

NUESTRO CINEMA

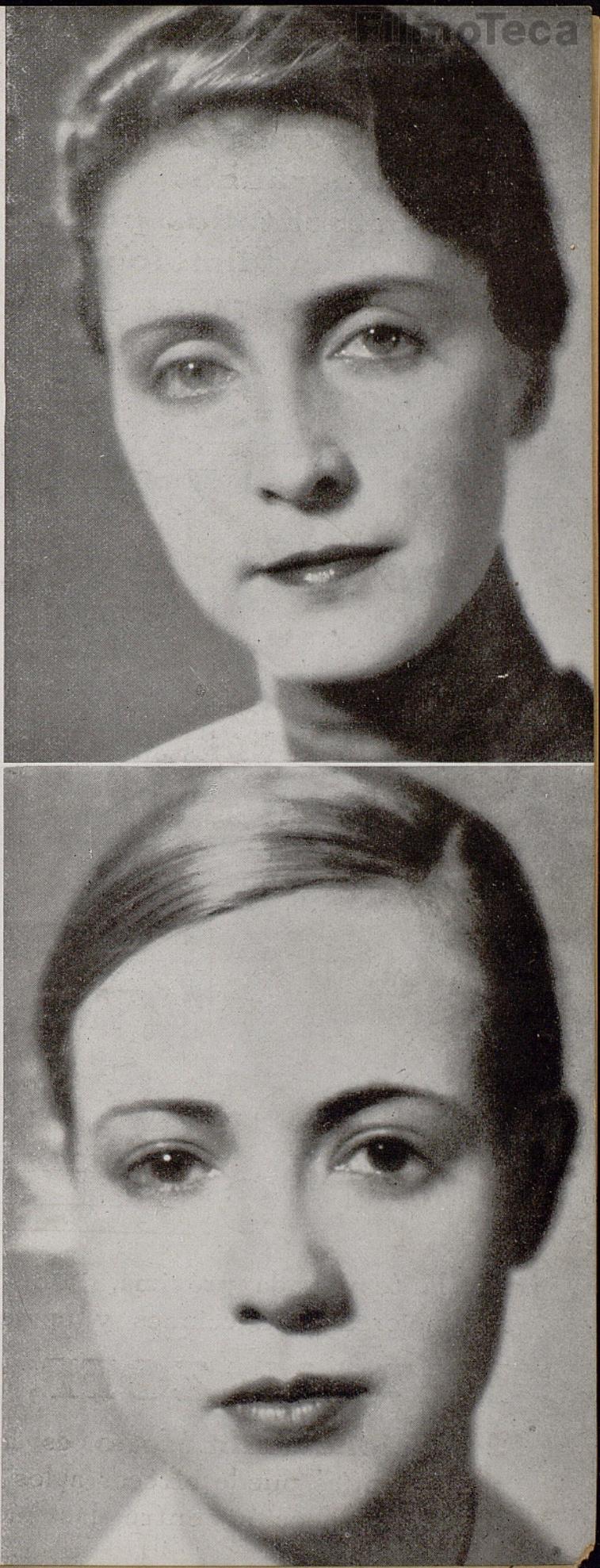
CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Julio de 1932

Una Peseta

2

CONTENIDO : PORTADA : Dorothea Wieckchen y Herta Thiele en «Madchen in uniform». - PRIMERA ENCUESTA DE «NUESTRO CINEMA». - PROBLEMAS ACTUALES : «Los orientadores del cine español», Rafael Gil; «El escenario en el cinema soviético», Watzlaw Solsky. - REVISIÓN DE FIGURAS : «¡Qué bien murió Max Linder!», L. Gómez Mesa. - HISTORIOGRAFÍA : «Panorama del Cinema Hispánico» (de 1911 a 1920), Juan Piqueras. - OS NUEVOS FILMS : «Muchachas en uniforme», Henri Menahen; «El Doctor Jekyl y Mister Hyde», «Fantomas», «La Atlántida», «Shanghay - Express», «Emilio y los detectives» y «Tumultos» : Juan Piqueras. - NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE. - OPINIONES EN ZIG-ZAG. - BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA





Los mayores éxitos
cinematográficos han
sido presentados por
Selecciones Filmófono
en las temporadas de

1930-31

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

Sous les toits de Paris
Cuatro de Infantería
Misterios de África
Express Azul

1931-32

El Millón
¡Viva la Libertad!
Carbón
Amores de media noche

En la temporada próxima, "Filmófono" contará también con las mejores producciones y empezará sus éxitos con el film

KARAMAZOFF, EL ASESINO

Selecciones Filmófono es la distribuidora española que más garantías puede ofrecer a los empresarios españoles por su acertada selección entre las mejores películas universales

CINEMATOGRÁFICA IBÉRICA

Dirección provisional:



Alvarez de Castro, 32 - Madrid

Presentará en la Próxima Temporada:

La Cenicienta de París

Realización de J. HEMARD

Colette Darfeuil
Alice Tissot

Paul Olivier
Henry Poupon

LA FORTUNA

Escenario original de TRISTAN BERNARD

Jany Marny
Alice Tissot

Claude Dauphin
Henry Poupon

La loca aventura

Realización de KARL FROELICH

Marie Glory
Marie Bell
Colette Jell

Jean Murat
Silviode Pedrelly
Jim Gerald

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

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA
Dirección y Administración: 7, Rue Broca - París (V^e) Francia.

Servicio de Librería de "Nuestro Cinema"** LIBROS FRANCESES

Los orígenes del Cinematógrafo

HISTORIA DEL CINEMATÓGRAFO DESDE SUS ORÍGENES HASTA NUESTROS

HISTORIA DEL CINEMATÓGRAFO DESDE SUS ORÍGENES HASTA NUESTROS	45	Fr.
DÍAS, Michel Coissac	3	"
LOS ORÍGENES DEL CINEMATÓGRAFO, Pontonniée	15	"
LA FOTOGRAFÍA ANIMADA, Trutat	5	"
LA CRONOFOTOGRAFÍA, M. Marey	10	"
LA CRONOFOTOGRAFÍA, L. Gastine	12	"
... Y LA IMAGEN SE ANIMÓ, E. Roux-Parassac.	15	"
EL FILM DE MI VIDA, R. Grimoin-Sanson		

Técnica y Vulgarización

EL CINEMATÓGRAFO SONORO, Hermandiquer	30	"
LA TÉCNICA CINEMATOGRÁFICA, Lobel	77	"
EL CINEMATÓGRAFO CIENTÍFICO E INDUSTRIAL, J. Ducom	25	"
LOS «COULISSES» DEL CINEMA, Michel Coissac	30	"
LA CINEMATOGRÁFIA, L. Bule	10'50	"
LAS PROYECCIONES CINEMATOGRÁFICAS, E. Custet	10	"
REVELAJE Y DESENVOLVIMIENTO DE LOS FILMS CINEMATOGRÁFICOS, Mayer	3	"
LOS APARATOS TOMAVISTAS, A. Merle	3	"
PARA EL FOTÓGRAFO Y EL CINEASTA, J. de Thellesme	19'50	"
LA PELÍCULA VIRGEN PATHÉ	150	"
EL CINEMA, A. Delpeuch	15	"
EL CINEMA, E. Coustet	9	"
EL CINEMA, Diamant-Berger.	12	"
EL CINEMA Y SUS MARAVILLAS, R. Villiers.	7'50	"
EL CINEMATÓGRAFO, Turpain	8	"
CINE, Widy	12	"

Obras documentales - Reportajes

EL ARTE EN LA RUSIA NUEVA: EL CINEMA, Marchand y Weinstein	20	"
EL CINEMA SOVIÉTICO, Moussinac.	12	"
EL DECORADO MODERNO EN EL CINEMA, Mallet-Stevens	80	"
«FILMLAND» (LOS ÁNGELES, HOLLYWOOD, ARTISTAS, ESTUDIOS), Florey.	12	"
DOS AÑOS EN LOS ESTUDIOS AMERICANOS, Florey	10	"

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

NUESTRO CINEMA

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

PRIMERA ENCUESTA DE "NUESTRO CINEMA"

La aparición de NUESTRO CINEMA ha sido acogida con una atención que nos sorprende agradablemente y que nos anima a continuar por el camino trazado en nuestro primer número. Una multitud de cartas — enviadas por profesionales y por personas alejadas de toda actividad cinematográfica — y de artículos y comentarios — hechos en distintos periódicos comentando nuestra salida —, patentizan la simpatía despertada por nuestra revista y la necesidad que se sentía en España por una publicación cinematográfica que tratase al cinema desde un ángulo mucho más elevado que el que generalmente se suele tratar desde las páginas semanales de nuestros cotidianos y nuestras revistas profesionales existentes. Tanto en éstas como en aquéllos, es la publicidad quien domina sobre la ideología que pueda haber en sus redactores y por eso se encuentran en unas y en otros las mismas noticias, los mismos comentarios, las mismas «gacettillas», los mismos artículos e iguales insinceridades de la crítica. Casi todo este material sale elaborado de los departamentos publicitarios de las casas productoras, y por eso la monotonía, la frialdad y la ausencia de toda opinión crítica individual es el signo más característico de este tipo de información cinematográfica, insuficiente, en el momento actual, no solamente para satisfacer las necesidades de los iniciados, sino para todo ese público que ya no cree en la infalibilidad de las figuras ni en los chismes absurdos que se elaboran basándose en la vida impersonal e insignificante de las «estrellas». Una vuelta venturosa hacia todo lo auténtico, parece registrarse últimamente en muchos aspectos cinematográficos. Esto y el descontento general del espectador ante la producción de hoy, hace que NUESTRO CINEMA aspire a ser el portavoz popular de este movimiento. Las adhesiones recibidas nos demuestran que nuestra aspiración no es injustificada. Para fortificar y prolongar estas adhesiones, y captar otras nuevas, NUESTRO CINEMA quiere pulsar el sentido de esta opinión y concretarlo en las contestaciones a las seis preguntas de su primera encuesta:

1. — ¿QUE PIENSA USTED DEL CINEMA Y DE SU POSICION ACTUAL?
2. — ¿QUE GENERO CINEMATOGRAFICO (SOCIAL, DOCUMENTAL, EDUCATIVO, ARTISTICO...) CREE USTED QUE DEBE CULTIVARSE MAS ATENTAMENTE?
3. — ¿QUE PAPEL SOCIAL CONCEDE USTED AL CINEMA?
4. — ¿QUE PELICULAS CONSIDERA USTED COMO EJEMPLOS DIGNOS DE PROLONGAR EN EL FUTURO?
5. — ¿QUE PIENSA USTED DEL MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO INICIADO ULTIMAMENTE EN ESPAÑA?, y
6. — ¿COMO CREE USTED QUE DEBE ENFOCARSE LA FUTURA PRODUCCION HISPANICA?

