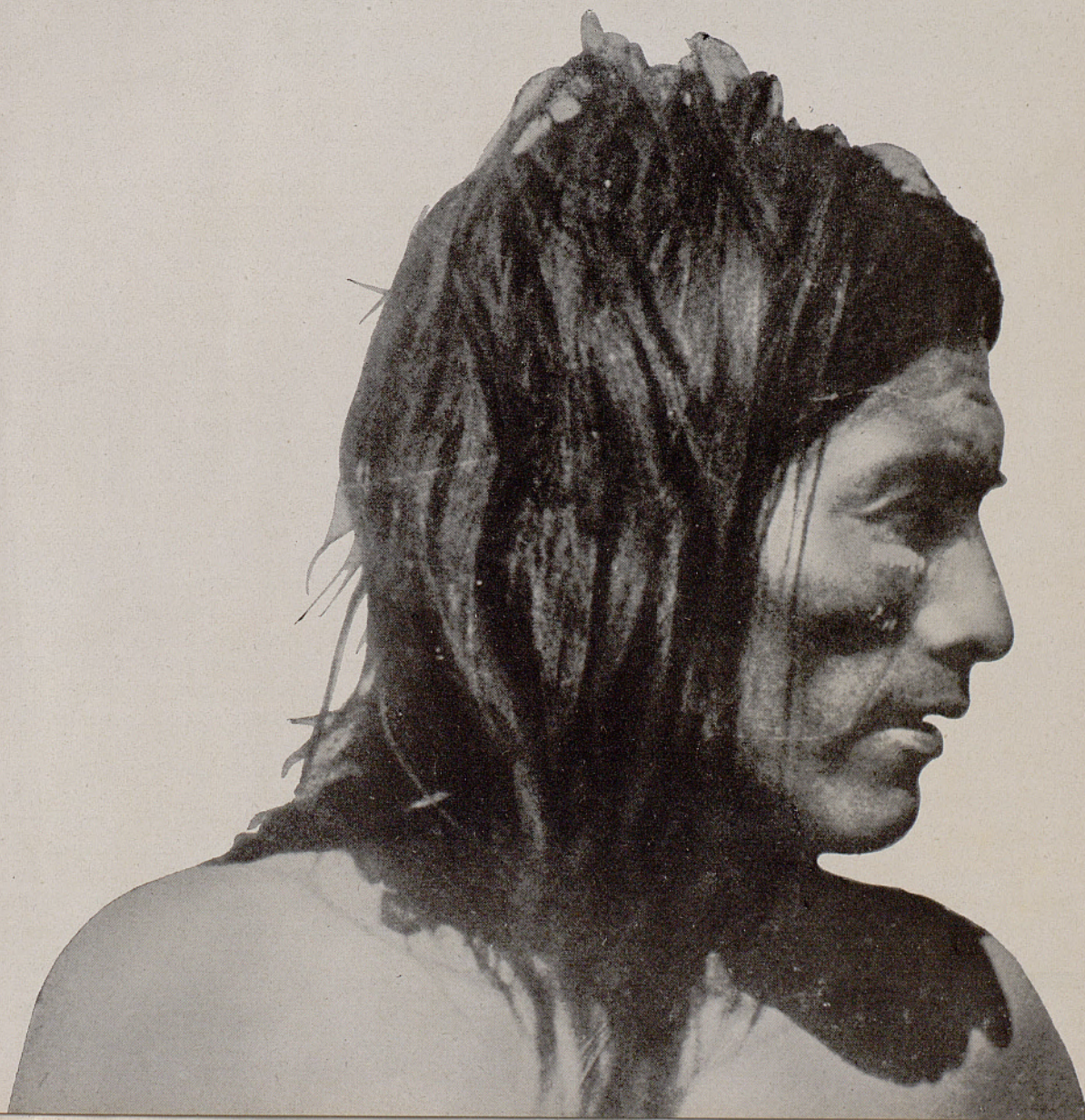
5

Que apenas ha sido perceptible para él el transcurso del tiempo: no ha cambiado de orientación. Con todo, algún claro entre sus errores manifiestos permite abrigar esperanzas.

6

Con un completo abandono de sus préstamos a la literatura novelística y teatral, al tipismo o con un muy sobrio uso del tipismo, con más concordancia con la verdadera vida de la Iberia de ahora.

«Indiens nos frères»,  
documental mejicana  
de Titaina. Foto: C. U. C.





## Colofón a la Primera Encuesta de «Nuestro Cinema»

En este número 7 de NUESTRO CINEMA, último cuaderno del primer año de nuestra publicación, cerramos nuestra primera encuesta, pese a las muchas contestaciones que dejamos por publicar y a las que todavía continuamos recibiendo. Como habíamos previsto en nuestro número 2, esta encuesta nos ha servido para pulsar y conocer la opinión a la que nos dirigimos y para afirmar posiciones previstas.

Nuestra primera encuesta tiene una significación superior a la que de momento pueda concedérsele. En torno a nuestras preguntas se han agrupado todos aquellos elementos que se interesan auténticamente por el cinema y viven y conocen su movimiento. A nuestras páginas no han querido asomarse esas firmas cinematográficas que suenan cotidianamente en nuestros periódicos o aparecen en nuestras pantallas. Ese mundo cinegráfico español, integrado por directores, por artistas, por operadores, autores, empresarios, distribuidores y periodistas oficiales, se ha alejado voluntariamente de la encuesta de NUESTRO CINEMA por dos razones: porque ha creído que no merecíamos incluir su nombre en nuestro cuestionario o porque no tenía nada nuevo que añadir a sus rutinas cotidianas. En cualquiera de los dos casos, esta ausencia de la primera encuesta con postulaciones serias que se hace en España es lo suficientemente significativa para permitirnos confirmar ahora esa falta de preocupación por el cinema que han acusado siempre.

También en nuestra encuesta hemos notado otras ausencias. Por ejemplo, la de las viejas vanguardias literarias españolas, la de los intelectuales y la de los «snobs» de los cine-clubs hispánicos. Toda esta gente ha llegado al cinema mucho después que el «gran público». Su arribo a la literatura cinematográfica y a las sesiones especiales de films de vanguardia o de revisión se debe más bien a una influencia extranjera que a una necesidad o un sentimiento indígena. Los escritores españoles han dejado de escribir y teorizar sobre el cinema cuando Francia ha dado el espaldarazo a esa teoría cinematográfica que se inicia con Delluc y Canudo en los albores de la postguerra y termina con Epstein, con Cavalcanti, con Schwob, con Gance, con l'Hervier, con Germaine Dulac y tantos otros estetas, en los otros albores del film sonoro y parlante. Y el público que asiste a las sesiones especiales de cinema no tiene inconveniente en aplaudir y acoger jubilosamente en estas proyecciones lo que había rechazado o recibido hostil e indiferentemente en los espectáculos públicos. *El hombre de las figuras de cera*, *Moana*, *El difunto Matías Pascal*, *Sombras*, *El sombrero de paja de Italia* y otras revisiones cinegráficas hechas por los cine-clubs españoles nos ofrecen una prueba palpable y objetiva.

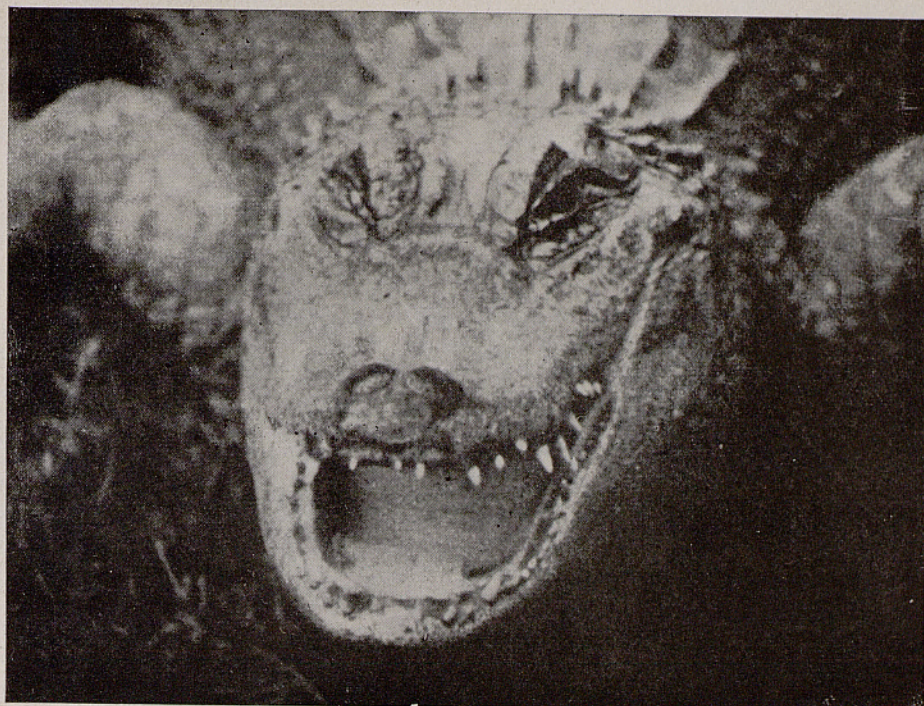
¿Será necesario, entonces, que confesemos la satisfacción que nos producen estas ausencias de las páginas destinadas a nuestra encuesta? Seguramente no. Nuestros lectores asiduos conocen nuestra trayectoria y saben perfectamente hacia dónde vamos. Estas voces oscuras, anónimas y lejanas que nos han llegado de toda España, son las voces que más valor tienen para nosotros por ser las más representativas. Y nuestra primera encuesta se ha nutrido en su mayor parte de voces desconocidas a través de las cuales oteamos sentimientos, formaciones y aspiraciones nuevas. ¡Para ellas nuestras primeras palabras de gratitud!

El otro aspecto interesante de nuestra encuesta es la agrupación de elementos nuevos en el cinema (señalemos dos o tres excepciones), cuya preparación y sentido cinegráfico es muy superior al de ese otro periodismo o literatura cinematográfica que viene haciéndose en España. Estos elementos nuevos unen a una perfecta documentación retrospectiva del cinema un conocimiento palpable de lo presente y una visión casi exacta del porvenir. El cine ha dejado de ser para ellos una distracción, y casi todos — o todos — le conceden esa significación cultural, social y educativa que nosotros preconizamos. ¡Seguramente es de esta generación, que se inicia de esta forma, de donde saldrán los futuros cineastas hispánicos! ¡Serán ellos quienes ba-



Nuestro Cinema

«Indiens nos frères»,  
de Titaina. Foto: C. U. C.



rrerán en su día nuestro ruedo de toda esa gente inculta, anodina y mal-intencionada que ha venido haciendo películas en España, y quienes construirán el cinema que nuestras exigencias sociales, culturales y educativas están pidiendo inútilmente!

Pancrámicamente, nuestra encuesta aparece un poco monótona; muy homogénea en sus apreciaciones y casi paralela en su significado. Esta simultaneidad, vista superficialmente, puede dar la impresión de que han sido las primeras respuestas quienes han dado la pauta a las posteriores. Nada más falso, sin embargo. El hecho de coincidir en una apreciación o en la predilección de uno de los títulos cinematográficos no quiere decir que los últimos se hayan apoyado en los primeros. Cada uno de nuestros comunicantes ha razonado sus aptitudes y justificado sus opiniones. Por lo tanto, no es tampoco una simple coincidencia la que da cierta unidad a nuestra encuesta sino un sentimiento, una necesidad y unas aspiraciones comunes que piden, postulan y preconizan las mismas cosas. Por estos motivos, lejos de contrariarnos, la homogeneidad de nuestra primera encuesta nos procura una viva satisfacción por todo lo que hay en ella de unánime (también debemos señalar algunas voces dispares), de amplio, de exposición de un sector de la vida actual española.

\* \* \*

No quiero cerrar este panorama sobre la encuesta que he formulado en NUESTRO CINEMA sin emitir mis propias opiniones para que se vea en ellas lo que hay de común con las de nuestros comunicantes y para significar de nuevo la línea de esta publicación, creada y dirigida por mí. En algunas de las respuestas publicadas se entrevé ese confucionismo en que se mueven cinematográficamente algunos elementos jóvenes de España. Se da el caso de que algunos de los comunicantes que han acudido a nuestra encuesta prefieren *El acorazado Potemkin* o *El exprés azul* —films netamente sociales de significación revolucionaria—, señalando también *M*, en el que —pese a sus valores técnicos— hay una acción social negativa y opuesta a los anteriores. Es necesario ir descubriendo en las películas el verdadero sentido de las mismas y el objetivo auténtico que las anima. No olvidemos la servidumbre de todos los animadores del cinema (la prensa al distribuidor, el distribuidor al empresario, el empresario a las «estrellas», las «estrellas» y el





«Indiens nos frères»,  
de Titaina. Foto: C. U. C.

director al productor y el productor al capital y al gobierno) y pensemos en algo más hondo que lo que se nos quiere ofrecer a primera vista.

Otro signo a tener presente es el de la técnica en el cinema y el abuso que se hace de ella. Si el cine, con relación a las demás artes o industrias, tiene alguna ventaja sobre las mismas, es la de la técnica. Como idea, como fondo, como anécdota, va siempre detrás de las otras manifestaciones artísticas. Fred Niblo, por ejemplo, para dar al cinema un momento de alta técnica cinematográfica en la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*, no tiene inconveniente en recu-

rrir a una obra viejísima en tema y en ambiente. Fritz Lang, para dar una impresión de la ciudad futura, ofrece *Metrópolis*. Y lo que consigue técnicamente; es decir, el avance que marca sobre la arquitectura, sobre la industria, sobre la decoración del momento, se pierde ante la idea conservadora y reaccionaria de la anécdota y de la política capitalista que anima el film. Así siempre en el cinema. Muchas películas ofrecen ciudades, decorados, oficinas, fábricas, establecimientos, arquitecturas, etc., técnicamente superiores a su propia realidad. En cambio, lo que podríamos llamar lo fundamental, la idea que debe animar toda obra, corresponde a viejas literaturas o a reacciones sociales inadmisibles en el momento actual. ¡Solamente el cinema soviético ha sabido conservar un cierto equilibrio y dar a su expresión cinematográfica una técnica más en armonía con sus manifestaciones sociales, su arquitectura, su literatura y su vida post-revolucionaria!