La Dirección de NUESTRO CINEMA ruega a todos sus colaboradores, lectores, simpatizantes, amigos y simples espectadores cinematográficos, mediten atentamente las preguntas que formula (con una ausencia total de toda clase de tópicos) y manden sus opiniones, que consideramos necesarias, para contribuir con ellas a la renovación cinematográfica que — con la ayuda de nuestros colaboradores — nos hemos impuesto espontánea y voluntariamente.

PROBLEMAS ACTUALES

Los orientadores del cinema español

El problema de más trascendencia que el cine sonoro ha planteado a los productores norteamericanos, ha sido el de las versiones extranjeras.

Desde que el micrófono compartió con la cámara las funciones fundamentales en la elaboración de los films, las grandes editoras comprendieron que, si querían seguir siendo dueñas absolutas del mercado cinematográfico mundial, tendrían que producir películas en los principales idiomas. Y así lo hicieron.

Pero era realmente imposible realizar versiones extranjeras de todos los films norteamericanos, y, más imposible aún, improvisar en unos meses estrellas que ocuparan los puestos que, por fuerza, habían de dejar vacantes los artistas que no dominaban más que el inglés.

Y por esto, las películas fabricadas en Hollywood llegan ahora a Europa en infinidad de formas: unas, habladas en inglés con títulos explicativos de los diálogos; otras, interpretadas por artistas de nuestro continente, y muchas, también, «dobladas» por actores modestos que adaptan sus voces a las sombras de las más «famosas estrellas».

Pero Norteamérica, al hacer esto, no solucionó, como pensaba, el problema de la universalidad del cinema. Y es que los llamados a resolverlo eran los países de cuyo mercado se quería de nuevo adueñar.

Y así, algunas naciones — Alemania, Francia, Inglaterra, Italia — han intensificado la producción de películas habladas en su propio idioma. Otras, que carecían de cinema nacional, hacen lo que mejor les conviene: o exigen que todas las películas que traspasen sus fronteras vayan habladas en su idioma — lo mismo sea por artistas de su patria como por «dobles» —, o se conforman con las versiones originales en inglés.

Pero a nosotros esto no nos importa. Cada cual es muy dueño de hacer en su casa lo que quiera. Sería, por tanto, ridículo que intentáramos aplaudir o reprimir su actuación, pues esto no nos incumbe. Y, además, los escritores de las naciones interesadas en ello son los llamados a hacerlo. Como ya lo hacen en la actualidad.

Pero en España se está buscando también la solución a este problema planteado por el cine parlante.

Y esto, no sólo nos interesa, sino que nos obliga a enfocar hacia ello nuestra mirada.

* * *

Todos los que actualmente cogen la pluma para comentar el cinema están dando su opinión sobre la actitud que debe adoptar España ante la presente situación.

Algunos — los menos, por fortuna — opinan que, ya que en nuestra patria no se produce cine, debemos conformarnos con las versiones españolas que nos envía Norteamérica.

Y llegan a tomar tan en serio sus aseveraciones, que tachan de *antipatriota* la actuación de nuestro compañero Juan Piqueras, porque — según ellos — anda desengaño a los editores que piensan hacer versiones españolas en París. Es decir, porque les abre los ojos para demostrarles que no merece la pena que lo hagan.

No sabemos si esto será verdad. Pero, de serlo, sería — junto a aquel artículo que publicó hace tiempo sobre «El suceso de anoche» — lo mejor que ha hecho Piqueras en defensa de nuestra cinematografía, pues — en una mayoría aplastante — las versiones *en castellano* — es un decir — de los films extranjeros, son verdaderos esperpentos.

Pero ya hemos dicho antes, que éstos — los que creen que el cine puede



Ana Steen, en «Karamazoff el asesino» film alemán de Fedor Ozep, basado en «Los hermanos Karamazoff» de Dostoiewsky.-Foto: Filmófono

■ ■ ■ ■ ■

■ ■ ■ ■ ■

habituales. Sobre todo, esa deseada protección oficial del Estado consistente en amparar nuestra producción poniendo veto a la extranjera.

Estos señores —según dicen— hacen sus campañas con la mejor voluntad. Vamos a suponer que así es. Pero, por esto mismo —si comprendemos que sus intenciones son buenas—, también hemos de comprender que los resultados que se desprenden de sus campañas no lo son.

Abogar, como ellas abogan, por amparar nuestra producción —una producción que no existe— aumentando el gravamen a los films de otros países que se proyectan en España, es algo absurdo y contraproducente, con lo cual no se lograría más que arruinar a la mayoría de los empresarios españoles.

Esto estaría muy bien en el caso de que tuviéramos una producción nacional fuerte, pujante, capaz de satisfacer las aspiraciones de nuestro público. Y, además, equiparable en su calidad artística con la extranjera. Pues no íbamos a cerrar las puertas a un buen productor para que en nuestro país se desarrollara otro pésimo.

Y nadie —por muy optimista que sea— puede negar el deplorable estado de nuestro cinema. En la presente temporada sólo se han estrenado en Madrid dos películas españolas: «Isabel de Solís» —un mamarracho de los a que nos tiene acostumbrados José Busch— y «Fermín Galán».

Ninguna de estas producciones debieron realizarse ni proyectarse. Sobre todo la segunda. Pues no nos parece bien aprovecharse del nombre de una persona muerta —y más las circunstancias tristes de ésta— para conseguir un puñado de duros.

Deben desengañosarse, por tanto, esos señores que quieren que el nacimiento del cine español se base en la muerte de otro. La actitud del Gobierno —al no hacer caso a sus peticiones— sólo reporta

cambiar de voz lo mismo que los discos gramofónicos —son los menos. La mayoría termina siempre sus comentarios con una conclusión rotunda: que la única solución de este problema es que España se fabrique su cine.

Y todos, en verdad, han apuntado perfectamente en el blanco.

Pero se ha dicho esto ya tantas veces, se han repetido estas palabras con tanta insistencia, que, no por escribirlas una vez más, van a ser apetecibles los resultados que se buscan.

Así, que lo que importa en estos comentarios, no es su fondo —la idea que mueve a escribirlos—, pues ya sabemos de antemano que es admirable. Lo único interesante son los medios que se indican para conseguir el fin perseguido.

Y éstos, ni son siempre plausibles ni convincentes. Al contrario: la mayoría de las veces dejan de estar inspirados por el sentido común.

Y como ejemplo, están los expuestos en la mayoría de nuestras graciosas —e indignantes— páginas cinematográficas, por sus confeccionadores habituales. Sobre todo, esa deseada protección oficial del Estado consistente en amparar nuestra producción poniendo veto a la extranjera.



Fritz Raps, en «Karamazoff el asesino».-Foto: Filmófono



«Mam' zelle Nitouche»
film francés de Marc Alleret.
Foto: Braumberger - Richebé

Mientras en España no haya producción nacional, el Gobierno no debe impedir la entrada de los films extranjeros para amparar de este modo a quien debe: al público.

Y cuando esa producción exista, cuando todas nuestras quimeras sean una realidad, entonces hará muy bien — como actualmente se hace en varios países — en impedir la entrada de las películas habladas en otros idiomas, con excepción de aquellas que, por sus valores de arte puro, merezcan esta distinción.

* * *

Después de escribir este artículo, tenemos la seguridad que toda esa camarilla de cinematógrafistas nos tacharán de «antipatriotas» y de «detractores sistemáticos del cinema español».

Les agradecemos mucho la distinción.

Ya dijimos en otra ocasión que los que más daño hacen al cinema español son los «patriotas»; esos «patriotas» que creen que todas las cosas de nuestra nación, por el solo hecho de haber nacido en ella, son buenas.

Y ocurre todo lo contrario: los verdaderos patriotas son los que ven las cosas con imparcialidad y los que llegan a exigir más de los suyos que de los extraños, pues deben aspirar a que éstos estén sobre todos.

Por esto, todos esos señores que creen que en España tenemos grandes directores (ejemplos: León Artola y «El pollo pera», José Busch y «Los aparecidos», Perojo y «El embrujo de Sevilla»...) que sólo necesitan de una protección oficial para pasmarnos con sus genialidades, nos hacen un daño tal vez irreparable.

Y por esto, también, aquellos que han juzgado el cinema español no con dureza sino con justicia, son los únicos que si algún día — por desgracia aún lejano, pues la introducción de nuestros grotescos autores teatrales en el cinema supone un visible retroceso — ven que en España existe cine, puedan sentirse orgullosos de haber contribuido a su nacimiento.

beneficios. Claro está que los beneficiados no han de ser esa camarilla de cinematógrafistas españoles que tienen montados sus estudios en la mesa del café y que han convertido un arte en un *modus vivendi*, propio tan sólo de personas sin escrúpulos ni dignidad personal.

Los beneficiados son — como deben ser — los empresarios que exponen su capital y la gran masa de espectadores que, de este modo, seguirá viendo buenas películas, y que no debe conformarse nunca con nuestras ridículas proyecciones que — salvo tres excepciones — parecen hechas por malos aficionados.

R A F A E L G I L

EL ESCENARIO EN EL CINEMA SOVIÉTICO*

Lo primordial, la base, lo más importante en todo film, es el escenario. Es al film soviético a quien pertenece haber reconocido primeramente esta verdad simple y el haber sacado las consecuencias sucesivas. No hay duda alguna, que la ascensión de la cinematografía soviética y su nivel artístico elevado es debido, ante todo, a este reconocimiento.

¿Cómo se produce el escenario manuscrito de cada film soviético y qué sucede con él hasta que llega a cristalizar en un film?

Al responder a esta cuestión es necesario constatar como principio que el cinema soviético no es un cinema basado en las «estrellas». El escenario no será, en ningún caso, escrito por autores designados. Tampoco será hecho por «réalisateurs» preparados de antemano. Solamente cuando la idea fundamental sea elegida, es cuando el realizador será llamado al trabajo. Y no es más que cuando el escenario está terminado que los actores serán contratados.

En el estado de la economía planificada, la cinematografía se encuentra, naturalmente, bajo el control del Estado. En la «Soyouzkino», que engloba a todas las sociedades de producción soviética, se desarrolla anualmente un vasto plan de temas. La preparación de este plan dura habitualmente varios meses. En este trabajo participan las organizaciones de creadores de films, las de los escritores, representantes del comisariado de Instrucción Pública y otras administraciones.

Después que el plan anual de temas es aceptado por la «Soyouzkino» existe ya un valor obligatorio para todas las sociedades de producción de U. R. S. S. Pero mientras que los temas para los films instructivos y culturales son fijados con toda precisión para todo el año, para los films recreativos no se trazan más que las líneas generales, de conjunto. El año pasado, todavía los temas e ideas fundamentales de los films recreativos, fueron estrictamente dibujadas, igualmente previstas. El plan de temas para el año 1932, se desvía de este método. Este año, se quiere producir una buena cantidad de films cómicos y satíricos. Un nuevo género — el folletón cinematográfico — debe ser cuidado particularmente. Las nuevas formas de vida, crecidas sobre el suelo de la nueva estructura económica, deben ser reflejadas en el film recreativo, al que se le concede una gran importancia para la formación verdaderamente artística de las materias. La elección de estas materias, por ahora, se deja a la disposición y a la elección de los autores.