Este signo tan acusado puede tener su origen en la exaltación al maquinismo de la postguerra, pero puede nacer también de la libertad o del estímulo en que operan los departamentos técnicos de las grandes productoras y la censura que se ejerce sobre los otros departamentos de escenarios o de ideas, para que no expresen nada que rebase los límites de la «moral» o la política capitalista. También es digno de anotarse el hecho de que el capital que se invierte en la realización — costosa — de una gran película técnica, de una «superproducción», solicitase el apoyo de lo popular (en su sentido puramente comercial), de lo general, de lo que domina o apasiona en su momento. Como ejemplos, podemos ofrecer una decena de títulos, basados seguramente en esta última afirmación: *El fantasma de la Opera*, *Los Nibelungos*, *Nuestra Señora de París*, *Quo Vadis*, *Ben-Hur*, *Los diez mandamientos*, *El Rey de Reyes*, *Los miserables*, *Napoleón*, *El desfile del amor...*

Es necesario, pues, tener presente en lo futuro estos dos aspectos cardinales del cinema (idea y técnica) para evitar que el capital que le anima nos pueda engañar en un momento o en otro y ofrecernos un film de tipo social abominable, adobado con una técnica maravillosa. *Les croix de bois*, *Au nom de la loi*, *Fatalidad*, *Shanghai-Express*, *M* y otros tantos films de policía social y de guerra, son ejemplos palpables de lo que decimos. La revisión constante de estos hechos puede evitar en un momento esa confusión de títulos que anotamos antes.

Una cosa se destaca de nuestra encuesta seguramente con mayor relieve que las demás: la afirmación de que el cinema hispánico debe nacer con iguales puntos de vista que el cine soviético y la incapacidad de los cineastas para dárselo. Desde el ángulo hispánico, nuestra encuesta ha sido provechosa en opiniones. Frente a ese coro de voces pidiendo protección oficial para un cine que nace muerto, las respuestas de NUESTRO CINEMA ofrecen



## Nuestro Cinema

una mayor alteza de miras y una oposición decisiva y violenta a los comentarios y las apologías que se registran cotidianamente en la prensa española. Era este un punto importante que había que definir, y aunque al formular nuestra pregunta sabíamos que el movimiento que apuntábamos apenas existía, creímos oportuno significarlo para iniciar nuestras oposiciones a un cinema teatralizado, falto de vigor, de savia y de contenido.

\* \* \*

Y ahora, concretamente, he aquí mi contestación a las seis preguntas de mi propia encuesta:

I

Pienso que el cinema — arte de grandes posibilidades — es actualmente un arte sometido (al capital que le anima y a la política que le sostiene) y creo que lo será también en el futuro. Por ser más costoso y de mayor expansión popular que las otras artes, será siempre menos independiente. Desde el momento que pretendemos dar al cinema un contenido social y le ponemos al servicio de una idea política, robamos su independencia de «arte puro» y le damos una significación de arma, de medio, de vehículo. Como arte personal, es también limitado. Si queremos hacer un cine documental, será dependiente siempre de la geografía, de la historia natural, del hecho cotidiano... Cuando queramos hacer un cine histórico, le obligaremos a que se ajuste a las realidades de la historia y a doblegarse a sus anacronismos e imperfecciones. Un cine literario se deberá a la literatura. Un cine musical, a la música. Un *cine puro*, a la plasticidad de las imágenes visuales. No olvidemos que la cámara cinematográfica — aunque puede deformar, aumentar y disminuir las cosas — recoge, no crea. Crea el autor, el decorador, el músico cinematográfico. El objetivo (la esencia del cine) recoge siempre. Y esto le resta valor como arte individual, aunque pueda hacer de él un arte simultáneo. El cinema, como arma, se acerca más a la radio que a la literatura, la pintura, la música o el teatro. Como la radio, puede ser un gran medio, pero siempre será un medio que, para completarse, necesita del apoyo de otras manifestaciones artísticas.

En contra de muchas opiniones, el cinema no es — ni ha sido — un arte internacional en el sentido que se le ha dado. Hay, naturalmente, dos tipos de cinema internacional, que necesitan una clasificación. Cinema internacional es el que recoge temas sociales internacionales: lucha del hombre con el hombre, del hombre con la naturaleza... El otro cinema llamado internacional es el que ofrece un episodio, un ambiente o unas costumbres nacionales que el mercado cinematográfico hace luego internacionales. Los films soviéticos inspirados en la lucha de clases, son films auténticamente internacionales. El otro tipo de cine nacional-internacional puede ser — por ejemplo —

— por ejemplo — *Sous les toits de Paris*. El idioma puede haber limitado la expansión comercial del cine, pero no le ha quitado esa internacionalidad de que se habla. Un libro francés traducido a otro idioma, si es un libro de costumbres o de medios puramente franceses, será siempre francés. Un film yanqui hablado en castellano, si su tema no es verdaderamente internacional, será siempre un film yanqui. Con y sin la palabra, los films soviéticos son internacionales, mientras que

«Indiens nos frères»,  
de Titaina. Foto: C. U. C.





Nuestro Cinema

la mayoría de los otros films que se anuncian como internacionales son puramente nacionalistas, regionales muchas veces.

La posición actual del cinema no puede ser más alarmante. Como toda gran industria sostenida por el capital, está apoyado sobre puntales carcomidos que tendrán que desmoronarse para iniciar un rápido viraje. Hablamos naturalmente del cine «standard», que es quien define siempre todas las posiciones. Y el cine «standard» actual está de espaldas a la masa, al público que se dirige y a las necesidades actuales. Si queremos un cine de ideas, reconozcamos que las que se cobijan en el cine yanqui, en el cine alemán, en el francés, en el italiano, son ideas que aunque recogen signos característicos de nuestra época no llenan nuestras necesidades. Si queremos, en cambio, un cinema que refleje la vida, las luchas y las inquietudes de su tiempo, convengamos en que el cine actual solamente atiende las necesidades del capital que le anima y de la burguesía que le sostiene. Combate u olvida nuestras exigencias para imponernos la de una minoría. Es, indudablemente, en estos hechos en donde pueden encontrarse los orígenes de la crisis cinematográfica actual.

2

Creo que es el cine social el que debe cultivarse con mayor atención. Un buen cinema social puede ser al mismo tiempo un gran cine documental, un magnífico cinema educativo y un cine de una gran calidad artística. Sin embargo, es necesario terminar con los films sociales que produce el cine capitalista; con los documentales exóticos como *Trader Horn*; con los films «pacifistas» como *Las cruces de madera*, *Los ángeles del infierno* y *Sin novedad en el frente*; con los films educativos que nos sirve el Instituto Luce (entidad netamente fascista), y con los films artísticos que no nos dicen nada o quieren decirnos demasiado.

3

El cinema bien hecho puede ser el mejor vehículo de una postulación política. Desde Lenin hasta el Vaticano reconocen al cinema como un arma social formidable. Por ser un espectáculo que agrupa verdaderas multitudes, las ideas que expone son sumamente eficaces. En este sentido el cinema tiene la equivalencia del mitin o de la acción política directa. Una multitud que termina de ver un film de ideas afines, sale a la calle dispuesta a todo. Los gobiernos de represión capitalista tienen establecidas sus censuras para las películas contrarias a sus ideas y a su moral. Si alguna vez suprimen un beso demasiado largo o una escena un poco sicalíptica, es por hipocresía. En el teatro, en la novela, en la escultura y en la pintura aparecen escenas, ideas, opiniones y desnudeces que no se toleran en el cinema. La importancia de su papel social nos la confirman, quizá mejor que nada, estas mordazas gubernamentales.

4

No creo que debe imitarse nada de cuanto se ha hecho, aunque sí pueden prolongarse — mejorándolas, naturalmente, puesto que los medios aplicados al cinema son cada día más completos — algunas producciones. Opino que un cinema que quiera combatir el imperialismo puede proseguir la ruta iniciada en *El express azul* y *Sombras blancas*. Como documentales, *La melodía del mundo* me parece un film índice. Como películas revolucionarias, creo que no se ha superado *El Potemkin*. Entre los films de guerra o contra la guerra, tengo por el más completo *Los últimos días de San Petersburgo* (en el que se ve la influencia directa de la guerra sobre la gran finanza). Como film anticlerical, *La Brujería*; antirreligioso, *El milagro de San Jorge*; anticatólico, uno que vi hace tiempo y que después he sabido que habían hecho los católicos belgas. Como film puramente artístico, *Soledad*, y como género popular, los «Charlots» de su primera etapa.

5

Equivocado en todas sus latitudes. Nace para ser un cinema comercial, y sus promotores ignoran que van a hacer un mal negocio. El idioma en el cinema comienza a ser un tópico en su aspecto comercial. España, por sí





«Indiens nos frères»,  
de Titaina. Foto: C. U. C.

misma, apenas podrá sostener un cine-  
ma mediocre. Hispanoamérica ha demostrado en más de una ocasión no interesarse por nuestra cinematografía, aun que se le ofrezcan películas habladas en castellano. Y para el resto del mundo, nuestro cine tiene menos valor que el portugués o el suizo. En el caso de que del nuevo movimiento surjan algunas producciones, morirán en España, y acaso el capitalista se decida a mandar a un pariente o a un

amigo a las Repúblicas hermanas, para venir un poco más tarde con unos cuantos americanismos argentinos, unas cuantas anécdotas y unas pocas pesetas. No quiero extenderme sobre el otro aspecto cinematográfico de la producción anunciada, puesto que los nombres que se han dado como autores, realizadores e intérpretes han demostrado en todo momento su incapacidad. Este cine que se apunta en *Carceleras* y se prolonga ahora en *El hombre que se reía del amor* debe ser violentamente protestado por todos cuantos sientan la necesidad de un cine que sea el exponente de la vida, las necesidades y los problemas actuales de España.

6

Inmediatamente, yo haría un cine documental con la seguridad de que sería, al mismo tiempo, un cine revolucionario. A través de este cine, los mineros vascos sabrían cómo y por qué luchan sus camaradas andaluces y viceversa. Este cine podría enseñar también al proletariado en marcha hacia una lucha de clases muchas cosas que se le ocultan, muchos hechos que afirmarían sus reivindicaciones. Paralelo a este cine, podría hacerse otro de revisión histórica reciente: las Dictaduras, la caída de la monarquía, la llegada de la República, Arnedo, Castilblanco, la quema de los conventos, los milagros de Ezquioga, el hambre en Badajoz... Más tarde podría acudir a temas paralelos a los de nuestra literatura y nuestra dramática más representativas, sin olvidarse de una reconstrucción histórica que nos llevase al origen de los grandes latifundios y las grandes haciendas españolas...

Sin embargo, como todo este cine no puede hacerse por el momento, y España no posee otros problemas capitales que exijan la creación de un cine paralelo al cine europeo o yanqui (incluso el ruso, en pleno período constructivo), es mejor carecer de un cine nacional que llevar a nuestras pantallas las obras teatrales de los Quintero, los Muñoz Seca, los Pedro Mata, los Arniches, los Benavente y los Linares Rivas, realizadas por toda esa caterva de indocumentados que ha venido haciéndolas en España y, algunas veces, fuera de ella.

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



# PROBLEMAS ACTUALES

## Muerte de la vanguardia

Las consecuencias de la crisis económica general que ha venido a unirse a la crisis permanente del cinema, se manifiestan bajo dos aspectos. Y a estos aspectos, me parece que, en líneas generales, no se le ha dado la importancia que merecen.

Por ejemplo: al de la muerte de la vanguardia.

Se ha designado como vanguardia un esfuerzo que converge, de una parte, en la realización de algunos films de ensayo y de otra, a la organización de grupos con el objeto de presentar estas obras y de luchar, hasta un cierto punto, contra el espíritu mercantil.

Estas manifestaciones, reducidas muchas veces a la presentación de experiencias de laboratorio, no han sido del todo inútiles al desenvolvimiento de la técnica cinematográfica, y menos todavía, al perfeccionamiento — en profundidad — del medio de expresión.

Muchos de los procedimientos útilmente empleados hoy por todos los realizadores cinematográficos, han sido experimentados anteriormente por los films de vanguardia.

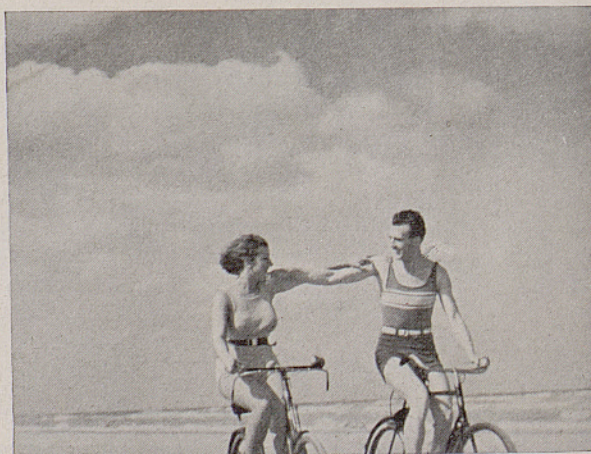
Esta actividad independiente ha provocado indispensables reacciones contra la rutina y los rutinarios, dando lugar, al mismo tiempo, a discusiones entre los técnicos o los críticos y, además, ha ofrecido a todos cuantos consideraban verdaderamente al cinema como un medio de expresión original, un medio de comparación y de estudio, un complemento de información indiscutiblemente útil a la iniciación.