Sin embargo, no se acepta de los autores más que resúmenes muy breves. Estos resúmenes — cuatro o cinco páginas escritas a máquina como máximo — son examinados — para su aplicación — por el departamento dramático (grupos de dramaturgos empleados en forma estable y permanente: «escenaristas». Este grupo, generalmente, está constituido por los antiguos discípulos del departamento del escenario de la Universidad del cine). Como el trabajo de los escenaristas es de gran responsabilidad, éstos no deben considerar terminada su instrucción al acabar sus cursos en la Universidad del cinema. Están obligados a trabajar en los círculos de Instrucción. Y no está desprovisto de interés el hecho de que todos estos escenaristas reciben de la «Soyouzkino» bonos especiales que les permiten adquirir, con una gran rebaja de precio, todos los libros que se publican en la Rusia Soviética.

Una vez que el curso expuesto es aceptado, comienza el trabajo llamado «exposición literaria». Esta exposición está escrita casi siempre por el autor. El escenarista especializado solamente participa en el trabajo como consejero técnico.

A continuación «la exposición literaria» es leída públicamente en una reunión de obreros y empleados de la misma fábrica en que se desarrolla la acción. Si, por ejemplo, la figura principal del film es un obrero metalúrgico, entonces el autor y su colaborador técnico (escenarista), pasan a una reunión de obreros metalúrgicos convocada especialmente a este fin. Cuando se trate de un medio de guardias rojos, de campesinos, de ingenieros, etc., se procederá de igual forma. Y cuando el asunto tratado en el escenario se base sobre temas históricos u otros en los que no se pueda encontrar un auditorio especial en este sentido, se convoca una reunión mixta de obreros y empleados de distintas categorías y clases.

Después de la lectura del resumen o exposición, tiene lugar una discusión que, muchas veces, dura varias horas. En ella se hacen objeciones, se discute el asunto, se critica el tema y, al mismo tiempo, se hacen nuevas proposiciones. Debido a este método el autor recibe una gran cantidad de material que le ofrece nueva información y que le ayuda en la formación viva y verídica de la materia que trate. No es tampoco raro el que se lea dicho resumen en muchas reuniones, y, casi siempre, en una que se convoca especialmente entre los elementos y obreros técnicos de la fábrica en que se ha de realizar el film. (En U. R. S. S. se entiende por fábrica de películas el estudio en donde se rueda, los laboratorios en donde se revelan los negativos y se tiran las copias...) En esta reunión participan los obreros y los empleados, así como los elementos de la administración. Los «réglisseurs», los operadores, los actores, empleados en U. R. S. S. constantemente, percibiendo salarios mensuales trabajen o no todos los días, están también presentes en estas reuniones.

Después se hace el escenario o «libro para filmar». Muchas veces el director no toma parte todavía en este trabajo. Él será llamado más tarde, cuando se haya transformado el escenario en «libro de mise en scène». Pero tampoco ahora será excluido el autor. Por el contrario: no está obligado solamente a participar en este trabajo, sino que se le exige que continúe trabajando y colaborando con el autor hasta que el film está casi completamente impresionado. Si éste no puede permanecer en el estudio por una razón cualquiera, entonces trabaja junto al realizador el escenarista que ha intervenido en la realización del «découpage». De todas formas, el autor debe constantemente estar representado en el estudio. El film, una vez terminado, y antes de ser presentado al público, será proyectado ante los empleados y obreros de la fábrica en cuestión, en donde se establecerán nuevas discusiones. No será más que después de las rectificaciones o cambios que hayan podido surgir cuando el film será presentado a la administración de la «Soyuzkino». Es necesario añadir que el porcentaje de films rechazados por esta institución es bastante grande, y que éstos jamás serán proyectados en público. Sin embargo, se parte del punto de vista de que es mejor perder el capital invertido en un film rechazado que presentarlo a un público a quien no satisface en sus exigencias políticas y artísticas.

El número de realizadores de películas en U. R. S. S., es relativamente grande, en comparación con el resto de Europa o de América. La mayoría de los mismos no vienen al cinema desde el teatro o la literatura. Son más bien viejos periodistas. O casi siempre jóvenes escritores que trabajan en los círculos de distintas y diferentes organizaciones cinematográficas. Estos círculos existen en las fábricas, en los talleres, en el Ejército Rojo, en los centros de campesinos... Y la mayor parte de las veces, estos jóvenes escritores han sido dirigidos e instruidos cinematográficamente por los escenaristas empleados permanentemente.

Para finalizar, he aquí algunas cifras sobre los honorarios de los autores. Por los escenarios no se paga en la U. R. S. S. cantidades fabulosas. El precio medio es el de mil rublos. Además, el autor recibe un 1 por 100 de los ingresos brutos del film. Está interesado también en su aceptación comercial y puede ganar con su escenario tres o cuatro mil rublos como término medio. En muchas ocasiones puede sobrepasarse esta cifra.

W A T Z L A W S O L S K Y

REVISIÓN DE FIGURAS

¡Qué bien murió Max Linder! *

Comprendemos que esto de morir no es cosa de risa. Para Max Linder sí que lo fué.

Como una película más que interpretase para el mundo, el día de difuntos — para mayor justicia a su festividad y solemnidad — del año mil novecientos veinticinco, en un cuarto del Hotel Baltimore, del barrio Porte-Dauphine, en París, aparecieron muertos Max y su esposa, cortadas las venas de sus brazos y a los pies de la cama los frascos vacíos de muy fuerte veneno...

El doble suicidio de Max y su mujer llenó de estupor a sus incondicionales. Y de lágrimas...

¡Pobre Max Linder, que se despidió y se alejó de la vida en trágico y no en cómico, como era su deber, su obligación!...

Eso entendieron, en su deploración y en su dolor, los más.

Y los menos encontraron mejor consuelo y explicación en la oportunidad del postrero adiós a la tierra de Max y su compañera.

Cuando se aproximaba, irremisiblemente, su decadencia. El apagamiento de su celebridad, de su esplendor.

Y antes que asistir a su olvido, a su entierro en vida, no dudó en sacrificar su cuerpo — y el de la abnegada esposa, tan penetrada de sus luchas internas —, para salvar su memoria de la obscuridad, y agrandarla.

Ya empezaba a oírse decir:

— ¿Quién? ¿Max Linder? Ese ya pasó...

Y el esparcimiento de eso es lo que quiso evitar Max.

Al revés: que se le elogiase sin reservas, unánimemente:

— ¿Quién? ¿Max Linder? Todavía le recuerdo. Era un gran cómico. La única gran figura de la pantalla cómica europea.

Y en medio de su neurastenia — porque es sabido que este padecimiento era incurable en Max — le obsesionaba esa idea.

La supervivencia de su renombre.

* Del libro recientemente publicado con el título de «Variedad en la pantalla cómica (Una gran clase de cinema)». Biblioteca Atlántico, Madrid, 1932.



«La Chienne», film francés de Jean Renoir. -Foto: Braumberger - Richebé

Cardinalmente, era un enfermo de la fama. Un insaciable de gloria. Un ambicioso de consolidar en la posteridad, si no su trabajo, al menos sus letras populares constitutivas de «Max Linder», que se inventó para reemplazar a su verdadera identidad ciudadana: Gabriel Levielle, nacido el 22 de julio de 1883, en el pueblecito de Saint-Loubée, del departamento de Gironde, Francia.

Y se salió con su terquedad.

En la historia general del cinema y, en particular, dentro de la pantalla cómica, Max Linder ocupa un lugar prominente.

¿Por eso, su gesto heroico y elegante — de gentleman de la risa — del suicidio a fecha conveniente y propicia?

No. Por eso únicamente no.

Y sí por lo personal de su labor.

Con Max Linder la pantalla cómica se pule, se afina.

Los trajes desplanchados — chaquetas mal encajadas y pantalones con rodilleras — de Toribio, Polidor, Kri-Kri y similares, en Max Linder son: o un *smoking* impecable, o un frac, o un modelo de reciente novedad.

— ¡Señor! Sus zapatos limpios, su chistera, sus guantes y su bastón — le anuncia su ayuda de cámara.

O este otro equipo:

— ¡Señor! Sus botas de caña, su chaleco, su sombrero flexible, su abrigo de pieles...

— Bien. Puedes retirarte.

Max Linder, por lo completo de su guardarropa, era el amigo solucionador de esas apuradas situaciones en que se necesita urgentemente, para cualquier banquete o fiesta de sociedad, un traje de etiqueta, y hay, sin embargo, una indomitable aversión a recurrir a su alquiler.

— Elige el que precises. Te lo presto.

— Agradecidísimo, Max.

Y Max se reía con espontánea jovialidad.

Max Linder no es triste — de comicidad sin vocación, como Toribio, Polidor, Kri-Kri y los demás de su clase —, sino muy alegre.

Su sonrisa de simpatía es, con su innata elegancia, el otro rasgo peculiar de su arte.

Por nada enseñaba, alborozadamente, su dentadura de escaparate de odontólogo.

Max es el precursor de Adolfo Menjou, el actor percha, el maniquí con bigotes y mirada de conquistador, que descubrió Charlot en «Una mujer de París», su única película como director, a raíz de regresar de su primer viaje a Europa.

Y el iniciador de la producción cómica intencionada y estilizada, internacionalmente triunfadora.

En sus films se reunen los antecedentes más directos — y dilectos — de las mejores creaciones de Harold Lloyd, Buster Keaton, Stan Laurel y Oliver Hardy...

La escueta relación de algunos de sus títulos basta para convencerte de su influencia en muchos trucos, siempre graciosos y explotables.

«Max aprende a patinar», «Max mal bailarín», «Max médico falso», «Max y su suegra», «Max conoce todos los deportes», «Max hace una conquista», «Max tiene los pies pequeños», «Max entre dos fuegos», «Un desafío de Max», «Los pantalones de Max», «Max lampista por amor», «Max y el miedo al agua», «Las vacilaciones de Max», etc....

¡Todo un catálogo rememorador y removedor de los años primarios del cinema!

Casas Pathé Frères, Eclipse, Gaumont y Eclair, de París. Y Cines, Tíber, Aguilu, César e Itala, de Roma. Cintas de Gabrielle Robinne y René Alexandre — la pareja ideal —, de Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Andrée Pascal, Gustavo Serena... Romanticismo y exageración en lo dramático: patetismo. Y gracia sin medida, impensada, a caño libre, en lo cómico...

Max Linder aporta a la pantalla los disgustos domésticos. Peloteras conyu-



gales por un guiso deficiente, por un guiño a la rubia del entresuelo, por la compra de un vestido de noche... Y serios altercados con la suegra, incluso de llegar a las manos.