Movimiento anárquico, sin teoría, solamente curioso de todas las nuevas empresas, el cinema llamado de vanguardia es el único que en Francia, por ejemplo, se haya interesado por el desenvolvimiento del film soviético y que haya tenido los medios (puesto que el movimiento burgués no ha despertado necesariamente las sospechas de la policía) de revelar altas obras de Poudovkine, de Eisenstein, de Dovjenko, de Dziga-Vertoff. Ha sido entonces cuando los cinema-clubs han permitido a muchos cineastas debutantes, atraer hacia ellos el concurso financiero indispensable para la realización de sus proyectos.

Se puede decir ya que todo esto pertenecerá en lo futuro al pasado; es decir, a este primer período de creación del cinematógrafo: período del cine mudo.

«Un idylle à la plage», de Henri Stork. Últimas manifestaciones del cine de vanguardia belga. Fotos: Ankerfilm.

Las manifestaciones de la vanguardia, al mismo tiempo que reveladoras de nuevas personalidades (y ya no digo como medio de educación de iniciación o de propaganda), son prácticamente interrumpidas y no podrían recomenzar en un tal estado de crisis técnica y financiera como la actual,







«Berderline», film inglés de vanguardia, de Kennet Macpherson. Foto: Arch. J. P.

sino bajo condiciones completamente diferentes y gracias al descubrimiento de un nuevo «utillaje» que reduce considerablemente los gastos de establecimiento y de proyección de un film sonoro y parlante.

Es este un fenómeno exclusivamente económico.

La realización de un ensayo sonoro, por muy modesto que sea, representa un tal movimiento de capitales que se convierte en el monopolio de grandes firmas.

La explotación en una sala especializada, aun en el caso de un franco éxito, no permitiría la amortización de las sumas invertidas. ¿Citarlos? Hemos tenido algunos raros ejemplos. Quizá los últimos. Y los films realizados en estas condiciones no encuentran gracia ante la censura (veamos *La Edad de Oro* de Bruñel) o buscan en vano una sala que acepte su explotación. Los contratos están ahí, pero los «circuitos mandan».

Por esta razón, por no haber encarado el problema más que bajo el ángulo estético, por haber querido ignorar las leyes económicas que la regían, la vanguardia ha muerto.

No hay más que una potencia fuerte en su origen, un organismo revolucionario quien tendría las posibilidades de comenzar y de desenvolver este gran esfuerzo experimental, metódicamente, porque los intereses de la revolución aprovecharían de sus ventajas.

Es cierto que el Estado burgués habla a veces de crear un laboratorio científico del cinematógrafo; una especie de studio-regulador, porque ha comprendido que el cinematógrafo es una admirable arma de clase. Pero este proyecto está en oposición con los intereses de los industriales que no ven en ello más que la amenaza de una competencia, de una «tiranía» — como ellos dicen — intolerable. *Chantage* evidente, que permite obtener sobre la base del intercambio, es decir, de propaganda burguesa: policial, religiosa, militarista, etc., etc., disminuciones en los impuestos de tasas y de subvenciones.

Además, la democracia burguesa tiene otras preocupaciones «morales» y de presupuestos: no posee ni el espíritu ni el dinero que haría falta para poner en pie una empresa de esta índole. No podría tratarse como acabamos de verlo, más que de una fábrica de propaganda comparable a las fábricas de gas tóxico y de material de guerra.

En el presente período de transición — etapa del film sonoro y parlante — no se puede entrever la organización posible — en el plan técnico bien entendido —, de empresa correspondiente a lo que sido, bien o mal, *pero que ha sido*, sin embargo, en la etapa del film mudo, el cinema llamado de vanguardia.

L E O N M O U S S I N A C



# EL CINEMA SOVIÉTICO

## Un film de Eisenstein sobre Méjico \*

**ASUNTO DEL FILM.**—Proyectar lo concreto sobre lo abstracto para llegar a una mayor generalización: el asunto del film debe ser una selección de los elementos fundamentales del drama mejicano.

Por eso trata:

de todos los períodos históricos y prehistóricos,  
de nuestras principales secciones geográficas que han condicionado remarcablemente nuestra vida colectiva,  
y de todas las influencias extranjeras.

Por eso el asunto del film recoge

*Méjico entero: Pasado, Presente y Futuro.*

Como las edades de Méjico no se encuentran situadas en una continuación vertical sino en un desenvolvimiento horizontal, se extienden como un abanico insólito.

**TIEMPO DE LA ACCION.**—Al ser ideal la construcción, considerada como el tiempo entero, es disuelta en una combinación de épocas. Sin embargo, en algunas ocasiones se acusa como algo definido.

**ESTRUCTURA DEL FILM.**—Parecida a una sinfonía, en la que, diferentes movimientos se han unificado en espíritu y en forma a través de la expresión de la misma IDEA de un orden superior.

**TECNICA.**—Las melodías cinematográficas tienen su propio contrapunto y cada una requiere una diferente armonización.

De esta forma, hay tantos ritmos, composiciones gráficas, fotográficas y montajes, como partes en el film.

**CONFLICTOS.**—Espontaneidad o la naturaleza en sí misma.

El hombre con la naturaleza.

El hombre con el hombre,

y el énfasis del conflicto entre las dos secciones geográficas principales del país—los trópicos y las regiones altas en donde el aire es sutil como el soplo de un espíritu alegre, y la vida es dura.

Cada una produce diferentes culturas, costumbres, tipos, problemas y luchas.

Pero las dos, parecidas en el resultado final producido por la revolución a través de la cual, el pueblo mejicano, ha luchado por edificar su unidad colectiva y lucha todavía.

**CONCLUSION.**—El film es un poema de carácter sociológico. Más bien un ensayo interpretativo de la evolución mejicana.

Por su profunda significación y forma, yo lo considero como un nuevo tipo—del género—en la cinematografía; sin precedentes y llegando, por una vez, a la perfección. Es, igualmente, un film muy difícil de superar y hasta de imitar.

### LOS ELEMENTOS DESCRIPTIVOS

Eisenstein utiliza alrededor de tres mil elementos diferentes:

todos los tipos distintos e importantes de indios,  
mestizos,

\* Agustín Aragón Leiva ha sido un asistente especial de Eisenstein durante la producción de ¡Viva Méjico! Aragón Leiva ha sido su guía, su intérprete y su mentor en el folklore y en la historia mejicana. Este ensayo interpretativo que ha hecho del film ha sido autorizado por Eisenstein y publicado en el número 4 de la revista cinematográfica social *Experimental Cinema*, quien nos ha autorizado para reproducirlo. Quizá este ensayo haya sido escrito primeramente en español y traducido al inglés de donde viene de nuevo. En el caso de que haya sido así, rogamos se nos perdone si no ofrecemos la precisión que existe en el original, aunque hemos procurado hacer la traducción del texto inglés lo más justa posible. (N. D. L. R.)



## Nuestro Cinema

De arriba hacia abajo: «Imágenes de Ostende», vanguardia belga, de Stork. «Robots», vanguardia francesa, de Eugenio Deslaw. «La profundidad del mar», vanguardia belga, de J. J. Buyse. «La lluvia», vanguardia holandesa, de Joris Ivens. «El hundimiento de la casa Usher», vanguardia francesa de Jean Epstein. Fotos: Archivo J. Piqueras.

spaniards, mejicanos europeizados y americanizados, costumbres genuinas y múltiples combinaciones de todas ellas con un segundo plano, iluminaciones y figuras...

**ARQUITECTURA.** — Primitiva, maya, azteca, tolteca, etcétera;

hispano-colonial, correspondiente a un período de trescientos años...

todos los paisajes tropicales por los dos lados, combinados de tal forma, que constituyen un descriptivo tropical espléndido, más allá de lo literario y jamás visto hasta ahora en el *écran*;

el desierto, las montañas sagradas con las cimas nevadas,

bosques, ríos y los dos océanos,

animales de toda especie y, particularmente, monos, plantas que simbolizan la lucha humana. Por eso emplea:

palmeras—alrededor de veinte tipos—,

la planta magüey en su variedad más plástica,

la planta henaquen,

el cactus viril (órganos), correspondiendo cada una al grupo dramático, ella condiciona:

corrida de toros,

danzas rituales,

jefes, esqueletos; el contra-punto del juego cuando es combinado con los juguetes.

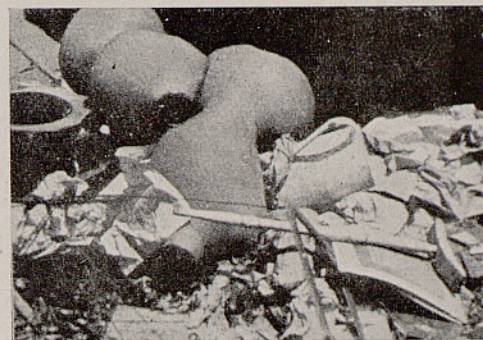
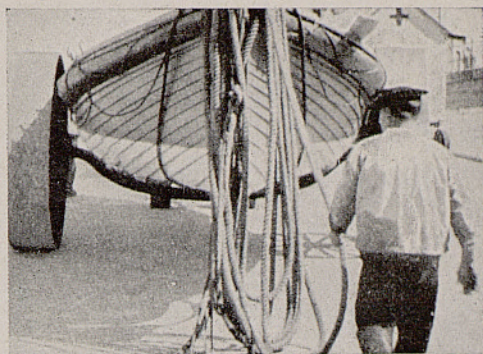
Y además de esto:

Predominio de las mujeres o el matriarcado,

dominio de los hombres, confusión.

y una variedad infinita de combinaciones de los elementos indicados.

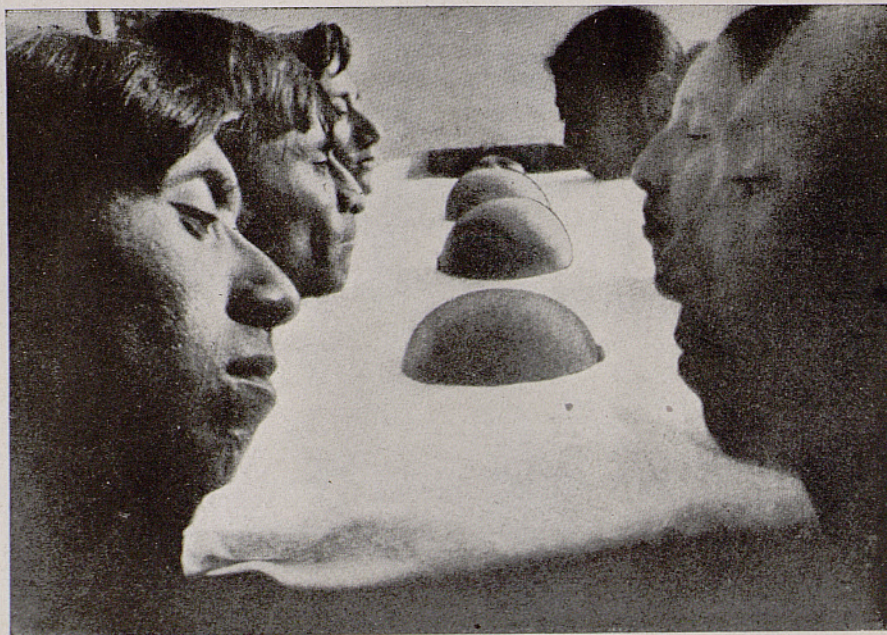
De esta manera, Eisenstein, prácticamente, ha robado a la nación mejicana todos sus secretos, todos sus sueños y sentimientos acumulados durante cinco mil años.





## Nuestro Cinema

Indios Mayas en una ceremonia funeral de «¡Viva Méjico!», de Eisenstein



Pero todo esto parece demasiado monumental. El hecho interesante a anotar es la elección de materiales. Eisenstein ha seleccionado solamente lo genuino, lo puro, lo refinado, lo genérico, porque posee un gusto maravilloso. El ha rechazado lo exótico, que ha sido siempre la pasión de todos los turistas y escritores superficiales que han visitado Méjico en los últimos cien años.

Eisenstein ha demostrado ser el mayor bandido de nuestra belleza.

Merece la pena capital. Nosotros vamos a quemarle en la hoguera.

Si no lo hacemos, por lo menos vamos a dejarle abandonado al despecho de la legión de sus imitadores y sucesores que están en trance de apercebirse de que ha absorbido todo sin dejar nada a sus solicitudes ardientes de lo exótico.

ALGUNOS DETALLES. — Él presenta la vida primitiva actual como un paraíso, y éste, puede ser verificado por cada uno en Tehuantepec, por ejemplo.

Un momento después de esta impresión deliciosa, presenta el contraste de la vida dura de las altas mesetas, tan cercanas del cielo, en donde la belleza continúa, pero en las que no hay abundancia y las penas dominan.

Entonces estamos tristes; la tragedia abate nuestra emoción; ahora sufrimos. Como en las sinfonías de Beethoven, el «scherzo» llega.

Hay regocijo, una belleza exterior superengalanada, alegría, fiestas, celebraciones, amor...

Somos felices; sentimos adoración a través de la magnificencia de la vida.

En seguida... humor... ironía... sarcasmo... y entonces volvemos a la realidad.

La tragedia calla...

La revolución está en la rueda...

Aquí la concepción griega de lo teatral, pero los coros son las estepas desiertas, las montañas calcinadas, el sonido de las ametralladoras. Llegamos a la desesperación.

FINAL. — El sufrimiento del hombre sobre la tierra no carece de una intención o una conclusión positiva. Volvemos a la felicidad, una felicidad ideal, que deseamos y que tal vez no veremos nunca. Pero ella existe. La revolución mejicana debe conducir a los mejicanos a un lugar en el que puedan detenerse en paz, trabajando y luchando por el nuevo orden.

Vemos cómo en este film Eisenstein depara toda suerte de emociones: lo religioso, lo místico, lo solemne, lo dramático y lo melodramático, lo frívolo, lo trágico, lo humorístico y lo irónico, lo sarcástico. Pero todo ha sido creado en formas líricas. La llamada sensual de su film es extrañamente grande.



## Nuestro Cinema

FILOSOFIA. — Nosotros debemos emplear esta palabra misteriosa para designar la significación profunda que encierran ciertas partes del film.

Eisenstein busca después una expresión colectiva que nosotros no podemos encontrar en el arte contemporáneo. Una mentalidad y una vida primitiva llaman nuestra atención sobre estas expresiones colectivas. Porque su arte correspondiente, cada vestigio, cada detalle, expresa un sentido colectivo transcendental. El arte subjetivo, o el llamado «arte», solamente imita esta obra en sus apariencias exteriores. Pero nada se ha dejado a la significación fetichística, transmisible y comprensible para todo el mundo.

Eisenstein ha realizado esto de una forma sorprendente, y nosotros debemos mirar a través de todo su film por esta significación interior. Yo creo que solamente muy pocos van a encontrarla, porque un simbolismo de esta naturaleza no es discernible a primera vista. Por ejemplo, hay una conexión saliente entre la cosa retratada en el episodio del magüey y la forma de esta planta. Las dos corresponden al predominio del hombre en el grupo social correspondiente. Y toda la composición siente la indicación de esta figura.



Martín Hernández, indio mexicano de 21 años, intérprete principal del episodio «Magüey», de «¡Viva México!», de Eisenstein. Fotos: Collective Productions.



Nuestro Cinema

He aquí la razón por la cual Eisenstein me parece muchas veces como si tuviera miles de años.

Y... yo creo que Eisenstein ha traído la mala suerte a mi país. Nosotros, mejicanos, vamos a vivir ahora eternamente avergonzados de nuestros pecados frente a nosotros mismos. Nosotros no habíamos comprendido hasta qué extremo son grandes y profundas nuestras tradiciones, nuestra vida, nuestra belleza. Nosotros estábamos buscando una importación barata de lo exótico. A pesar del hecho de haber tenido una legión de héroes de nuestro propio descubrimiento. Pero ellos eran mejicanos y han sido sumergidos en el panorama entero y, al mismo tiempo, han caído en el olvido. Ahora, Eisenstein ha señalado una ruta. Pero nosotros nos sentimos demasiado pobres, débiles y descorazonados para seguir sus huellas. Durante muchos años, el país mejicano va a ser dominado por una esterilidad intelectual. Probablemente nos despertaremos cuando solamente el film de Eisenstein va a ser una rememoración del pasado.

*Porque, prácticamente, Eisenstein nos ha robado toda la belleza del país.*

Méjico, 7 de noviembre de 1932

A G U S T I N      A R A G O N      L E I V A

# EL CINEMA Y LA CRÍTICA

## Significación, valores y limitaciones de

### « Muchachas de uniforme »

Cuando la película *Muchachas de uniforme* fué presentada en París, NUESTRO CINEMA encargó a uno de sus colaboradores — Henri Menahem — la crítica de este film alemán que apareció en nuestro número 2 y que, más tarde — utilizada por el departamento de publicidad de la casa concesionaria española —, fué reproducida en varios periódicos de Cataluña. Al anunciarse en Madrid, y coincidiendo con su estreno, unos cuantos periódicos madrileños publicaron una parte favorable de esta crítica firmada por « Juan Piqueras, Director de NUESTRO CINEMA ». Tanta indignación como la de ver mi firma al pie de unos párrafos que no había escrito me produjo el hecho de que algunos o casi todos los periódicos que le dieron como colaboración mía no podrían lograr mi firma — modesta, insignificante, cuanto se quiera — ni aun con una remuneración muy superior a la que acostumbran ofrecer a sus colaboradores. Este hecho, unido a la mutilación con que *Mirador* — periódico barcelonés publicado en catalán — ha recibido una de mis colaboraciones, me obliga ahora — abusando seguramente de mi posición de Director — a publicar en NUESTRO CINEMA este artículo — escrito el 8 de octubre —, en el que indico con letra cursiva los párrafos suprimidos en la traducción de *Mirador*, para que nuestros lectores puedan juzgar de nuestra independencia y compararla con la de otros periódicos, cuyo método les lleva hasta la desvirtuación de un artículo solicitado, o a la publicación de los fragmentos favorables de otro, con una firma apócrifa. Sin que con esto quiera decir que deje de solicitar las rectificaciones que crea pertinentes, ofrezco esta crítica de *Muchachas de uniforme* para que cuantos hayan leído *Mirador* o los periódicos madrileños que publican con mi firma una crítica incompleta que pertenece a uno de nuestros colaboradores, puedan conocer mi posición concreta frente a este film.

J. P.



## Nuestro Cinema

Herta Thiele y Dorotea Wieck en «Muchachas de uniforme», de Leontina Sagan. Foto: Ex. E. Huet.

busca de un público más amplio y heterogéneo. España llegará dentro de muy poco (*Mirador* lo anuncia para una de sus sesiones de fines de octubre) y es de desear que nuestro público sepa apreciar los valores que tan netamente se perfilan en este film alemán. Quisiéramos que nuestros espectadores se detuviesen atentamente en los atisbos de significación política y social de *Muchachas de uniforme* y que la producción de Leontina Sagan no fuese torpedeada con ese encogimiento de hombros con que lo han sido casi siempre todas las buenas obras cinematográficas que nos han llegado. También deseamos vivamente que su éxito no se reduzca a merecer los aplausos de esas sesiones de iniciados, *compuestas en su mayor parte por un público «snob» que aplaude todo lo singular, sin llegar a comprenderlo íntegramente.*

Porque *Muchachas de uniforme* merece los mayores cuidados y las mejores atenciones. Cuidados en su lanzamiento, en su forma publicitaria, en su presentación al público... Y atenciones de este mismo público para una obra cinematográfica que marca una nueva etapa en la producción capitalista y que afirma con sus óptimos resultados una forma de gran porvenir: la unificación de artistas y artesanos cinematográficos en completa libertad de acción. Esto es: libres de la vigilancia del capital, del yugo financiero, asesino casi siempre de las ideas que considera peligrosas para su sostenimiento y gran vigía y fiel defensor de la rutina.

Por eso *Muchachas de uniforme* no ha podido darse más que en la forma en que se ha dado. Si todos los elementos que han contribuido a su realización no hubiesen poseído la libertad de que disfrutaban, ni hubiesen estado animados por una situación parecida, en lugar de haber ofrecido un film de tesis con *raigambre social* habrían construido una opereta. Su asunto, *en manos de la Ufa, de Pathé Natan, de Paramount*, habría resultado una comedia picaresca con ribetes de pornografía y no un drama como el que se nos ofrece. Ese grupo de muchachas secuestradas por una tradición no habría aparecido en la pantalla con esos trajes (antipáticos y antielegantes para la gente que gusta de «lo bonito» y del «sex-appeal»), con esos gestos ingenuos y bonachones ni con esos problemas esenciales y dolorosos provocados por su encierro... En una palabra: *Muchachas de uniforme*, en manos del departamento de escenarios de una gran productora, habría sido un film de «girls» y de «flappers» y no de adolescentes sacrificadas a un régimen — austero y antinatural — en sus épocas y momentos más delicados. Pero al haber en su producción esa ausencia de capital y de «supervisores», con sentimientos y obligaciones de perros de presa, todo ese grupo soviético que se encargó de su realización ha podido manifestarse libremente y obrar en consecuencia. He aquí por qué una nueva forma de producción cinematográfica ha podido ofrecer un film de formas y tendencias nuevas.

\* \* \*

En el momento más agudo de la crisis alemana, los estudios cinematográficos permanecían tan inactivos como las propias fábricas. Este hecho dejó a una serie de gentes sin trabajo y con necesidades de él para sostenerse. En una de esas interminables vigiliadas — sufridas en común —, en una de esas grandes y cotidianas esperas, alguien lanzó la idea de realizar un film por cuenta propia, puesto que en esa bolsa cinematográfica de los sin trabajo





## Nuestro Cinema

había los elementos necesarios a su realización. Directores, actores, operadores, decoradores, maquilladores, montadores, electricistas, figurantes, sastres, carpinteros, albañiles — toda esa abigarrada y heterogénea mezcla de profesiones y oficios necesaria al cinema — se movían en medio de un franco y desesperado compañerismo. Solamente faltaban estudios, pero éstos podían conseguirse mediante una intervención en el negocio. Faltaba también ese «director de producción» que las grandes empresas colocan junto al realizador para que éste no se aleje mucho del presupuesto y del plan *concebido por él y fijado por ellas*. Pero en esta ocasión el productor era el realizador (en todas sus fases) y no hacía falta. Sin embargo, se le ofreció a Karl Froelich — que cedió los estudios — la «supervisión». Pero Froelich no tenía confianza en toda aquella gente semianónima y no quiso comprometer su nombre. Fué más tarde, cuando el público y la prensa alemana manifestó su entusiasmo por *Muchachas de uniforme*, cuando accedió a «valorizar» la película con su «supervisión» o «dirección artística». (*El capital más visible — la materia de los estudios, de la película virgen, de los aparatos de impresión y revelaje — se apodera una vez más de lo que no le pertenece.*)

*Muchachas de uniforme* ha sido el más auténtico acontecimiento cinematográfico ofrecido últimamente por el cine capitalista. El film merece esta significación, esta singularización de cosa con valores auténticos en medio de ese fárrago de operetas alemanas, de films militaristas y dramas policíacos o de policía. El interés despertado por el film de Leontina Sagan está muy cerca del interés que despertaron en su día los mejores films soviéticos. En *Muchachas de uniforme*, como en *El acorazado Potemkin*, como en *Tempestad sobre el Asia*, como — ahora — en *El camino de la vida*, no es solamente su realización, su técnica, sus intérpretes, sus «estrellas» lo que ha provocado un interés cinematográfico que no es solamente espectacular. Por encima de su buena fotografía, de sus buenos decorados, de su buena interpretación — de su realización específicamente cinematográfica, equilibrada en todo momento — hay una cosa que le singulariza y le equipara con los films soviéticos. Y esta cosa singular le viene de su idea, de su fondo, de su contenido social con valor — en muchas escenas — de documento a la vista y de protesta viva y revolucionaria.

Porque *Muchachas de uniforme* es ante todo y sobre todo un film de tendencias sociales. En él no hay esa técnica — virtuosa ya — de un Fritz Lang, de un Pabst, de un René Clair, de un Mamoulian o de un Sternberg.



Cuatro imágenes de «*Muchachas de uniforme*», film alemán de Leontina Sagan.  
Fotos: Ex. E. Huet.



Pero en cambio contiene una idea, un sentimiento, un sentido de defensa por el oprimido que solamente encontramos en las películas rusas y que los demás realizadores — obligados por sus propias limitaciones o por el capital a quien sirven — separan de sus obras, porque estos temas fundamentales pueden torpedear o colaborar en el torpedeamiento de lo instituido.

\* \* \*

Sin embargo, es necesario reconocer también las propias limitaciones de *Muchachas de uniforme*. Naturalmente que es ya un gran paso en la construcción de ese cinema que nosotros venimos preconizando desde hace tanto tiempo. Pero no es lo suficientemente vigoroso para que nosotros podamos darnos por satisfechos. También Leontina Sagan ha tenido sus claudicaciones, sus limitaciones, que nosotros no queremos silenciar.

En el film, el elemento sexual ha debido tener mayor importancia de la que se le ha dado. Todo este ángulo ha sido tratado muy delicadamente, pero no con la firmeza que ha debido tratarse. Solamente los espíritus más alerta podrán comprender exactamente el papel que juega en el film la intimidad de algunas colegialas y el sentimiento que ha despertado en todas ellas una de sus institutrices. Muchos espectadores creerán que estos sentimientos son puramente fraternales, y el sentido central del film debería llegar a la gran masa por una vía mucho menos esquiva y más directa.

Otra de las concesiones es la falta de rebeldía de las internadas. Pabst resolvió este sistema de corrección y disciplina con una protesta en sus Tres páginas de un diario. Leontina Sagan, en cambio, ha tenido miedo. No ha querido rebelarse de hecho y lo hace de palabra. Lo que no ha sabido resolver con la imagen, lo ha resuelto con el diálogo. No obstante, su protesta es personal y no colectiva. Por eso resulta débil. La gran protesta de las secuestradas — que debió haber surgido — ha sido sustituida por las palabras de reconvencción de la institutriz — que tiene una idea más amplia de la situación sentimental y fisiológica de las muchachas — a su directora.

Puesta en el trance de las concesiones, Leontina Sagan ha tenido que sucumbir también al final, evitando el suicidio provocado de Manuela. Para dar al film toda la fuerza que le restó la pasividad de las muchachas y para traer al espectador una consecuencia trágica que le haga reaccionar contra el sistema educativo del internado, debe presentársele un hecho mucho más fuerte que el simple intento de suicidio. Y este hecho no ha podido ser otro que la muerte de la muchacha desesperada por la inflexibilidad y la disciplina autoritaria de una institución que no pretende hacer de sus educandas más que «esposas honorables y futuras madres de futuros soldados».

Pero Leontina Sagan ha tenido miedo al fracaso espectacular del film. Ella misma ha confesado su retoque a la obra original «por miedo a que el público, encariñado con su protagonista, pudiese sentir su muerte». He aquí una confesión con todos los agravantes de las clásicas claudicaciones. El autor o el realizador de una obra no debe pensar en las reacciones sentimentales que puedan derivarse en sus espectadores, y menos todavía cuando en esta obra late un sentido social. Todo film — como toda obra con pretensiones ejemplarizantes — debe ser planteado honradamente y resuelto con rectitud. De lo contrario, solamente se logra una obra media — buena en algunos casos — y no una obra ejemplar. Nosotros, que hemos proclamado en España — antes que nadie — los valores auténticos que hay en *Muchachas de uniforme*, sentimos denunciar estas concesiones que ponen una tara en un film que ha podido ser magnífico y completo.