Max es el primer actor de cine que tiene suegra. ¡Y qué madre política la suya! Si su esposa es hechicera, su progenitora es feísima, indiscreta y de un humor inaguantable. Pero Max lograba, la mayoría de las veces, domesticarla. Por esto su popularidad entre los maridos víctimas de sus suegras era inmensa. Idolatraban en él al héroe que sabía vengarles. Las suegras, en cambio, le despreciaban, le odiaban. ¡Qué tío más enredador y más embustero!, solían insultarle.

Max, al trasladarse a Norteamérica, contratado por la Essanay Film, sigue con sus temas de caricaturizar las costumbres burguesas.

Menos su parodia de «Los tres mosqueteros» —para Artistas Unidos— en que encargó al gascón por chiripa Lind' Ertagnan y la cineversión de la obra de Tristán Bernard «Petit Café», todas sus bandas largas —«Siete años de mala suerte», «Peor que una suegra», «Domador por amor», rodada ésta en Viena, a su vuelta de Hollywood, con la blonda Vilma Banky...— se ciñen

Louise Brooks y J. Rovensky
en «Tres páginas de un
diario», film alemán de
G. W. Pabst. Foto: Luna-Film

y cumplen esa norma. Guasearse de la sociedad en sus hábitos y prejuicios más egoístas, estúpidos y antinaturales.

Nota curiosa de la biografía de Max Linder es esa que recoge sus siete muertes. Seis falsas, de broma, de ensayo. Y una definitiva, auténtica e irreparable.

La primera es en las incipencias de su carrera. Un ataque de apendicitis. Pero si Rodolfo Valentino fallece en su operación — por complicaciones cardíacas —, Max se cura.

La segunda es en Madrid — año 1912 —, en el Circo Price. Se presenta al público en un cuadro de revista. Al saltar del escenario a un palco pierde el equilibrio y se disloca la pierna izquierda. Y el reclamo abulta absurdamente el accidente.

La tercera es cuando la Gran Guerra. Herido durante el combate de Aisne, tarda varios meses en restablecerse y se le condecora por su valentía.

La cuarta es en Viena, cuando la impresión de «Domador por amor», que un león le gasta la chirigota de clavarle sus garras.

La quinta es en Berlín. Por no atropellar a una aldeana, su automóvil se estrella contra un árbol.

La sexta es su intento de suicidio — con su esposa — por envenenamiento y que le frustra la horrorizada servidumbre al avisar a la cercana Casa de Socorro.

Y la séptima es su desenlace verdadero.

Pero por su voluntad.

Comenzaba la desconfianza:

— ¿Quién? ¿Max Linder? Ese ya pasó...

Y para cortar la extensión de esto, anticipó Max la hora de su liquidación corporal.

Avanzaba implacablemente su decadencia. Su agotamiento.

Y él, lo que ansiaba era que no le olvidasen:

— ¡Qué bien murió Max Linder!

— ¡Qué oportunamente!

Y de compendio esto:

— Todavía le recordamos. Era un gran artista. La única gran figura de la pantalla cómica europea.

L . G Ó M E Z M E S A

HISTORIOGRAFIA

Panorama del Cinema Hispánico*

Segunda Etapa: de 1911 a 1920.

Esta segunda etapa — que nosotros abrimos en 1911 y cerramos en 1920 — es lo más impersonal de nuestro cinema. En estos diez años se produce en España intensamente; se mancha una gran cantidad de metros de celuloide virgen. Pero — siempre — de una forma arbitraria, deslabazada y caprichosa. Sin obedecer a una orientación con asientos raciales, con temas medulares, sino acusando ya esa impericia cinematográfica de la que todavía no nos hemos logrado sustraer.

Los films y las casas productoras nacen con igual rapidez que desaparecen. No existe una sola potencia con raíces artísticas y posibilidades financieras. Todo es débil e improvisado. Y, contrariamente a como debió haberse hecho, no es una firma comercial (recordemos las palabras de René Clair cuando afirma que el cinema no ha logrado substraerse todavía a las influencias comer-

Nuestro Cinema

ciales) quien se organiza y lanza un film, sino un film realizado — muchas veces sin sucesión — quien crea una firma productora que, al carecer de una organización comercial exterior y de una explotación interna, no sabrá qué hacer de aquella película que se le ha venido a las manos.

Tampoco en estas fechas se produce con intenciones de ofrecer nuevas manifestaciones de expresión al temperamento y al arte hispánico. Ni con ánimo de oponer un bloque nacional a la avalancha comercial extranjera, cada día más firme y más potente. La realización de un film es para la mayor parte de los españoles una cosa fácil. Tan fácil como pintar ese cuadro o escribir ese drama o ese poema inevitable. Los cineastas estiman que es algo así como una meta asequible a todo el que se lo proponga. ¡Por eso a lo largo de nuestra cinematografía no surgen más que hombres medios, faltos de cultura casi siempre, y siempre sin ninguna inquietud, sin ninguna idea de avance! Por otra parte, este español medio se cree apto para todo y se considera lo suficientemente capacitado para realizar — sin estudios, sin medios y por sí solo — lo que otros tienen que hacer con la ayuda de muchos y tras largas y prolongadas prácticas.

Posiblemente nace aquí el origen de la mediocridad de nuestra cinematografía. El español es un hombre esquivo a la estandardización y, en consecuencia, apto a todas las obras personales. Pero siempre que se trate de una obra colectiva — con exigencia de múltiples colaboradores —, su realización es para los españoles más que una cosa posible una cosa probable. De aquí nuestros reiterados fracasos cinematográficos. El cinema es un arte-industria que, por apoyarse en muchos, necesita de infinitos colaboradores. Y el español acusa en todos sus actos sus gestos autónomos, su signo de incolectividad. Por eso en España el cine y el teatro no están a la altura de las otras manifestaciones artísticas: literatura, pintura, escultura...

* * *

Esta etapa que reseñamos es la más imprecisa de nuestro cinema. Es en la que más se produce; los diez años que mayor cantidad de películas acusan...



BARCELONA Y SUS MISTERIOS, producción «Hispano-Films» (en 8 episodios y 22 partes), basada en la novela de Antonio Altadill. Dirección de Alberto Marro. Operador: Jorge Robert. Intérpretes: M.ª Regada, Fco. Carrasco, Clara Wilson, Joaquín Carrasco, Juan Argelagüés, José Durany, José Balaguer, Pierre Smith, Isolina Fretti, E. de la Mata, Angelita Blanco, Juan Durand, José Martí y Niña Alexia. Fot. Arch. J. Piqueras

Nuestro Cinema

José Balaguer, Juan Argéndau, Joaquín Carrasco y José Durany en BARCELONA Y SUS MISTERIOS, film español de 1914. - Foto: Archivo Juan Piquerias



Y, sin embargo, la producción es la más híbrida, la más impersonal, la menos representativa de lo nuestro.

Los films se producen aislada y espontáneamente. Unas veces obedeciendo a un deseo de negocio inmediato. Otras, para aprovechar la popularidad de un artista, el título de una obra, un suceso no importa de qué naturaleza. La mayoría por satisfacer la vanidad personal de un individuo que ha escrito un «argumento» o que se siente capaz de emular a tal o cual figura popular del cine extranjero.

Por eso las tendencias son tan contradictorias, tan opuestas. En el cinema hipánico no existe esa unidad que hay en todos los cinemas robustos. Apenas logra caracterizarse en algún escorzo aislado. Unas veces se lanza tras la escuela italiana y produce films dramáticos («El Nocturno de Chopin», «Alma torturada», «El beso de la muerta» y «La reina joven», serie interpretada por Margarita Xirgu que nos ofrece un buen ejemplo) de una tipología pasional y patética. Otras, influenciada por la producción francesa, produce films en serie (como «La loca del Monasterio», «La dama duende» y «Codicia») de un marcado sabor a folletín. Y las demás, cae en la escuela yanqui y nos ofrece películas policíacas del corte de «A la pesca de cuarenta y cinco millones», «El protegido de Satán», «El botón de fuego», «Las máscaras negras» y «El apache de Londres»... En todo momento recibimos cosas impersonales, fuera de nuestro radio temperamental y tipológico, ajenas a nuestro pasado y a nuestro presente. Ni los films dramáticos (ese drama de «alta esfera social» que no podemos hacer nunca por carecer de ese «gran mundo») entran en nuestro temperamento, ni los folletines o aventuras policíacas se enfrentan con temas o sucesos nacionales. Se desdén — o se deshace cuando se le utiliza — nuestro teatro, nuestra buena literatura, nuestros novelistas populares (Fernández y González, Pérez Escrich, Luis de Val, Rafael del Castillo), nuestros bandidos andaluces, nuestras leyendas regionales... y se recurre, en cambio, a temas y tipos extranjeros del mismo corte.

* * *

Esta manera de hacer films desracializa por completo nuestros primeros escorzos cinematográficos; impersonaliza nuestro cinema. Generalmente — repetimos — se va tras otras cinematografías, se piensa y se produce de una forma antiespañola. Se idean asuntos — con la mirada fija en la Bertini, en Hesperia, en Pearl White, en Gustavo Serena, en René Cresté, en Maurice Costello, en «El Conde Hugo» — los héroes de la época — que no podrán darse nunca en España ni arraigar en la medula de nuestros espectadores. Y cuando se toma un motivo español — de una novela, de una obra de teatro o de una leyenda —

Nuestro Cinema

es para resolverlo de una forma teatral, afectada, sin movimiento cinematográfico, sin ese ritmo visual que comienza a iniciarse en algunas cinematografías...

Además se produce muy pobremente. Con una lamentable escasez de medios. Sin el apoyo oficial del Gobierno —que no vigila nunca una cosa tan importante como el cinema—, sin la ayuda eficaz del capital y ante una cierta indiferencia del público —que todavía no se fija en las nacionalidades del film— que gusta de los films policíacos y de las series del Oeste americano en las que ya va descubriendo una técnica y una «mise en scène» que no tienen los nuestros —porque le ofrecen los argumentos mayor cantidad de anécdotas, más peripecias y más peligrosas aventuras.

* * *

La diferencia es justificada. Mientras en Alemania, en Francia, en Italia, en Suecia, en Norteamérica, se instalan estudios de producción en los que se filman interiores y la mayor parte de los exteriores, en España se utilizan procedimientos primitivos: hay que hacer todo al «aire libre», con luz natural, sin ese gran apoyo que ofrecen al cinema los arcos voltaicos y las grandes corrientes eléctricas.

Joaquín Carrasco —decano de nuestros artistas cinematográficos, intérprete de los mejores films de esta etapa—, nos contaba hace unos meses —al hacerle un reportaje— cómo se reproducía en nuestro ruedo desde 1911 a 1915.