París, 8 de octubre de 1932

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



# NUEVOS FILMS EN PARÍS

## « Un hombre sin nombre »

FILM ALEMÁN DE STAPENHORST,  
SEGUIDO DE UN DEBATE PÚBLICO «PARISIEN»

Ante todo, el programa, cargado de nombres reputados, llama nuestra atención: Werner Kraus, Helene Thimig, Herta Thiele, Fritz Gruenbaum... Después, el anuncio de un debate en que el público mismo puede dar su opinión, nos atrae.

Para dar más valor a nuestras objeciones, he aquí una síntesis del escenario:

Henri Martin, constructor de automóviles, parte en 1916 como teniente alemán al frente ruso, donde cae prisionero en un ataque de gases, que le pone en peligro de muerte. Curado en una clínica de Siberia, pierde la memoria, hasta el extremo de olvidar su lengua materna y su pasado. La memoria la recupera después de diez y seis años al hojear una ilustración alemana. Regresa a Berlín en donde sabe que se le ha declarado muerto. Nadie quiere reconocerlo. Ni su antigua mujer, ni su viejo amigo, casado con ella. Martin procura entrar de nuevo en posesión de su fábrica y de su nombre. Su amigo, actual propietario, deniega sus pretensiones. Su recurso elevado a la justicia, con la ayuda de compañeros de azar es vano y provoca un examen de su estado mental, porque el juez le toma por un loco o un estafador. Finalmente, abandona sus tentativas para rehacer su vida como inventor genial eligiendo como compañera una mecanógrafa que le ha ayudado en sus esfuerzos inútiles, y «la vida puede ser bella todavía».

Como la mayoría de la crítica parisina se ha servido de esta pequeña historia para divertirse buscando inverosimilitudes, nosotros vamos a concretar algunas:

Inverosimilitud médica: ¿Puede un hombre perder completamente la memoria? ¡Naturalmente, puesto que desde la última carnicería es un hecho que se repite con bastante frecuencia para discutirlo ahora!

Inverosimilitud jurídica: ¿Puede ver un héroe, a su regreso, rechazado su estado civil en un país civilizado y organizado? ¿Por qué no si no es más que un vagabundo mientras que el que le ha usurpado su fortuna se encuentra, por este motivo, lo suficientemente poderoso para combatirlo eficazmente? Esto no es otra cosa que «justicia pura». La ley protege las situaciones adquiridas — de la forma que sea —, puesto que sin ella, el orden público y la paz social estarían expuestos a serios disturbios, etc., etc.

Inverosimilitud sentimental: ¿Cómo una mujer se niega a recibir a su antiguo marido, que tanto amaba en otro tiempo, porque se ha casado durante su ausencia? No insistamos. Podríamos continuar todavía: inverosimilitud filosófica, psicológica, etc.

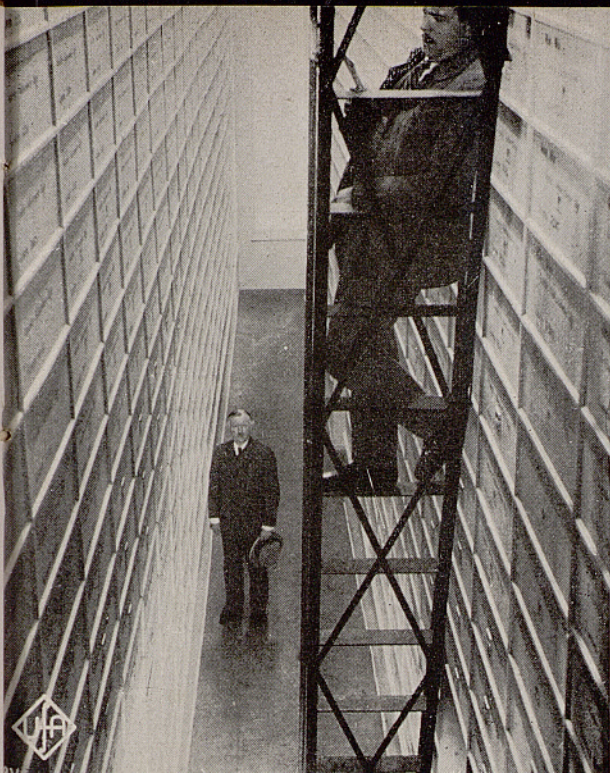
Todas estas críticas se dirigen a la obra; su defecto esencial se sobreentiende, pero no se denuncia: se critica su contenido literario tanto como su sentido teatral — lo que en realidad es para la mayoría —, pero no tanto como una obra cinematográfica.

Sin caer hasta este bajo nivel de las operetas, los vodeviles filmados y otras historias de amancebamientos de la cinematografía francesa y alemana, este film se propone emocionar al espectador sirviéndose de una mezcla de objetos teatrales y cinematográficos. Nosotros tratamos más bien de ver hasta qué extremo está representado el cinema en esta película y de juzgar su contenido, destacando su tendencia social, único aspecto que nos interesa.

Los efectos teatrales no están mal logrados gracias a la interpretación de los actores. Sin embargo, estos efectos, son otros tantos defectos, debido a la cantidad de escenas patéticas que representan: Encuentro de Martin con su hija que no conoce y para la que él es un extraño. Encuentro con su antigua mujer y con su amigo que se niegan a reconocerlo. Proyecto de suicidio frustrado por un transeunte. Debate penoso ante el juez de paz al que «el hombre sin nombre», quiere convencer de su identidad. Descripción sorprendente de los interminables sufrimientos de la guerra. Necedad y escenas melodramáticas presentando el amor naciente por la mecanógrafa... Todo esto produce su efecto, pero no son más que palabras, teatro filmado. La nota cómica — lograda con el viajante, el abogado «picapleitos» y el borracho robado — es teatro también.

Sin embargo, debemos subrayar algunas imágenes, puramente cinematográficas y hasta pertenecientes a un buen cinema: Desde el principio, una continuación de cuadros magníficamente montados, nos dan la impresión de cómo «el hombre sin memoria» recibe la revelación de su pasado. Un obrero vigila su máquina. En lengua rusa pide una ilustración alemana que comienza a hojear. La sonoridad de la fábrica en marcha, monótona al comienzo, toma cada momento una dirección más acelerada. Las imágenes de Berlín se precipitan. El obrero se desvanece. Un accidente en la fábrica.





«Un hombre sin nombre», film alemán de Staphenorts. Foto: U. F. A.

Todos los talleres se agitan. Pánico. Mezcla confusa de voces en alemán y en ruso. La fábrica se detiene. Ambulancias. El acompañamiento soncro encuentra su equilibrio.

El montaje de las escenas visuales y del sonido, es igualmente perfecto durante el examen mental. El juez rechaza el estado civil reclamado. El juez considera a Martin como un loco y le hace detener. Éste contesta con indignación. Sus gritos vehementes, acompañados de imágenes agobiadoras, presentan el manicomio como una prisión. Esta técnica perfeccionada, la encontramos también cuando Martin va en busca de un juez competente o cuando se encuentra en la oficina de informes para saber que ha sido inscrito en ella como «muerto por la patria». Los innumerables armarios extendidos a lo largo de corredores inmensos, caracterizan la posición del hombre en el Estado: un número entre millones y millones de fichas.

En suma, muchos pasajes de *Un hombre sin nombre*, nos demuestran que hay buenos técnicos en la UFA. Pero al indicar el nombre del productor se caracteriza la tendencia social del film. No nos basta con ver esa ironía sobre la suerte de un viejo combatiente rechazado, a pesar de su patriotismo, porque está frente a un adversario más poderoso. La sátira se dibuja a veces, pero muy ligeramente. No va más allá de presentar los burócratas en sus propias limitaciones, a los jueces sin corazón, vanidosos, recelosos ante las apariencias, pero tomando la ley al pie de la letra. Y, no obstante, todo esto queda completamente sumergido ante la moral que se ofrece como consecuencia:

Hay muchas dificultades en la vida, y muchas injusticias, también, puesto que el hombre es débil y comete errores. Pero con coraje, con esfuerzos, con el trabajo, con honradez y, sobre todo, con buen humor, se llega a vencer siempre, a pesar de todo y contra todo, y la vida «puede ser bella todavía». Tal es la función de esta pobre dactilo, convertida en esposa de Martin, no solamente para ser el objeto útil al «happy end» necesario, sino para traer también el buen humor. Ella está sin trabajo desde varios años, pero conserva su buen humor, sin embargo. Y además, su honradez. Es por eso por lo que devuelve en la primera ocasión que se le presenta los cien marcos que había robado, impulsada por un objeto noble, al bígamo juerguista. ¡También los jueces son honrados e incorruptibles! En fin, todo se arregla admirablemente porque la nueva invención del héroe ha sido comprada a precio de oro. Esto demuestra que un hombre capaz para el trabajo terminará rico siempre, y si algunos son más ricos que los otros, es porque han nacido más inteligentes. ¿No es verdad, consejero Hugenberg?

Nosotros hemos quedado fuertemente convencidos por esta argumentación visionaria, como parecen que también lo han sido los demás espectadores, enmudecidos ante la invitación del conferenciante para expresar su opinión. El «debate público» anunciado, no ha servido más que para que los profesionales que había en la sala hicieran un poco de «esprit». A pesar de todos sus esfuerzos, el conferenciante, no ha logrado hacer hablar al público. Esto es perfectamente normal y justificable, teniendo presente el tipo de espectadores que visitan estos cinemas especializados: hay una minoría compuesta por gentes que gustan del cinema alemán o de todo aquel cinema que presenta algún valor. Pero esta sala, es visitada, como todos los cinemas caros de París, por esos buenos burgueses que no tienen la costumbre de hacer esfuerzos mentales u oratorios tras una comida copiosa, sobre todo, cuando no reportan beneficio alguno y ofrecen la posibilidad de presentarles en toda su ridiculez y miopía. No hay nada a esperar de este público, y los esfuerzos de la dirección de la sala por desarrollar el sentido crítico del público y de colaborar de esta forma en la producción de películas de valor, serán estériles, al no desplegarlos en una atmósfera propicia.

En cambio, este ejemplo, sería utilísimo si fuera imitado por las salas baratas de barriada. Aquí es donde podría presentarse la ocasión de denunciar las mentiras que encierran todos esos films «standard» y demostrar a las grandes masas de espectadores que el cinema es, como la religión lo ha sido durante muchos siglos, el opio moderno de los pueblos. Su objetivo actual no es más que el de mecer, engañar e ilusionar con falsas esperanzas.

Habiendo comenzado por «inverosimilitudes», nos vemos obligados a terminar por una verosimilitud: tenemos razones más que suficientes para creer que estos debates públicos no se instaurarán en los cinemas de barriada. Las opiniones, la discusión, las ideas, no son más que privilegios para los que pueden pagar las entradas caras, es decir,



Nuestro Cinema

para los poseyentes. ¡Y si éstos no se llegan a servir de estos privilegios, tanto peor para las ideas, el arte o las opiniones! Para los otros — para los que no pueden ir a los cinemas caros —: «la vida puede ser todavía bella».

H E N R I M E N A H E M

# NUEVAS PELÍCULAS EN MADRID

## « M a r i d o y m u j e r »

VERSIÓN ESPAÑOLA DE UN FILM DE FRANK BORZAGUE

Nunca nos hemos ocupado en este lugar de las versiones españolas que produce Norteamérica. De esas traducciones al castellano que hacen los yanquis de algunos de sus films y que, al entrar sin dificultad alguna en nuestro país, han anticipado la muerte del cinema español, de ese cinema español pobre, sin racialidad, que ha estado propagando por el mundo una España falsa y mezquina.

Y bien visto es que ninguna de dichas versiones merecía la atención del comentario. Todas eran malas y estaban hechas sin más fin que el de retener — provisionalmente — un mercado que se les escapaba.

Pero, últimamente, se ha estrenado en Madrid la versión española del célebre *Bad Girl*, de la Fox, que la crítica norteamericana ha clasificado como uno de los mejores films que últimamente han salido de Hollywood. Y que ha sido realizada con todo esmero, lo mismo que la versión original.

De supervisarla se ha encargado el propio Borzague; la adaptación literaria la hizo José López Rubio; y los intérpretes principales — Conchita Montenegro y Jorge Lewis — estaban ya familiarizados con la cámara y el micrófono por haber interpretado varios films yanquis.

Es decir: la versión española de *Bad Girl* debía ser una buena película comercial.

Pero la realidad ha sido por completo opuesta a las fantasías lanzadas por las agencias de publicidad. *Marido y mujer* ha resultado ser una versión española más. Ni mejor ni peor que *Del mismo barro*, *El valiente*, *Camino del infierno* y otros tantos pésimos melodramas editados por la misma marca. En todos encontramos idénticas vacilaciones y errores.

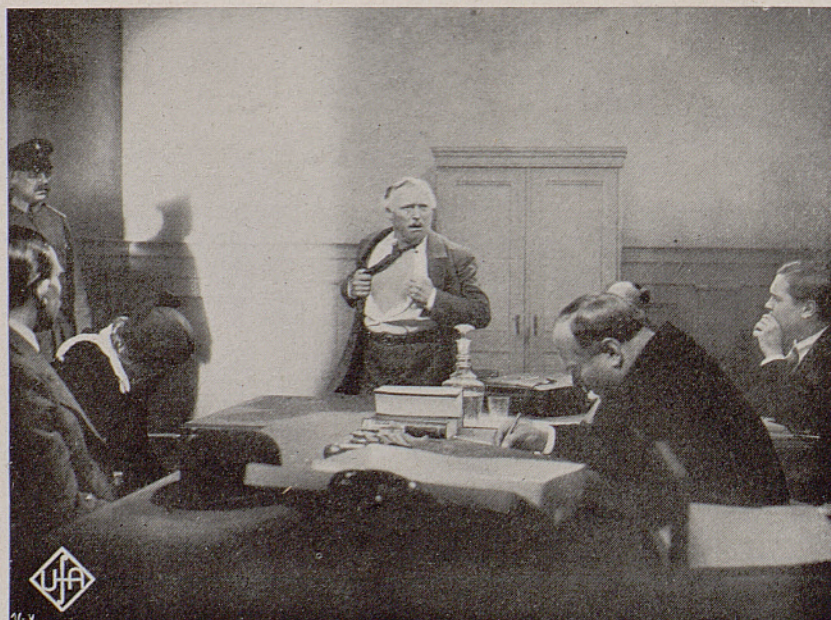
Y este fracaso viene a demostrar — y a confirmar — lo que ya apuntamos nosotros mismos al referirnos a *Mamá* — la película de Martínez Sierra —: que es imposible hacer cine español en Hollywood. Pero no es este tan sólo el comentario que sugiere la

visión de este film de Borzague. No es solamente rechazable en él todo lo que tiene de español. Estos defectos no tienen importancia si los comparamos con el error capital en que está basado *Bad Girl* y que los americanos tanto han aplaudido. Por esto, ahora, creemos necesario desviarnos del tema de las versiones españolas y, por tanto, de *Marido y mujer*, para ocuparnos objetivamente de *Bad Girl*, el célebre film americano.

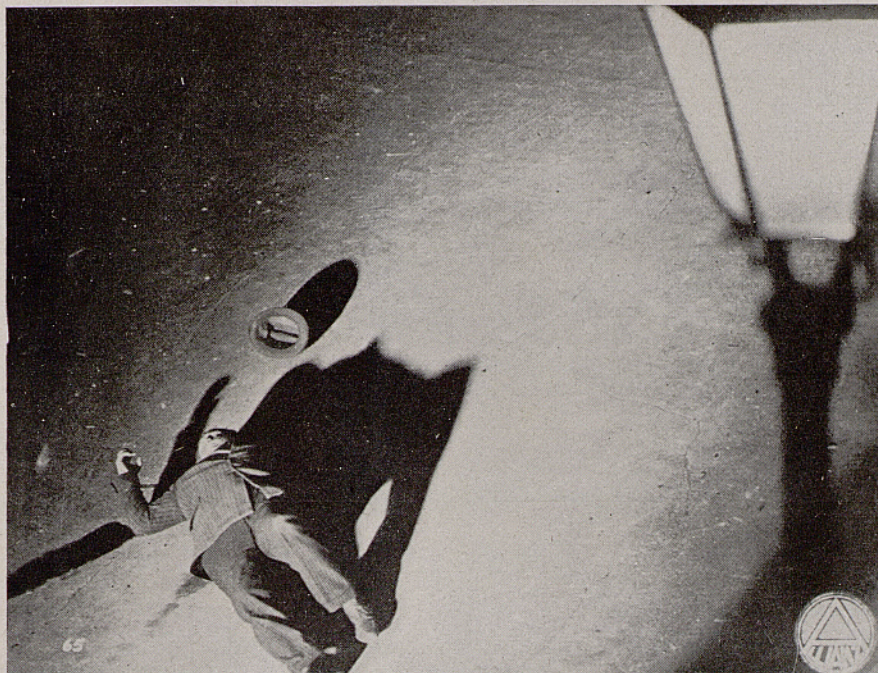
*Bad Girl* quiere ser un film como *Soledad* y *Y el mundo marcha...* Es decir: una obra sencilla, sin complicaciones aparentes, pero con un fondo de auténtica vida.

Y para conseguir esto, a Borzague, no se le ha ocurrido más que una cosa: copiar los tipos y el escenario del film Vidor. Y así, toda la película,

Werner Krauss (de frente) en «Un hombre sin nombre». Foto: U. F. A.







«Hampa», film alemán de Phil Jutzi. Foto: Filmófono S. A.

va reflejando detalladamente la vida de un modesto matrimonio en su no menos modesto hogar.

Pero mientras King Vidor se servía de estos personajes y escenarios, para presentar la verdadera vida norteamericana, la trágica vida de la ciudad — esa vida amarga del sin trabajo perdido en la gran metrópoli, rodeado por el hambre, el egoísmo y la indiferencia —, Borzague los emplea para tramar una comedieta sentimental, de un sentimentalismo decadente y falso.

En *Bad Girl* quieren hacernos creer que la casualidad resuelve en Norteamérica todos los grandes problemas. Que hay médicos famosos que atienden solícitamente a los pobres y hasta les regalan un centenar de dólares; boxeadores que,

cuando en pleno combate les dice su enemigo que no le deje K. O. porque necesita a toda costa ganar el dinero necesario para atender a las necesidades de su hogar, no titubean en pegarles flojo para que así resistan más tiempo y tengan mayor participación en la bolsa.

Todo esto es lo que esta vez nos han dicho los yanquis en una de sus películas que ellos más conceptúan.

Por esto para nosotros, *Bad Girl* — elogiado en el mundo entero —, es un film sencillamente despreciable, tanto en su versión española como en la original en inglés.

## « D a m a s d e l p r e s i d i o »

F I L M Y A N Q U I D E M A R I Ó N G E R I N G

Como apuntó Juan Piqueras en este mismo lugar, al referirse a *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, la Paramount está procurando actualmente buscar nuevos directores que releven a los que, hasta ahora, han estado dirigiendo sus principales producciones.

Ya, en la temporada pasada, lanzaron a Rouben Mamoulian. Es decir: a toda una gran esperanza. Una esperanza basada, como es natural, en aquellas *Calles de la ciudad*, que sorprendieron hasta a su propio creador. Una esperanza que ahora se ha esfumado por completo, al ver que los derroteros que sigue el nuevo director son aquellos que conducen a un éxito fácil de público por medio de una emoción grotescamente falsa o por la sugestión que sigue emanando de los nombres de las grandes estrellas.

En esta temporada, la Paramount, quiere elevar a primera categoría a dos de sus directores modestos: a John Cronwell y a Marión Gering.

Cronwell es el nuevo director de Brancroft. El sustituto de Rowland V. Lee — que fué el que colocó a Brancroft en la pendiente del fracaso —, lo mismo que este último lo fué anteriormente de Sternberg.

Todavía no conocemos *¿Qué vale el dinero?* y *El tigre del mar negro* — los films realizados e interpretados por Cronwell y Brancroft —, por no haberse estrenado en Madrid. Pero no esperamos encontrarnos con ninguna sorpresa. Ya, hace unos años, se unieron estos mismos nombres en una película — *Un reportaje sensacional* — que nos demostró lo que podía hacer esta nueva combinación.

Marión Gering era completamente desconocido para nosotros hasta hace unos meses que estrenó un film de Gary Cooper — modesto, sin importancia — perfectamente realizado.

Enseguida, Paramount, creyó haber encontrado el hombre que buscaba.

Y le encomendó la dirección de una de sus «superproducciones» más importantes: *Damas del presidio*.

*Damas del presidio* — como su título indica — es un film que plasma la vida de los penales de mujeres. Mejor dicho: que intenta plasmarla. Porque a lo largo de sus lentas — y fatigosas — escenas no encontramos un solo momento auténtico, verdadero. El



Nuestro Cinema

drama llamado a ser una acusación queda reducido a una burda propaganda de la ley y de las cárceles norteamericanas. De esas cárceles limpias, con orquestas, cine sonoro y comida excelente que estamos acostumbrados a ver en los films yanquis.

Además, en todos los momentos, se ve en Gering la preocupación de imitar escenas y situaciones de *Calles de la ciudad*. En particular, aquel momento — admirablemente resuelto — de la entrevista de los protagonistas en la cárcel. Y, de tal modo, que el argumento de la película se reduce a buscar ocasiones para que los intérpretes se abracen en las salas del penal rodeados de guardianes.

Nada nuevo aporta al cinema, por tanto, este nuevo director de la Paramount. Al contrario: su misión, en este film, ha quedado reducida a copiar los eternos tópicos de las cintas de este género: fiscales inhumanos, policías sentimentales, condenados *irremisibles* a muerte que se salvan en la última escena...

Pero, tal vez, estos tópicos que en otras ocasiones — y films — no servían más que para buscar una emoción fácil, estén empleados en *Damas del presidio* con una intención bien diferente: la de que se sienta admiración por los procedimientos penales que se emplean en Norteamérica.

R A F A E L G I L

«Hampa» («Berlín, Alexanderplatz»)

F I L M A L E M Á N D E P H I L J U T Z I

Tema eterno del «hombre fuera de la ley»: el bucanero americano, la «maffia» italiana, el bandido español, el «gangster» yanqui... Tema eterno en el tiempo y universal en el espacio. Tema de largo abolengo artístico y clara significación social. — La significación del romancero popular. — Tema de leyenda. Sin leyenda aquí.

Porque la leyenda es la máscara. Y aquí tras de la máscara está el hombre. Con el hombre no se pueden forjar leyendas. Se forjan con la máscara: máscara de bandido, de héroe, de santo... Es decir, con lo falso. Y el hombre es lo verdadero, la eterna verdad.

La verdad que en muy pocos casos se ha llevado al film. Que en este tema del «hombre fuera de la ley» no se ha llevado nunca. Se ha llevado la máscara: la máscara del ladrón de hoteles, del ladrón de caballos, del estafador elegante, del «gangster»... Sin decirnos nunca su causa y razón. Su honda raigambre humana y social. Sin decirnos el hombre que hay tras aquella máscara; es decir, sin decirnos la verdad.

Aquí, en este *Hampa*, de Phil Jutzi, se nos dice: En cada «tipo» hay un hombre. Tipos lejanos de nuestra vida, de nuestros sentimientos e ideas. Lejanos por máscara — máscara de bandido —, pero muy cerca, ¡muy cerca!, por su honda humanidad. Las fuerzas que los mueven son las mismas que nos mueven a nosotros. A ellos les llevaron por un camino; a nosotros por otro. No los sentimos como máscaras, pero los comprendemos como hombres.

Es la fuerza del ambiente. Es la gran ley de la vida donde si no se vive como se es, se acaba siendo como se vive. Y es la generosidad del film, la gran comprensión del film, el sentido social del film: conocerse, comprenderse, amarse.

Sobre sus escasos y leves defectos y sobre sus abundantes y extraordinarios méritos, este es — para nosotros — el máximo valor del film: humanidad. Un film de hombres en este actual cinema de máscaras.

M A N U E L V I L L E G A S - L Ó P E Z

«Tarzán de los monos»

F I L M Y A N Q U I D E W. G. V A N D Y K E

La Metro Goldwyn es posiblemente la empresa cinematográfica más poderosa de los Estados Unidos: en su haber están las películas más caras realizadas hasta la fecha; todavía, pasados cuatro o cinco años desde su primer lanzamiento, mantiene su record con *Ben-Hur* la más costosa pero también la más hipócritamente canalla y aburrida de las superproducciones norteamericanas. Van Dyke es un director yanqui o yanquilizado, no lo sé, que aparte de otras obras inferiores, tiene una argumental y técnicamente definitiva, quizá de lo más logrado en la cinematografía universal. Edgard Rice Burroughs es un vulgar novelista americano, que *fusilando* a Rudyard Kipling la figura esencial de su «The Jungle Book», ha tenido el valor de escribir el *Rocamboles* de nuestra época, y al



Nuestro Cinema

que el público lector ha tenido casi, casi, la deferencia de soportar: nueve tomos de trescientas páginas destinados a novelar la vida de un Tarzán cualquiera, son verdaderamente demasiados tomos. John Weissmuller es nada menos que el campeón mundial de natación: es cierto que no tiene la menor idea de lo que debe ser un buen actor cinematográfico, pero eso sí: hay que reconocer que es un hombre guapísimo, mucho más guapo desde luego que el encantador Henri de la Paramount, que es precisamente lo que la Metro deseaba demostrar.

Con todos esos elementos, ¿qué puede conseguirse? ¡Ah; pues verán ustedes! Por lo menos hasta algo así como un documental africano. (No hay que olvidar que África está de moda: la Paramount — eterna competidora — no cesa de llenar los ojos espectadores de falsas visiones ecuatoriales; es, pues, necesario demostrar que la Metro no repara en sacrificios y que sabe hacer las cosas bien.)

Pero el trabajo en el lejano continente puede resultar muy caro y los tiempos no están para hacer grandes gastos: habría que trasladar a los actores, a los fotógrafos, incluso a los escenaristas, todo costoso. Además, allí no se encontrarían fácilmente cándidos leones dispuestos a dejarse vencer por el admirable Tarzán. Claro está que para los yanquis el problema planteado es de escasa trascendencia: si no se puede ir hacia África, se llevará el África a los Estados Unidos. Los técnicos y arquitectos construirán en los estudios la mejor selva del mundo. Los parques zoológicos de New-York y Chicago se encargarán de dar vida al bosque. No importa que los pobres elefantes africanos se muestren invariablemente descolmillados y ostenten una tan marcada ascendencia asiática ni que los gorilas sean tan falsos que confirmen de un modo tan claro y convincente las viejas teorías darwinistas: el espectador es ingenuo y tanto que ni siquiera concede importancia a eso de que Tarzán mate tres veces al mismo infeliz Leo de la Metro.

No podemos comprender cómo el Van Dyke que hizo *Sombras blancas* ha podido hacer esto. Era difícil obtener algo magnífico con un asunto tan convencional y falso, tan excesivamente idiota. Pero en el mismo *Trader Horn* no menos absurdo y banal que *Tarzán de los monos*, Van Dyke sabía aparecerse en muchas de sus escenas: en su última realización no aparece jamás. Cualquiera diría que Van Dyke ha firmado una cosa en la que no tomó la menor parte. Los detalles — siempre lo mejor y más fino en la obra del director — se muestran descuidadísimos. El Tarzán convecino de los monos es un casi perfecto caballero: va siempre pulcramente afeitado, no teme al agua como quizá debiera temerla — no hay que olvidar, sin embargo, que Weissmuller es el campeón mundial de natación —, pero sobre todo es tonto que no podamos explicarnos cómo un hombre que se muestra tan *salvaje* se ha podido construir un tan soberbio cuchillo de cocina.