—«Barcelona y sus misterios», por ejemplo —nos concretaba el veterano actor—, película de un metraje superior a los diez mil metros, se hizo en un mes y medio escaso. Los interiores los hacíamos con luz cenital y los efectos de luz se conseguían con unas cortinas. El decorado —simple, sin complicaciones— se montaba al aire libre y se esperaba el paso del Sol para que nos «iluminase». Además, nos veíamos obligados a cambiar las decoraciones —del Este al Oeste —cada vez que el Sol marcaba un ascenso o un descenso en su marcha. (Este film, aun hecho en las condiciones apuntadas, marca una fecha en nuestro cinema. Es el más popular de todos los films españoles y se recuerda con el mismo regocijo —emocional— con que se recuerdan «Los misterios de Nueva York», «La mano que aprieta», «Judex» y «La moneda rota».) Sin em-



Joaquín Carrasco (en el centro) en «Ana Kadowa», film español centralizado por Gerardo Peña y dirigido por un alemán, del que no sabemos otra cosa sino que se llamaba Don Otto. - Foto: Archivo Juan Piquerias

bargo, el capitalista, cuando hacía a los compradores el artículo del mismo, alegaba en un tono falso y judaico que la producción le había costado 19,000 pesetas.

— ¿Pero es posible — objetamos nosotros — que por ese dinero pudiesen obtenerse 10.000 metros de positivo?

— Indudablemente. Imagínese usted que yo que era el galán más en boga, el protagonista de los mejores films, cobraba doscientas veinticinco pesetas al mes. Y las otras figuras de segunda categoría tenían una nómina de cien, ciento veinticinco y ciento cincuenta pesetas como máximo.

En estas fechas, Max Linder — que en 1910 cobraba cien mil francos anuales en París — es contratado por la Essanay y hace su primer viaje a Norteamérica con un sueldo fabuloso. Charlie Chaplin firma con la Mutual una serie de doce films cortos por seiscientos setenta mil dólares. Y Mary Pickford es contratada por Famous Players para interpretar dos films anuales con un sueldo total de un millón cuarenta mil dólares y un tanto por ciento en el beneficio que se obtenga con sus dos películas.

Increíble.

Pero en el cine español todo es pobreza, escasez de medios, miseria. En el año 1915 ni la producción ni los sueldos de los artistas resisten una comparación con el extranjero. La fabricación de películas está entonces en nuestras manos y se justifican estos sueldos insignificantes. Sin embargo, quince años más tarde, cuando llegan las versiones españolas de los films yanquis, la producción hablada en español pasará a manos de los estudios norteamericanos, y mientras un artista nuestro, encargado de incorporar los primeros papeles, es decir de «doblar» los de Clara Bow, Mary Bryan, John Gilbert, Montgomery o cualquier otra medianía yanqui, cobrará cien mil francos mensuales, estas medianías cobrarán cinco o seis mil dólares semanales, y las otras medianías — francesas, alemanas o checoslovacas — no trabajarán por menos de cien o doscientos mil francos por un film que no les ocupará más allá de quince días.

Realmente, hay que lanzarse de vez en cuando tras éstas comparaciones y tras estas ojeadas retrospectivas para poder juzgar exactamente y con mayor precisión nuestra situación cinematográfica y la evolución universal del cinema.

* * *

Junto a esa pléyade de medianías que constituye el signo más característico de esta segunda etapa, se agrupan al cinema varios nombres de cierto interés intelectual y artístico. Sin embargo, no llegan a ofrecer gran cosa, a cristalizar con una obra firme. En su mayoría es gente de teatro que viene a interpretar papeles cinematográficos ante la cámara durante sus vacaciones estivales o en sus temporadas sin contrato. (Exactamente como en 1930-31. Los artistas españoles en Hollywood, en su mayoría, son desertores de compañías teatrales por Hispanoamérica. Y los españoles de Paramount, en Joinville-le-Pont, a excepción de tres o cuatro que abandonaron sus compañías habituales para venir a París a interpretar versiones con su contrato de trabajo en el bolsillo, los demás, son también gente sin trabajo que arriban a los Estudios Paramount suggestionados por una publicidad imbécil y por unas promesas que jamás han cristalizado. No obstante, la Compañía del Teatro Infanta Isabel, de Madrid, que para aprovechar sus vacaciones de verano y evitar esa especie de peregrinación peninsular a que les obligan «los bolos» — llegó a Joinville a incorporar «La pura verdad», dialogada por Muñoz Seca —, merece una significación por la mala fe de su empresario señor Serrano y por sus sugerencias a la compañía productora, incitándola a que haga en los meses de verano los films hablados en español y se aproveche de la parada forzosa de las compañías teatrales y de la economía que esto pueda aportarle. En otro país en donde existe un auténtico sentido de la colectividad y del compañerismo, estas cosas, o no se hacen o son penadas por un Sindicato. Pero en España, basta una pequeña comisión — ese tanto por ciento tan fatídico a nuestro cinema — para que un empresario cualquiera juegue con los intereses de sus compañeros y colabore en ese asalto sistemático que vienen cometiendo con nosotros.

Nuestro Cinema

certas empresas yanquis.) Sin embargo, lo peor de esta gente de teatro, no es el hecho de que arrastre tras ella a un señor con pretensiones de director cinematográfico, a otro que ostenta el adjetivo de operador inmerecidamente y a algún otro a quien — pomposamente — se le llama el «capitalista», sino que pase por el cinema con iguales afectaciones e igual falta de sentido estético que demuestra en ese mal teatro que interpretan en los escenarios provincianos.

Junto a los actores de teatro, llegan también dos figuras de alto relieve en estas fechas. Una se llama Jacinto Benavente y Vicente Blasco Ibáñez la otra. El dramaturgo concede dos de sus obras al cinema: «Los intereses creados» y «La madona de las rosas». Y el novelista realiza «Sangre y Arena» (la misma obra que unos años más tarde dirigirá Fred Niblo, con Rodolfo Valentino como intérprete y que a la muerte de su autor — que había exigido su prohibición en España — la Paramount, oportuna siempre, había de lanzar sobre todas las pantallas españolas aprovechando la actualidad del cadáver flotante de Blasco Ibáñez) con igual o menor fortuna que el dramaturgo.

En 1917, tenemos una pequeña compensación que nos llega con un buen film. Por encima de esa pléyade de documentales — geográficos y monumentales —, de corridas de toros, de series en quince episodios, de «cuentos batuertos» escenificados, de films cómicos interpretados por un «Charlot» apócrifo, de adaptaciones teatrales y folletinescas, hay una reconstrucción histórica que se salva, se destaca y se aísla. Se titula «Cristóbal Colón». La ha realizado Drosner y es una especie de epopeya cinematográfica que reactualiza la del gran navegante descubridor de un nuevo mundo. Mucho más noble que los films de Benavente, de Blasco Ibáñez — a quien unos años más tarde había de comprar la Metro Goldwyn de los derechos de «Los cuatro Jinete», de «Los enemigos de la mujer», de «Mare Nostrum», de «Entre Naranjos» (el «Torrente», de Greta Garbo y Ricardo Cortez), de «Flor de Mayo»... —; de Raquel Meller que interpreta desafortunadamente «Los arlequines de seda y oro» —; de Margarita Xirgu — que centraliza esos cuatro films de que hablamos en la iniciación de esta etapa —; de José Buchs — que ya comienza a producir copiosa y desgraciadamente —; de todas cuantas obras aparecen durante estos diez años, resulta la visión cinematográfica del Almirante de las Indias, realizada con una gran honradez artística y presentada con un empaque recio y austero.

(Continuará.)

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

LOS NUEVOS FILMS

M u c h a c h a s e n u n i f o r m e

F I L M A L E M Á N D E L E O N T I N A S A G A N

Un film supervisado por Froelich, que es preciso ver más de una vez y que no vacilamos en clasificar como una de las mejores obras del cinema alemán. Posee en alto grado cualidades emotivas: el drama punzante de Manuela, adolescente de diez y seis años y de sus compañeras de secuestro, apenas púberes.

Desde las primeras imágenes, los realizadores nos sitúan en el marco de disciplina y austeridad encarnado en el espíritu militar de Potsdam, mostrándonos, sucesivamente, de una parte las cien pensionistas de un convento y de la otra a los soldados maniobrando, marcando el paso al son de las trompetas militares. Estos aires militares reaparecerán a lo largo del film cada vez que la comparación con la vida de cuartel deba ser sugerida. Los oiremos a la hora de silencio, cuando sorprenderán a dos pensionistas soñadoras en la ventana; los oiremos el domingo — el bello domingo, cuando se tiene más

Nuestro Cinema

hambre que los otros días — ; una retreta militar abrumará al final a la directora vencida.

La atmósfera de angustia y de ahogo que priva en el convento para señoritas de la aristocracia, queda definida desde el momento en que Manuela es presentada, por su tía, a la encargada de la vigilancia: ¡Reprimid toda expresión humana!... «La hija de un soldado no llora jamás», aun cuando el recuerdo de la madre desaparecida es invocado.

Pronto Manuela sabe del gran culto que une a las pensionistas: la inmensa adoración que todas sienten por su institutriz señorita von Bernburg, que las comprende, que las ama. Este papel es interpretado con sutileza y naturalidad por Dorotea Wieck; su cara, de una serena y maravillosa belleza, encarna en cada expresión una gran pureza de sentimientos. La manifestación de la adoración que por ella tienen sus alumnas, alcanza su punto culminante en la patética escena del dormitorio en que las pensionistas esperan, arrodilladas, en camisa de noche, el beso y el saludo que su ídolo les da a cada una al acostarse.

Cada escena en que aparecen frente a frente Manuela y la señorita von Bernburg es un cuadro significativo de pasión ferviente de la alumna sensible y de ternura maternal y profunda comprensión de la institutriz.

El rígido sistema de educación a la espartana, de extrema disciplina y severidad, simbolizado por la figura de la directora, nos es mostrado en cada instante: las alumnas cantan a coro sus oraciones por orden de la directora — alineación militar — «toilette» bajo una severa vigilancia — represión de toda manifestación de alegría espontánea.

Dos conceptos, el de la directora y el de la institutriz se enfrentan en apasionados debates. (Este tema ha interesado siempre en Alemania y con frecuencia lo encontramos en su literatura.)

La serie de imágenes finales en que Manuela, al no poder soportar la prohibición de ver a la institutriz y la soledad que se le quiere imponer por haber cometido una leve falta, decide arrojarse de lo alto de la escalera, es inolvidable; Manuela sube lentamente los peldaños recitando la oración «Vaterunser»; sus amigos se precipitan para salvarla y la salvan al fin. La institutriz invoca a Dios por el feliz salvamento, mientras la directora se retira arrepentida.

Ahí es cuando debemos hacer nuestros reproches al film, reproches que tal vez tengan más relieve por un simple suceso relatado hace poco por la prensa francesa:

«En el Patronato de detenidos y pupilas de la Administración Penitenciaria de la Avenida Michel Bizet, una muchacha de diez y ocho años rompió un cristal y se seccionó la garganta cuando iban a buscarla para castigarla por haber escrito a una camarada. Viendo que la muerte no llegaba bastante de prisa se precipitó por el hueco del ascensor. La muerte de la desesperada fué comprobada al chocar la ambulancia que la transportaba con otro vehículo.»