En fin: los comentarios desfavorables provocados por este extraño *Tarzán* serían inacabables. Sólo pues ya una sola cosa: que si quieren ustedes reirse, pero reirse de veras — o indignarse, que tanto una cosa como otra puede conseguirse viendo este M. G. M. — les recomiendo que vayan a ver la última realización de Van Dyke, el más aparatosamente grandioso de los documentales pero el más falso también.

J O S É C A S T E L L Ó N D Í A Z

## NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

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

Claramente se ve que el cinema interesa cada día más en nuestras esferas intelectuales, sobre todo entre los estudiantes. A diario se nos ofrecen buenos ejemplos de ello: conferencias divulgadoras del arte del film, exhibiciones especiales de cintas educativas, etc.

Pero nunca se dió mejor prueba de esa curiosidad que esta de ahora.

Es la presentación en la Facultad de Filosofía y Letras, de Madrid, por el alumno Gonzalo Menéndez Pidal, de una tesis doctoral titulada «Elementos expresivos del cinema», ilustrada con proyecciones de trozos escogidos de películas antiguas y modernas.

Por cierto, que la novedad del tema asombró tanto al Claustro de Profesores, que en un principio se pensó declararle en pugna con la seriedad universitaria. Venció, felizmente, el criterio favorable a su aceptación.

Gonzalo Menéndez Pidal puede apuntarse, en justicia, ese gran éxito de ser el primer español que se doctora en su carrera con un estudio enterado y profundo del cinema.



Nuestro Cinema E J E M P L O D E C R Í T I C A

Al estrenarse en Madrid el film de Leontina Sagan *Muchachas de uniforme*, toda la crítica se ha movido al compás del elogio.

Una parte de ella — la más restringida — porque ha descubierto en la película valores positivos e inéditos.

Y la otra — o sea: la mayoría aplastante —, porque la publicidad les ha obligado a ello.

Sin embargo, un diario — *El Debate* — la ha criticado con dureza, proclamando que se trata de un film inmoral, no apto para las personas decentes.

Y esto — que a primera vista parece indignante — es, bien visto, el mejor elogio que puede hacerse a *Muchachas de uniforme* desde las columnas de un periódico hipócrita y jesuítico como *El Debate*.

« F E R M Í N G A L Á N », E N B U E N O S A I R E S

En los diarios madrileños se ha publicado la noticia del estreno de *Fermín Galán* — el film de Fernando Roldán — en Buenos Aires.

Y, según dicen, con éxito. Con un éxito desconocido hasta ahora por las películas españolas.

Sinceramente: dudamos que haya ocurrido esto. No creemos que un film tan falso como *Fermín Galán* — que por respeto a quien lo inspiró no debió realizarse — convenza a un público alejado de nuestros problemas.

Por esto creemos que esta noticia es una burda gacetilla para anunciar la próxima película de Roldán: *El sabor de la gloria*, film de toreros, de «cantaores» y flamencos.

Y esto, forzosamente, nos lleva a la conclusión de que debe prohibirse terminantemente se emplee el nombre de Fermín Galán — merecedor de un respeto que no han llegado a comprender muchos de los «trabajadores» de nuestra República — para anunciar un film que refleja la España de pandereta — toros, chulos, coplas... — y que se hace preceder de esta advertencia: *Una película española que no es española, con la destacada actuación del famoso cantador Angelillo*.

U N D O C U M E N T A L D E L A G U I N E A E S P A Ñ O L A

Verdaderamente nos ha sorprendido esta noticia. Y de realizarse el film, huyendo de toda esa patriotería imperialista, nos parece hasta excelente.

Y es que no estamos acostumbrados a que un director español se salga de la rutina, del eterno tópico. No estamos acostumbrados a ver documentales auténticas sobre España o sobre algo que la interese directamente.

Por esto nos complace felicitar desde aquí a Alfredo Serrano que, por cuenta de «Noticiero español», piensa realizar — es probable que cuando esto se publique lo esté realizando ya — un documental sobre la Guinea española.

Madrid.

R. G.

E S T U D I O P R O A - F I L M Ó F O N O

«Proa Filmófono» continúa sus sesiones de cinema especial en el Cine de la Ópera. En su primera quincena de noviembre programó dos films de Eisenstein: *Romanza sentimental* y *Octubre*. Su segundo programa ha estado integrado por *Y el mundo marcha*, revisión de King Vidor, y *Las maletas del Sr. O. F.*, de Granowsky.

A L E M A N I A E L C I N E M A Y L O S N A Z I S

Albert Sander, jefe del departamento cinematográfico de los nazis, ha celebrado una entrevista con el corresponsal del periódico inglés *The Era*, de la que extraemos estas notas:

«Nuestro partido no se opone a un cambio internacional de films y a su colaboración. Nosotros no admitiremos, ni ahora ni nunca, películas que ataquen u ofendan la nación alemana, la antigua o la nueva armada o, en general, las ideas alemanas. Por ejemplo: *Sin novedad en el frente* o *Los ángeles del infierno*. Estos u otros films de este corte, serán prohibidos siempre en Alemania, aunque se eliminen de ellos las escenas que puedan ofender a nuestro país.

Nosotros queremos reservar, en principio, el cinema, la literatura y el teatro a nuestros compatriotas. Pero como sabemos que no se puede cambiar de la noche a la mañana la estructura actual de los negocios cinematográficos, no les pasará nada a los productores extranjeros que respeten nuestros sentimientos nacionales. (Cuando se sabe cómo los nazis encuentran fácilmente una falta de respeto a sus sentimientos nacionales,



## Nuestro Cinema

se comprende perfectamente lo que esto quiere decir.) Para los films extranjeros en versión alemana, pediremos que el mínimo de los trabajadores alemanes en dichos films sea, por lo menos, el de un 75 por ciento.»

Naturalmente, esas palabras se han dicho en esos momentos en que se creía que Hitler iba a asumir el poder alemán. Sin embargo, a través de ellas, se adivina cómo las grandes compañías productoras continuarán haciendo películas de ideas afines a las políticas del momento.

### CARNETS CINEMATOGRAFICOS ESPECIALES PARA LOS SIN TRABAJO

Desde el 1.º de octubre, se ha instituido en Berlín una reducción del 50 por ciento del precio de entrada a los cinematógrafos en favor de los obreros sin trabajo y parados en general. Esta reducción ha sido acordada para permitir a los empresarios hacer un precio uniforme y reducido. La Asociación del Cinema, de Berlín, va a distribuir unos cuantos carnets cinematográficos especiales, que darán derecho a una sesión cinematográfica semanal a todos los sin trabajo.

Con esta disposición se pretende que los seis millones de parados alemanes, a los que las alocuciones y los discursos social y nacionalfascistas no les procuran el medio de ir al cinema, van a continuar envenenándose una vez por semana ante los films militaristas, optimistas o «sex-appeal» 100 por 100. Aunque esto les mantenga sin trabajo también, por lo menos vivirán con la esperanza de encontrarlo (en el cinema se arregla todo perfectamente), y además se les distrae de sus preocupaciones y se evita que piensen demasiado en la idea que podría terminar, de una vez para siempre, con sus miserias y sus hambres.

## ESTADOS UNIDOS

### CHAPLIN, DE MILLE Y ROWLAND BROWN HABLAN DEL CAPITALISMO Y DE LA UNIÓN SOVIÉTICA

Parece ser que se inicia un movimiento liberal y semi-radical entre los miembros más destacados de la colonia cinematográfica de Hollywood. Algunos de ellos, leen publicaciones revolucionarias como *The New Masses*, pero hace falta saber hasta qué grado de comprensión, de apreciación y de aceptación.

Recientemente, tres personalidades, entre las más preeminentes, han emitido públicamente sus opiniones sobre la caída del capitalismo y la Unión Soviética.

Charlie Chaplin, ha declarado recientemente, en Londres, que no veía posibilidad de que el capitalismo pudiese sostenerse otros cinco años.

De Mille, a su regreso de la Nueva Rusia, no ha ocultado — en una entrevista — su admiración por la U. R. S. S. Mucho antes de su viaje a la Unión Soviética, De Mille, había espantado a todo el mundo cineástico declarando que «es una cosa totalmente podrida nuestro sistema».

Y Rowland Brown, no tiene inconveniente en manifestar en todas cuantas ocasiones se le presentan, sus simpatías por la primera República de Obreros y Campesinos. Se asegura que el 7 de noviembre (15.º aniversario de la revolución rusa), ha enviado un cablegrama al Gobierno soviético en el que manifiesta sus congratulaciones y en el que afirma que el sistema de sociedad construido por el Gobierno de los Soviets, es la «primera gestación real de la civilización».

## FRANCIA

### ICUIDADO CON EL CINEMA!

La «Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires», de París, termina de lanzar el primer número de sus *Cahiers Rouges*. En este cuaderno, la Sección de Cinema de la AEAR, escribe unas notas que traducimos y con las que nos solidarizamos:

«En ninguna parte como en el cinema, el aparato opresor del pensamiento que posee la burguesía, hace sentir su fuerza. La razón es fácil de comprender. Si para editar un libro hace falta una suma relativamente corta, la realización de una obra cinematográfica exige un gasto considerable que solamente puede hacer la clase que posee los medios de producción. Sólo la burguesía puede expresar por medio del cinema su ideología propia, sus aspiraciones, sus necesidades.

«Con el fin de tener alta la mano y de controlar como último resorte toda la producción cinematográfica, la burguesía ha instituido, además, otro organismo abierto y claramente opresivo: la Censura. Esta entidad vela cuidadosamente todo cuanto los raros cineastas independientes pudiesen hacer en favor de otra cosa que no fuese la burguesía y evita que estos elementos a los que pudiesen dirigirse sus films puedan conocerlos. Por otra parte, la Censura persigue sistemáticamente y desfigura las producciones que vienen de la U. R. S. S., en las que se expresan las aspiraciones y las luchas del proletariado contra el Poder.

«Por otro lado, desde hace algunos años, las bandas de actualidades ocupan un lugar



importante en la producción cinematográfica. La burguesía ha sabido, aquí como allá, hacer de ellas un arma poderosa a su servicio, bajo una apariencia engañosa de información imparcial y desinteresada.

\* \* \*

«Así, pues, el cinema, en la hora actual, está completamente en manos de las fuerzas de opresión. Este extraordinario medio de difusión de la cultura y de la información entre las masas, sirve únicamente a la burguesía para henchir la clase obrera de una ideología destinada a hacerle olvidar sus preocupaciones propias y, por consiguiente, a desviarla de la lucha de clases.

«¿Cuál es, pues, frente a este estado de cosas, el papel de los cineastas revolucionarios? Por muy limitados que sean sus medios de acción, no pueden por menos que luchar eficazmente en los diferentes dominios de la actividad cinematográfica: criticar sistemáticamente, aplicándola la acción del análisis marxista, la producción burguesa; luchar contra el sabotaje y por la libre proyección de los films soviéticos, y, de otra parte, realizar, en la medida de sus posibilidades actuales, films que puedan ilustrarnos en los diferentes episodios de la lucha sobre el frente revolucionario.

«La Sección de Cinema de AEAR se ha impuesto como tarea la de secundar la acción del proletariado, luchando vigorosamente contra la opresión ejercida por la burguesía en el dominio del cine.»

RECOPILACIÓN Y COMENTARIOS DE J. P.

## OPINIONES EN ZIG-ZAG

### UN AGENTE DE PUBLICIDAD CON PRETENSIONES DE ESTETA CINEGRÁFICO

En su edición del 17 de octubre, la *Voz*, de Madrid, en un editorial de su agente de publicidad (*La Voz*, como casi todos los periódicos de España, no tiene redactores cinematográficos, sino agentes de publicidad cinematográfica) titulado «Cauces y Márgenes», se ataca los que nos ocupamos del cinema desde un punto de vista de clase. Nos reprocha el hecho que nos dirige en busca de un contenido social en el cine y afirma que, «lo demás, plasticidad y bellezas comprendidas es algo adjetivo, sin demasiado valor ni demasiado interés» para nosotros. Al querer atacarnos, este agente de anuncios con pretensiones de esteta, nos elogia. Cuando intenta descubrirnos, se descubre a sí mismo.

Sin embargo, para dar mayor objetividad a estos comentarios, recomendamos la lectura de esta página de cine de *La Voz* a nuestros lectores. En ella hay otro editorial —comiquísimo— titulado «Reflejos», en el que se afirma: *Chevalier necesita de la Macdonald, de la sonrisa de la Macdonald, de la voz de oro de la Macdonald, de los cabellos rubios de la Macdonald, de las camisas de la Macdonald, etc.* En el mismo número, pueden verse dos críticas, firmadas por José Pizarro, que tampoco tienen desperdicio: en las dos se elogia —naturalmente, puesto que hay publicidad de los dos films— a *Il est charmant!* y a *El teniente del amor*. ¡Y esta gente que escribe estos editoriales y estas críticas, se permite postular sobre un futuro cinema hispánico!

### EL CINEMA DE CLASE, LA VANGUARDIA REACCIONARIA Y «EL CAMÍ»

Desde Valencia nos llega un periódico semanal en valenciano: *El Camí*. En una de sus ediciones, basa un artículo de dos columnas en NUESTRO CINEMA, y nos lanza algunos reproches. Para F. Escrivá i Cantos, no somos más que «un grupo de jóvenes soviéticos delirantes de utopía marxista». Como *La Voz*, también nos reprocha el hecho de mirar el cinema desde un punto de vista de clase. Claro que más inteligentemente.

Nosotros no podemos hablar a fondo del grupo que redacta *El Camí* porque no conocemos más que uno de sus números. Sin embargo, a través de sus páginas, hemos podido otear una política regionalista muy «República de trabajadores» y un movimiento artístico de «vanguardia» que, como los otros movimientos, llega a Valencia cuando ya le han enterrado en toda España, a donde también llegó con retraso.

Sino fuera por estas circunstancias, quizá supiese Escrivá i Cantos, que el concepto de «el arte por el arte» —que él quiere revalorizar—, en estos momentos, tiene menos valor que su otro concepto: «*El cinema per ell mateix*». Esto no son utopías: son frases en las que se cobijan las burguesías artísticas internacionales, para justificar sus propias cobardías, negando al arte la importancia de su significación y su papel social.



# NUESTRO CINEMA: JUNIO - DICIEMBRE 1932

## INDICE LITERARIO : AUTORES Y TEMAS

### P R O B L E M A S A C T U A L E S

		Pág.
JUAN PIQUERAS . . . . .	Itinerario de NUESTRO CINEMA . . . . .	1
GERMAINE DULAC . . . . .	¿Qué es el cinema? . . . . .	3
L. GÓMEZ MESA . . . . .	Insistencia de los dibujos animados . . . . .	5
JUAN PIQUERAS . . . . .	Versiones, Sincronizaciones, Subtítulos . . . . .	7
DEKEUKELEIRE, ROMBAUTS, WERRIÉ . . . . .	Reforma del cinema . . . . .	10
RAFAEL GIL . . . . .	Los orientadores del cinema español . . . . .	34
SAMUEL ROS . . . . .	Los alegres millones del cinema español . . . . .	71
RENE CLAIR . . . . .	¡Hay algo muy podrido en el cinema! . . . . .	105
L. GÓMEZ MESA . . . . .	Del público y su desorientación . . . . .	108
JUAN PIQUERAS . . . . .	Nuestro Itinerario: Política y Cinema . . . . .	110
ALEXANDRE BAKSHY . . . . .	El diálogo en el cinema . . . . .	137
GEORGE MELIÈS . . . . .	La importancia del escenario . . . . .	167
J. CASTELLÓN-DÍAZ . . . . .	Des argumentos . . . . .	169
LÉON MOUSSINAC . . . . .	Muerte de la vanguardia . . . . .	205

### E L C I N E M A S O V I É T I C O

A. W. LUNATCHARSKY . . . . .	El cine revolucionario ruso . . . . .	14
WATZLAW SOLSKY . . . . .	El escenario en el cinema soviético . . . . .	37
I. ANISSIMOV . . . . .	Los films de Eisenstein (Cap. I) . . . . .	73
I. ANISSIMOV . . . . .	Los films de Eisenstein (Caps. II y III) . . . . .	111
KURT KERSTEN . . . . .	Los problemas del cine soviético . . . . .	117
I. ANISSIMOV . . . . .	Los films de Eisenstein (Cap. IV) . . . . .	140
G. LISS . . . . .	El cine soviético y el Segundo Plan Quinquenal . . . . .	171
A. ARACÓN LEIVA . . . . .	Un film de Eisenstein sobre Méjico . . . . .	207

### PRIMERA ENCUESTA DE "NUESTRO CINEMA"

CUESTIONARIO . . . . .	N. C. . . . .	33
RESPUESTAS DE . . . . .	Gómez Mesa, R. Gil, Villegas-López, A. Ysern, G. de Ubieta y A. Antonino . . . . .	65
» » . . . . .	A. Cabello, Castellón-Díaz, Anfurso, J. González, y A. H. de Mendoza . . . . .	97
» » . . . . .	F. G. Mantilla, J. M. Plaza, Suárez Picallo, P. Sánchez Diana, A. Marquerie y F. Gil . . . . .	129
» » . . . . .	Casinos Guillén, Marinello Roca, Gómez Ibáñez y V. M. García Arenal . . . . .	161
» » . . . . .	C. Llopard, Gómez Gutiérrez, L. M. Serrano, M. Picardo, Bau-Bonaplata y M. V. Faura . . . . .	193
JUAN PIQUERAS . . . . .	Panorama y Respuestas . . . . .	198

### PANORAMA DEL CINEMA HISPÁNICO

JUAN PIQUERAS . . . . .	Primera etapa: de 1896 a 1910 . . . . .	24
» » . . . . .	Segunda etapa: de 1911 a 1920 . . . . .	42
» » . . . . .	Tercera etapa: de 1921 a 1930 . . . . .	80
» » . . . . .	Del cine mudo al film sonoro y parlante . . . . .	145
» » . . . . .	Versiones y sincronizaciones en español . . . . .	175
ALFREDO SERRANO . . . . .	Mi posición de 1925 ante el cinema español . . . . .	182



# LOS NUEVOS FILMS (CRÍTICAS)

	Págs.
LA SINFONÍA DE LA CUENCA DEL DOM, de Dziga-Vertoff, por Karl Radek . . .	18
SOLA, de Ilia Trauberg . . .	» » . . . 20
MUCHACHAS DE UNIFORME, de Leontina Sagan . . .	» H. Menahem . . . 47
EL DR. JEKYLL Y M. HYDE, de Ruben Mamculian . . .	» Juan Piqueras . . . 49
FANTOMAS, de Paul Fejos . . .	» » » . . . 51
LA ATLÁNTIDA, de G. W. Pabst . . .	» » » . . . 52
SHANGHAY-EXPRESS, de von Sternberg . . .	» » » . . . 54
EMILIO Y LOS DETECTIVES, de Gerhard Lamprecht . . .	» » » . . . 56
TUMULTOS, de Robert Siodmak . . .	» » » . . . 56
MATERNIDAD, de Tissé . . .	» Rafael Gil . . . 88
MONTAÑAS DE ORO, de Youtkewitch . . .	» Léon Moussinac . . . 119
EN NOMBRE DE LA LEY, de Maurice Tourneur . . .	» Juan Piqueras . . . 121
QUICK, de Robert Siodmak . . .	» » » . . . 150
EL VERDUGO, de W. A. Wellman . . .	» » » . . . 151
TRANSATLÁNTICO, de W. K. Howard . . .	» » » . . . 152
CONGORILA, de Martin Johnson . . .	» » » . . . 153
SCARFACE, de Howard Hawks . . .	» » » . . . 154
EL PICADOR, de Jaquelux . . .	» » » . . . 155
TRATA DE BLANCAS, de Manfred Noa . . .	» Rafael Gil . . . 155
LA LUCHA POR LA VIDA, de Korolevitch . . .	» Juan Piqueras . . . 182
KUHLE WAMPE, de Dudov . . .	» » » . . . 183
BARNUM (FREAKS), de Tod Browning . . .	» » » . . . 184
SALTO MORTAL, de E. A. Dupont . . .	» Villegas-López . . . 185
LA CANCIÓN DE LA VIDA, de Alexis Granowsky . . .	» L. Gómez Mesa . . . 186
MATA-HARI, de G. Fitzmaurice . . .	» Rafael Gil . . . 187
UN HOMBRE SIN NOMBRE, de Staphenhorst . . .	» Henri Menahem . . . 214
HAMPA (BERLÍN, ALEXANDERPLATZ), de Phil Jutzi . . .	» Villegas-López . . . 217
MARIDO Y MUJER, de Frank Borzague . . .	» Rafael Gil . . . 217
DAMAS DEL PRESIDIO, de Marión Dering . . .	» » » . . . 218

# O T R O S T E M A S

EL CINEMA Y LA GUERRA: A propósito de «Las Cruces de Madera» . . .	por J. P. Dreyfus . . . 23
REVISIÓN DE FIGURAS: ¡Qué bien murió Max Linder! . . .	» L. Gómez Mesa . . . 39
PANORAMAS INTERNACIONALES: Golpe de vista sobre el cinema portugués . . .	» Alves Costa . . . 91
CINEMA PROLETARIO: «Kuhle Wampe, o ¿A quién pertenece el mundo?» . . .	» L. L.-E. Sternstein . . . 140
EL CINEMA Y LA CRÍTICA: Significación, valores y limitaciones de «Muchachas de uniforme» . . .	» Juan Piqueras . . . 211
NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE . . .	Páginas 28, 57, 89, 122, 156, 188 y 219
OPINIONES EN ZIG-ZAG . . .	» 31, 63, 94, 127, 160, 191 y 222
BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA . . .	» 32, 64, 95, 128 y 191
REVISTA DE REVISTAS . . .	» 160

# REPERTORIO GRÁFICO : IMÁGENES Y FIGURAS

DE FILMS DOCUMENTALES:	2 portadas y 14 fotografías
» » ALEMANES . . .	1 portada y 25 »
» » BELGAS . . .	3 »
» » ESPAÑOLES . . .	17 »
» » FRANCESES . . .	1 portada y 13 »
» » HOLANDESES . . .	1 »
» » INGLESES . . .	4 »
» » PORTUGUESES . . .	1 »
» » SOVIÉTICOS . . .	3 portadas y 26 »
» » YANQUIS . . .	15 »
DIBUJOS Y CARICATURAS . . .	2 »



# Agence Européenne Cinématographique

**CENTRAL EN PARIS:**

13, Faubourg Montmar re

Teléf. : Provence, 39-32

Telegramas : CINEUROPA - PARIS



**AGENCIA EN MADRID:**

Calle de San Lorenzo, núm. 4

Teléfono núm. 18599

Telegramas : CINEUROPA - MADRID

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

**¡Compradores!**

**¡Distribuidores!**

**¡Alquiladores!**

**¡Estar atentos!**

## La Agence Européenne Cinématographique

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

Dirigiéndose a la

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



## Estudio Proa-Filmófono

GRANDES SESIONES  
de Cine Cultural, Cien-  
tífico y de Avanzada.

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

## PROA - FILMÓFONO

organiza programas  
completos para Sesio-  
nes Peninsulares.

Solicítense  
datos a

## PROA - FILMÓFONO

Apartado 288 - MADRID

## EXPERIMENTAL CINEMA

INTERNATIONAL FILM QUARTERLY  
Published in Hollywood - Cal., U. S. A.

Editada por Seymour, Stern, Lewis  
Jacobs Alexander, Brailovski, David  
Plat y Braver-Mann

## EXPERIMENTAL CINEMA

*covers all the basic forms and  
activities of the cinema, consi-  
dering film-art as one of the  
most powerful ideological wea-  
pons in the struggle for the  
emancipation of the working  
classes and oppressed nationa-  
lities.*

Corresponsales directos en U. R. R. S., París, Ber-  
lín, Checoslovaquia, Inglaterra y América latina

Suscripción anual : \$ 2'50 cuatro números

## EXPERIMENTAL CINEMA

1625, N. Vine Street. Hollywood - Cal., U. S. A.

## PRODUCTOS HISPANO-AMERICANOS

FRUITS EXOTIQUES, LIQUEURS & PRODUITS FRANÇAIS

# Maroto & Arias

(Sucesores de A. MARTÍNEZ)

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

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

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

PRECIO ÚNICO PARA TODOS LOS  
TURRONES: 40 FRANCO KILLO



SERVICIO RÁPIDO A DOMICILIO  
LIVRAISON RAPIDE À DOMICILE



# Guía Cinematográfica Internacional

## FIRMAS CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA

 <p><b>Selecciones Filmófono</b></p> <p>PALACIO DE LA PRENSA</p> <p>—</p> <p>Pl. del Callao, 4 MADRID Teléfonos 95555 - 96310</p>	 <p>Antonio Maura, núm. 16. - Madrid Balmes, 79 - Barcelona - Tel. 70917</p>	<p>CASA CENTRAL: S. Marcos, 42 Teléfonos 10289-18062 <b>Madrid</b></p> <p>—</p> <p>SUBCENTRAL: Aragón, 219 Teléf. 76810 <b>Barcelona</b></p> 
<p>Calle Aragón, 219 Teléfono 76810 <b>BARCELONA</b></p> <p>Dirección telegráfica : «Artfilm»</p>	<p>CINEMATOGRAFICA NACIONAL ESPAÑOLA, S. A.</p>  <p>Casa Central: Vía Layetana, 53 - <b>BARCELONA</b> - Teléfono 22048</p>	 <p><b>BARCELONA</b> Calle Mallorca, 220. - Teléfono 71473</p> <p><b>MADRID</b> Plaza del Callao, 4. - Teléfono 19573</p>
 <p>DIPUTACIÓN, núm. 199</p> <p>TEL. 34148 <b>BARCELONA</b></p>	 <p><b>BARCELONA</b> Consejo de Ciento, 292. - Teléf. 11891</p>	 <p>Viriato, 55 - <b>Madrid</b> Diputación, 199 - <b>Barcelona</b></p>
<p><b>PRODUCCIONES</b></p>  <p>S.A. (ACTUALIDADES SONORAS ESPAÑOLAS)</p> <p>Estudio, Laboratorio y Oficinas: Ctra. Chamartín, 30. - Teléf. 44102 - <b>MADRID</b> Dirección telegráfica y telefónica : "Pasasa"</p>	<p>EXCLUSIVITÉS POUR L'ESPAGNE</p> <p><b>Selecciones J. DE MIER</b></p> <p>♦</p> <p><b>O V I E D O</b> Doctor Casal, 11 - Teléfono 3663</p>	<p>Reservado</p>
<p><b>D I S P</b></p>	<p><b>O N I</b></p>	<p><b>B L E S</b></p>



# CINEMATOGRAFICA IBÉRICA

Exclusivas Cinematográficas - Venta y Alquiler de Películas

CENTRAL:

(Provisional)

Viriato, 55

Teléfono 34940

MADRID



AGENCIA:

Diputación, 199

Teléfono 34148

BARCELONA

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

## LA LOCA AVENTURA

ESTRENARÁ EN BREVE

## LA CHOCOLATERITA

Basada en la célebre obra de Paul Gavault, realizada por Marc Allegret e interpretada por el gran

R A I M U

JACQUELINE FRANCELL

PIERRE BERTIN

Y  
SIMONE SIMON