Esta muchacha del pueblo quiso suicidarse tal vez por los mismos motivos que Manuela... La realidad nos demuestra que la *providencia divina* no alcanza a muchas de esas miles de muchachas recogidas en Patronatos Municipales y que no tienen la partícula «de» antes de su nombre. Recordamos el film de Pabst «Tres páginas de un diario» en el cual el problema está mejor planteado.

La protesta que una de las educandas quiere hacer llegar a la princesa, durante la inspección, no tiene lugar porque: «Soy bien educada» — dice la muchacha —. ¿Por qué haber situado este drama en un marco aristocrático y por qué esa cristiana resignación?

A pesar de todo, este film posee el alto mérito de habernos sabido revelar las preocupaciones y los sentimientos de los adolescentes. El trabajo de todos los intérpretes es perfecto y tenemos la impresión de que esas muchachas nos muestran trozos de su propia vida frente al tomavistas.

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

El Doctor Jekyll y Mister Hyde

F I L M Y A N Q U I D E R U B É N M A M O U L I A N

La racionalización del trabajo en los estudios de producción cinematográfica yanqui, produce muchas veces sorpresas inesperadas. En ocasiones, de donde menos puede esperarse surge un film magnífico. Otras veces, en cambio, se espera una gran cosa y no se acusa más que una película de valores negativos. «Las calles de la ciudad» y «El doctor Jekyll y Mister Hyde», se encuentran en estos dos casos.

Cuando nadie sabía nada de Rubén Mamoulian, «City Streets», más que una afirmación, era un interrogante. Cuando se vió la gran calidad de esta obra cinematográfica, Mamoulian pasó a ser considerado como un valor positivo del que podía esperarse grandes cosas. Y cuando se ha visto su segundo film, Mamoulian queda colocado en un plano dudoso. Claramente, se advierte que sus colaboradores de ahora no están a la altura que estuvieron sus anteriores.

El ejemplo que nos brinda Mamoulian con «El doctor Jekyll» nos hace pensar que en Norteamérica, se crean directores de escena con la misma facilidad con que se crean «estrellas». Ya suponíamos que un film no era nunca la obra de un director. Salvo Charlie Chaplin, Stroheim, King Vidor y tal vez algún otro, los directores no son más que un pequeño eslabón de esa gran cadena que forman los escenaristas, los operadores, los montadores, los decoradores, todos cuantos colaboran en la realización de un film. En Europa, el director todavía tiene su importancia. Aquí, casi siempre es él mismo quien escribe el escenario, quien hace el «découpage», quien elige sus artistas, quien verifica el montaje de sus obras. En América, en cambio, todas estas cosas, se las dan ya hechas. Por eso en el logro o en el fracaso de una obra cinematográfica, el director que la firma no debe acaparar todas las apologías o recibir todas las recriminaciones.

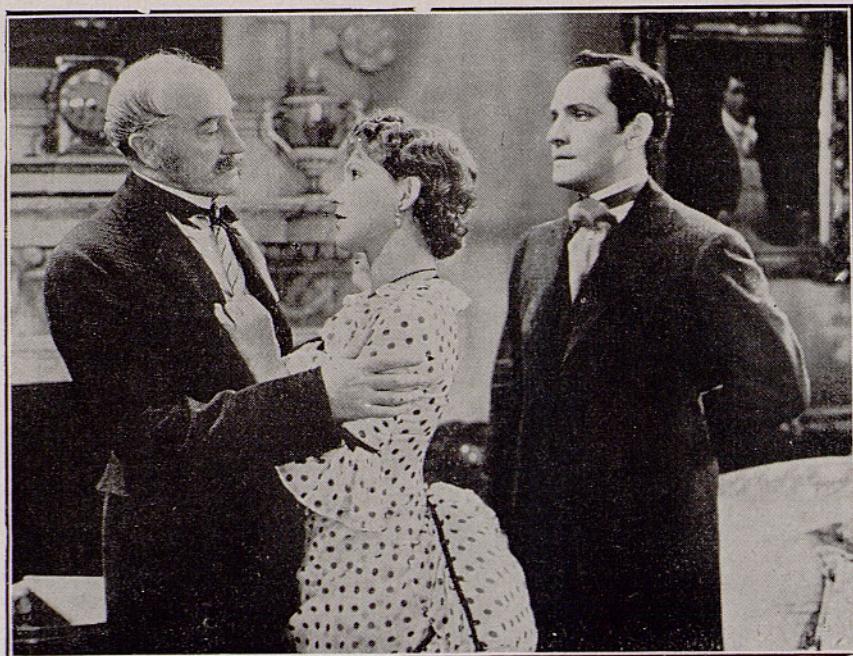
El departamento técnico de una gran productora, es siempre anónimo, permanente. Se renovarán sus elementos, sus componentes, pero la parte técnica permanece siempre en pie. Sin embargo, al público hay que darle nombres. El público que llena los cinematógrafos, tiene sus personalismos, necesita conocer el nombre de sus admirados. Estos nombres, llega un momento en que fatigan, que se sustituyen por otros nuevos. Pero para este momento, hay una reserva de «extras» que se lanzan como «estrellas» y otra reserva de ayudantes de director o de simples electricistas que serán los directores de mañana. No obstante, el departamento técnico, el que no llega nunca a las páginas publicitarias, permanece insensible ante estos cambios. Su trabajo y su intervención serán siempre los mismos.

Paramount hizo de Rubén Mamoulian su nueva «estrella-director». Lubitsch y Sternberg —sus dos primeros pioneros— estaban llegando a su oca- so a fuerza de repetirse y amanecerse. Era necesario buscarles un sucesor y se dió el nombre de Mamoulian, como pudo darse otro. Para su primera salida se le ofreció una compañía técnica formidable. Se consiguió el objeto deseado. Despues se le dejó más solo. De aquí la gran distancia entre «Las calles de la ciudad» y «El doctor Jekyll». Parece imposible que el realizador de ese primer gran film de «gangsters» haya podido realizar luego esa otra cosa truculenta que es «El doctor Jekyll». La desigualdad entre el primero y el segundo film de Mamoulian, abona nuestras afirmaciones.

Todo lo que en su primera obra es unidad, se trueca en desequilibrio en su segunda. El asunto —inspirado en la novela de Stevenson— es por sí mismo bastante peligroso. Todo el ambiente —favorable y propicio al cine- ma— que existe en las obras de aventuras —en lo folletinesco— desaparece cuando éstas se complican con elementos truculentos. El cinema mismo nos ofrece en su trayectoria última buenos ejemplos: «El doctor Frankenstein», «El crimen de la calle de la Morgue», «Drácula»... Todos estos films poseen en sus versiones originales un cierto valor cinematográfico. Sin embargo, lo que para ese público ingenuo y de buena fe, hay de emocional, de intenso, para

Nuestro Cinema

«El Dr. Jekyll y Mr. Hyde»
film yanqui de Rubén
Mamoulian. Foto: Paramount



el otro público, para el que busca emociones más lógicas y concretas, se convierte en efectos más próximos al ridículo que a la expresión natural de lo emocionable.

En «El doctor Jekyll» hay un desdoblamiento —repetido cuatro o cinco veces— de su personaje que, según ante el público que se proyecte, se apuntará un fracaso u obtendrá un éxito. Nosotros lo hemos visto dos veces: Una ante la pantalla de un cine popular del «Barrio Latino». La otra en su presentación al elemento profesional de París. Al presenciar estas dos proyecciones —en su versión original inglesa con títulos superpuestos en francés— hemos podido observar el efecto opuesto que anotamos. El público de la sala cinematográfica —estudiantes, burócratas, familias burguesas del «quartier»— sentía una cierta expectación en los momentos culminantes de la película: diálogo amoroso inicial cortado en planos unipersonales; desdoblamiento del personaje; persecución de la prostituta por el monstruoso Mister Hyde; muerte del doctor Jekyll retrotraído a su estado natural con ayuda de los signos religiosos de su amigo... En cambio, estos momentos produjeron una cierta hilaridad ante el otro público —más avezado y más curtido— de la presentación corporativa de «Les Miracles».

«El doctor Jekyll» está plagado, además, de esas concesiones tan frecuentes en el cine americano: virtuosismo técnico, austeridad amorosa cuando los personajes se desenvuelven en esa «elevada clase social» británica o yanqui; freno sexual después de haber logrado un efecto morboso mostrando las piernas de una intérprete hasta el punto señalado por la «moralidad» de William Hays; lujo —de gran superproducción— en las habitaciones de una prostituta pobre; resignación de los personajes ante la austeridad de sus mayores o de la sociedad que freqüentan; final patético en superposición al final agradable de sus otros films...

Aunque no nos anima tampoco la intención de analizar los films desde su punto de vista técnico —por creer, como decíamos en nuestro cuaderno anterior, que la técnica en el cine es ya una cosa resuelta que se irá perfeccionando por sí misma— en este caso concreto de Rubén Mamoulian, nos interesa anotar que «El doctor Jekyll», técnicamente, está muy por debajo de su antecesor. En «Las calles de la ciudad», existía un ritmo perfecto en todos sus momentos. La técnica no distraía en nada al espectador aunque había llegado a gran altura. Jamás superponía su interés al de su contenido o al juego de sus personajes. En cambio, en «El doctor Jekyll» la técnica llega a un alto

Nuestro Cinema

grado de virtuosismo. La técnica — el movimiento de cámara sobre todo — distrae enormemente la atención del espectador, que busca en el cinema su expresión esencial. Su simbología es también pesada, vulgarizada y pueril.

Otro producto publicitario es la nueva «vedette», Fredric March, que nos presenta Paramount ante el ocaso de sus otras «estrellas» — Marlene Dietrich, Chevalier, Bancroft... — e ídolos populares. Sin embargo, Fredric March, a pesar de presentarlo como algo extraordinario, no es más que un mediano actor yanqui al que le han encargado la interpretación de las viejas truculencias características del difunto Lon Chaney.

F a n t o m a s

F I L M F R A N C É S D E P A U L F E J O S

Las mismas palabras y los mismos conceptos que anotamos anteriormente sobre Rubén Mamoulian podemos añadir ahora sobre Paul Fejos. Paul Fejos debe más bien su nombre al departamento técnico de la Universal, que elaboró un film para su lanzamiento, que a su propio valor. Fejos llegó a Hollywood —desde Europa Central— totalmente desconocido; dispuesto, no obstante, a patentizar las aptitudes que vertía sobre todos los periódicos mundiales el departamento publicitario de la casa editora que le llevó contratado.

A su llegada a Hollywood, el viejo Laemmle puso a disposición suya la organización productora de Universal y le ofreció los medios que pudiese necesitar. Un poco más tarde — mediados de 1928 —, surgía en el mundo cinematográfico una película que marca toda una etapa de evolucionismo en el cinema. Hablamos de «Soledad».

Sin embargo, los pasos posteriores de Paul Fejos nos demuestran que no hay en él ese interés que vimos todos. La misma Universal le ofreció posteriormente nuevas posibilidades con «La feria del Jazz». Pero «La feria del Jazz» — a pesar de sus escorzos, de sus primeros movimientos de cámara en el cine sonoro y parlante — era un film de tipo espectacular que apenas despertó interés. Se vió bien claro que el realizador de «Soledad» estaba muy distante del de «La feria del Jazz». Esto valió a Paul Fejos su salida de Universal y su entrada en Metro Goldwyn para realizar la versión francesa de «El presidio».

Agotada Norteamérica, Paul Fejos vino a la vieja Europa. En su bagaje traía la patente de director genial. El viejo continente saboreó con mayor fruición que el nuevo las escenas patéticas de «Soledad». Esto animaba a Paul Fejos, regresado en fracaso de Yanquinlandia. En París se le recibió amablemente. Braumberger-Richebé — que terminaba de instalar sus estudios y de equiparlos con los mejores procedimientos de la Western — le unió a su cuadro de directores jóvenes: Jean Renoir, Marc Allegret, Jean Mamy... Y Paul Fejos, apoyado por esa publicidad favorable de su primer film mudo en Norteamérica, comenzó su otro primer film parlante en Europa: «L'amour à l'américaine».

Pero «L'amour à l'américaine», antes de presentarse en público se vió que carecía de interés. En el «mundillo» cinematográfico de París, surgieron esos primeros «potins» que dejaban entrever el fracaso de Paul Fejos. Éste se negó a firmar la película y en su lugar, hizolo su asistente: Claude Heymann.

Entonces Fejos comenzó la realización de «Fantomas». Las viejas aventuras de Pierre Souvestre y Marcel Allain podían ofrecer a Fejos un serio desquite, una buena revancha. Los mejores films yanquis del momento eran los que se presentaban como documentales de la vida de los «gangsters» de Chicago. A este nuevo género de películas americanas, Fritz Lang oponía en Alemania su «M», basado — según se nos anuncia — en la vida del vampiro de Dusseldorf. Francia encargaba a Paul Fejos la realización de otro film policíaco, basado en las aventuras de Fantomas, popular bandido — imaginativo — europeo.

A pesar de haber logrado despertar un nuevo interés, Paul Fejos nos de-

Nuestro Cinema

«Shangay Express»,
film yanqui de Sternberg.
Foto: Paramount



cepciona de nuevo. Su postre film es una cosa netamente incompleta. Tam-poco ahora se levanta Paul Fejos. Seguramente le será muy difícil hacerlo en lo futuro. El «Fantomas» de ahora, pese a las posibilidades superiores del cine-ma actual, apasiona infinitamente menos que apasionaban en 1912 los epis-o-dios policiacos realizados — sobre el mismo tema — por Louis Feuillade.

En el nuevo «Fantomas» hay una gran desigualdad, una falta de unidad lamentable. En sus iniciaciones parece anunciar un interés del que está des-poseído. Las primeras imágenes parece que quieren conducirnos hacia un buen film. El ambiente misterioso del principio — logrado con una cierta dis-cresción — se esfuerza en prolongarse. Sin embargo, todo se debate inútilmen-te ante la falta de emoción — espectacular, de intriga, naturalmente — de las escenas sucesivas.

Cuando ha terminado el film constatamos cómo todos los tipos carecen de personalidad. Ninguno llega a robustecerse. Claro que los primeros defectos nacen con los propios artistas, inadaptables — generalmente en Francia — a este tipo de obras. No obstante, se adivina cómo Paul Fejos ha intentado inútilmente suplir estos defectos con una sucesión de aventuras — elegidas al azar entre la enorme cantidad existente en los folletines de Souvestre y Allain — y con un montaje demasiado rápido, sin ritmo, fatigoso para el espectador casi siempre.

L a A t l á n t i d a

F I L M F R A N C O A L E M Á N D E G. W. P A B S T

Un nuevo film de Pabst es para mucha gente un gran acontecimiento ci-nematográfico. Sus films son opuestos siempre a los mejores que nos remite Norteamérica y siempre se da su nombre — con el de René Clair — como el más firme sostén del cinema europeo.

Para nosotros, estos acontecimientos no lo son más que en su aspecto ar-tístico. Su aspecto social no llega a interesarnos, porque Pabst, bien sea por imposiciones de tipo financiero, o bien porque su posición social no le permite ir más lejos, nunca termina sus films con esa fuerza revolucionaria que espe-ramos siempre y que él mismo se permite iniciar algunas veces. La acción social de casi todos sus films apenas sobrepasa el credo del partido socialista

Nuestro Cinema

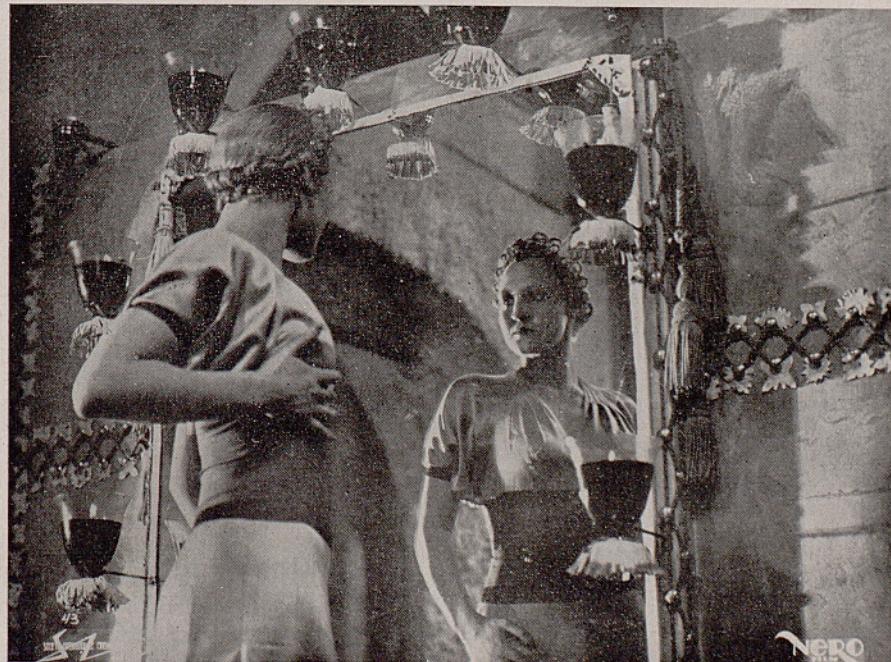
internacional. Por eso a Pabst no puede llamársele un realizador cinematográfico revolucionario como se ha pretendido muchas veces. El hecho de que algunas películas suyas sean un poco mutiladas por la Censura es bien poca cosa. Otras muchas películas lo son también y sus autores no son calificados como revolucionarios ni pretenden serlo.

Lo que sucede a Pabst — es necesario decirlo para delimitar posiciones — es que al tratar casi todos sus films — exceptuamos entre los últimos «L'opéra de quat'sous» — de una forma absolutamente realista, y acercarse a temas actuales, muchas veces, aparece como revolucionario lo que no es más que un episodio de la vida cotidiana. De todas formas, este sentido social de las obras de Pabst contrasta favorablemente — *vis-à-vis* del público y de la crítica mediatisada de los periódicos reaccionarios — con los demás realizadores que apenas se ocupan de dar a sus películas un contenido o de darlo en forma todavía más negativa cuando lo hacen.

Recordando «L'opéra de quat'sous» y «La tragedia de la mina» se encuentran inmediatamente estas limitaciones de Pabst. Los miles de mendigos de la primera, al ser apaleados por los gendarmes, se limitan a exponer su miseria y a sobrellevar sus lacras; jamás se rebelan ante ellas o ante la sociedad que se las procura y les castiga como compensación a su manifestación pacífica. Y los mineros de «Carbón» viene de Alemania en socorro de los franceses impulsados por un sentimiento humanitario, no por un sentimiento de clase que es como debió haber sido.

Por eso al acercarse a un tema apolítico como «La Atlántida» se le ofrecía a Pabst una ocasión para trabajar más libremente y haber hecho una cosa puramente cinematográfica que hubiese satisfecho a sus editores y a su público. Sin embargo, tampoco se completa esta vez. Cinematográficamente, es posible que sea «La Atlántida» la más incompleta de sus obras. El nuevo film de Pabst apenas podrá satisfacer a todos aquellos que acepten las cosas «a priori». Su carácter le coloca entre dos líneas peligrosas: la de un film documental novelado — puramente contemplativo — y la del film artístico inlogrado.

Para ese gran público que acude cotidianamente a los cinemas, la nueva «Atlántida» constituirá una mayor decepción. Quien se acerque a ella, empujado por la lectura del libro de Pierre Benoit o por el recuerdo del film mudo de Jacques Feyder, se sentirá todavía más traicionado. Digamos, en descargo suyo, que no siempre los mejores films son aquellos que se ciñen a la obra — literaria o teatral — que los inspira. Pero cuando se acepta un tema del ca-



Brigitte Helm, en «La Atlántida», film francoalemán de G. W. Pabst. Foto: Nero-SIC.

Nuestro Cinema

«Emilio y los Detectives», film alemán de Gerhard Lampricht. - Foto: Ufa.



27v

rácter de la novela original no pueden esquivarse sus múltiples concesiones populares. Feyder se ajustó más al libro y logró una gran cantidad de espectadores para su film y de nuevos lectores para Pierre Benoit. El realizador francés explotó —en 1921— los trucos comerciales que le ofrecía el libro, y trató la fábula central —que es lo que más interés despertaba— de igual forma que se trataría un cuento de «Las mil y una noches». En cambio, el realizador alemán ha esquivado estas concesiones tratando de salvarlas con símbolos realistas, con detalles genuinamente suyos, pero cuyo sentido solamente podrán captar los espíritus más alertas que rechazarán, en cambio, otras escenas por considerarlas inútiles y fáciles.

La nueva película de Pabst puede aceptarse solamente desde un punto de vista fotográfico. Se adivina cómo Pabst ha sido sugestionado por las grandes capas de arena, por el silencio enigmático y misterioso de los desiertos africanos, y cómo ha querido esquivar los «interiores» que, forzosamente, al ceñirse a la fantasía ramplona de la novela, habían de dar al film un resultado negativo. Por eso ha dedicado toda su atención a la llegada de los militares franceses al reinado de Antinea y a la fuga de Saint-Avit, desdeñando casi por completo la fábula central que, a pesar de todos sus oropeles, fué el «clou» que procuró el éxito a la primera versión. Y aunque nosotros no podemos admitir siempre estos éxitos populares, no por eso debemos dejar de reconocer que, atraer al público con un elemento semejante para decepcionarle luego, constituye una traición.

S h a n g h a y - E x p r e s s

F I L M YANQUI DE VON STERNBERG

Como muy acertadamente ha dicho León Moussinac, sería absurdo negar a von Sternberg su gran habilidad técnica. Él, mejor que muchos otros, conoce perfectamente las posibilidades del cinema al que ha dado obras —técnicas y artísticas— tal vez inmejorables. Sin embargo, desde la llegada del cine sonoro y parlante, Sternberg se encuentra lo que podríamos llamar un poco desconcertado. Ya en los últimos tiempos del film mudo, dió a Paramount películas inferiores a las que le valieron el nombre que hoy disfruta.

En la presente temporada llevamos vistos cuatro films firmados por von Sternberg: «Marruecos», «Una tragedia americana», «X-27» y —ahora—

Nuestro Cinema

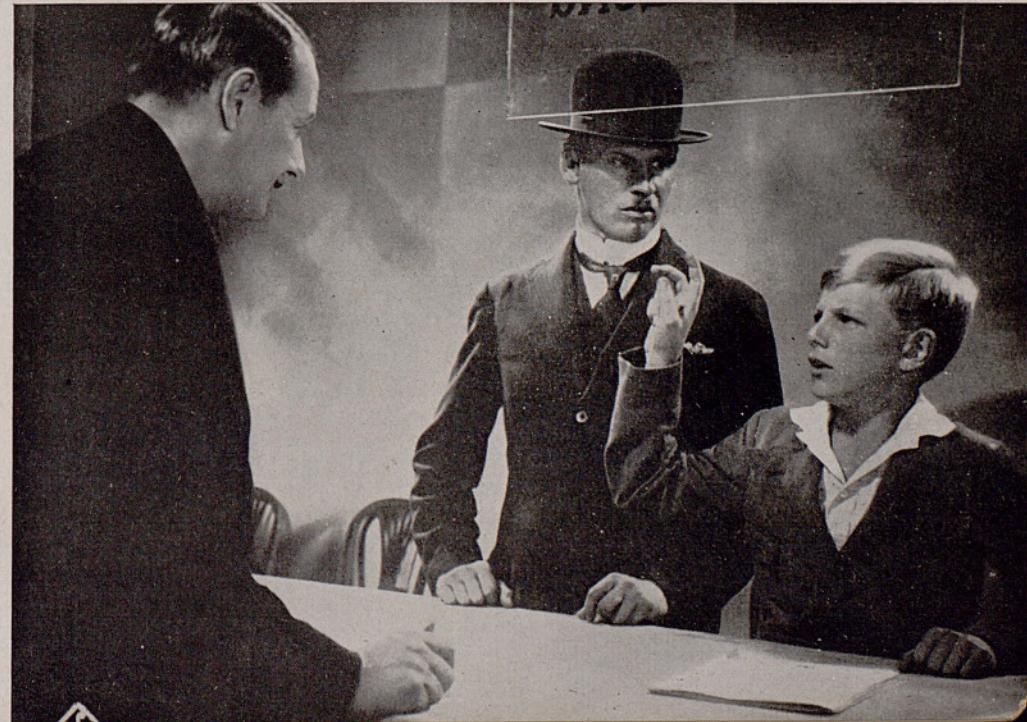
«Shanghay-Express». En cada una de estas obras se acentúa más firmemente la decadencia iniciada hace tiempo por el director de «La ley del hampa». Desde que abandonó el tema de los films de «gangsters», von Sternberg es otro muy distinto. La casa productora para quien trabaja le ha impuesto a Marlene Dietrich, y con Marlene Dietrich no se podrán tratar nunca otros temas que los que tengan una relación directa con la morbosidad del «sex-appeal», en cuyo género puede defenderse un poco.

Esta atención que le exige su «estrella» le hace falsear por completo cuantos asuntos toca. En el caso concreto de «Shanghay-Express», von Sternberg esquiva la autenticidad del ambiente y se dedica solamente a cultivar la simpatía de su heroína, presentándola al público en posiciones estudiadas para que den el efecto apetecido y rebuscado. Es vergonzoso para von Sternberg haberse acercado a un tema tan próximo a la trágica actualidad de Extremo Oriente para limitarse a hacer unas insinuaciones falsas e incapaces.

El propio Moussinac ha establecido un paralelismo — opuesto, naturalmente — entre «El expreso azul», de Ilya Trauberg, y «Shanghay-Express», de von Sternberg. «Es preciso — añade — comparar los dos films, después de conocer hasta qué punto ha sido desfigurado el film de Trauberg por las necesidades políticas y comerciales, y confrontar el carácter, el acento y la transposición visual y sonora de los dos temas expuestos. El estilo del film soviético, simple, despojado, brutal a veces, patético siempre, sin florituras, se opone a la «manera» del film americano, lleno de fórmulas refinadas, complicado, embellecido, sutil, seductor, en el sentido que la burguesía «artista» ha dado a estas palabras.»

«El expres azul» — tal y como está * — si sabe verse, es al mismo tiempo que un film, un acto revolucionario. «Shanghay-Express» no es más que un producto «logrado», pero decadente, del cinema burgués. La obra de Trauberg está marcada con el signo de la vida. La de Sternberg con el signo de la muerte.» En «El expres azul» — terminamos nosotros — toda la atención es para la masa oprimida en auténtica lucha con sus enemigos. En «Shanghay-Express» todos los primeros planos, todas las consideraciones son para una prostituta elegante que va de Pekín a Shanghay a comprarse un sombrero. Por eso el film, a pesar de todas sus habilidades técnicas, de sus muchos resortes para ser «agradable», de su gran lanzamiento publicitario, apenas consigue entretener a ese público incondicional y «snob» de von Sternberg y de Marlene Dietrich.

* En Francia, en donde la censura de una parte y Abel Gance de otra, han mutilado «El expres azul» de una forma verdaderamente lamentable.



Fritz Raps y Rolf Wenckaus (de frente) en «Emilio y los Detectives». -Foto: Ufa



Emilio y los detectives

FILM ALEMÁN DE GERHARD LAMPRECHT

«Emilio y los detectives» ha estado muy próximo de ser un film completo. Cuando le vimos desfilar ante nosotros, estábamos muy cerca ya de proclamar su gran valor por tratarse de un film que no hería nuestros sentimientos. Sin embargo, al acercarnos a las dos partes finales, hubimos de reaccionar ante su cambio brusco y cambiar nuestro entusiasmo por un desasosiego con ribetes de indignación.

«Emilio y los detectives» es un film de niños, basado en una narración para niños («Emil und die detektive», de Erich Kastner). La realización tiene un punto de partida perfectamente armonizado con el ambiente del escenario, y solamente cuando se despega de él — de lo que podríamos llamar vida infantil — es cuando el film se desmorona y el interés decae.

Las hazañas del niño provinciano, intoxicado en el tren y despojado de los marcos que su madre le había dado para su abuela de Berlín, tienen un gran interés y se captan inmediatamente las simpatías de los más exigentes. Toda esa parte que nos muestra sus pequeñas peripecias del tren, la persecución del ladrón de su dinero, su encuentro con Gustavo la Trompeta, el plan de ataque, la persecución —obsesiónante— de los niños tras el bandido, los gritos de la pequeña pléyade, todo esto —reemptimos— es de una gran calidad de cinema. Pero al llegar a este punto, el film da un giro brusco y desagradable. Hasta aquí estábamos viviendo una vida infantil sin la niñez de los cuentos de hadas. Pero desde el momento en que el ladrón es detenido, el film entra ya en otro terreno más vulgar y desagradable. El compañero de viaje de Emilio resulta ser un falsificador peligroso —cuya libertad tenía un precio— y al entregarlo a la policía, los niños se ven rodeados inmediatamente por una cantidad de gendarmes que les felicitan, les llaman verdaderos detectives y les dan un premio. Entonces surgen periódicos que lanzan la noticia; viajes triunfales al pueblo natal; músicas militares; discursos; consejos a los niños; apoteosis. En suma, todo cuanto vemos todos los días en las actualidades del *Pathé* o el *Eclair Journal*, que creemos son las peores actualidades cinematográficas que hoy se editan.

Este viraje del film sorprende al espectador como habrá sorprendido a los niños al verse arrancados de su medio para caer en otro que instinctivamente les molesta: el mundo de los buenos y de los malos, de los castigados y de los que castigan, de los que quedan en libertad y de los que van a la cárcel; el mundo de los discursos ejemplarizantes, de las moralejas que nos enseñan, desde niños, a desconfiar, como principio, de nuestros semejantes que no conocemos a fondo.

Es una verdadera lástima que «Emilio y los detectives» — que ha podido ser un film espléndido — haya arrancado de su mundo a sus pequeños intérpretes para llevarles a otro que ni ellos ni sus pequeños espectadores futuros habrán de desechar cuando sean mayores.

T u E D I T O R I A L S

VERSIÓN FRANCESA DEL FILM ALEMÁN DE ROBERT SIODMAK

El moderno film policíaco es la consecuencia de una realidad actual. Si en Norteamérica no se hubiese establecido la «ley seca» no hubiese surgido un contrabando de bebidas alcohólicas. Y sin este contrabando, no habrían nacido esos films de «gangsters» que nos ha enviado la producción yanqui y

Nuestro Cinema

que de tan desgraciada forma quieren reproducirse en Europa. No obstante, en los films yanquis, hay algo que no se encuentra en los franceses y alemanes: ese desprecio por la policía y esa autonomía de los bandidos para arreglar todos sus asuntos personales sin otras intervenciones que las de su propia ley. La policía yanqui no interviene en estos films nada más que para ametrallar a los bandidos y, en último caso, para hacer una demostración de su fuerza y de su organización. En cambio, la policía, en los films europeos, tiene siempre un papel importante: su interés por la vida sentimental de los bandidos y las facilidades que ofrecen a éstos para que resuelvan sus asuntos particulares.

En «Tumultos» (producción Erich Pommer, de la Ufa, realizada por Robert Siodmak) hay un momento en que un comisario de policía deja en libertad al jefe de una banda — que le costó gran trabajo detener — para que arregle una «cuenta pendiente» que tenía con su amiga — que le denunció al mismo policía — y con el amante de ésta. Después de arreglado este asunto, el bandido vuelve adonde le espera el comisario, le da las gracias y regresa tranquilamente a la cárcel.

Este episodio, por su falsa sentimentalidad y sensiblería, nos recuerda otro film reciente — «Au nom de la loi», de Maurice Tourneur —, en el que uno de los inspectores se enamora de la mujer que dirige la banda de traficantes en estupefacientes, a la que procura arrancar, por todos los medios de que dispone, de las garras de sus compañeros policías.

La buena realización de estos films se pierde ante estas complicaciones y estas relaciones — amistosas y sentimentales — de la policía con los bandidos. Cuando se quiere demostrar las excelentes cualidades de un cuerpo de seguridad no basta con presentar a sus miembros en la forma en que se hace en estos films. A nuestro juicio, sería mucho mejor evitar esos atropellos de la policía de cuyas rectificaciones nos dan cuenta cotidianamente los periódicos. Y mejor todavía sería presentar un film basado — no en los «bajos fondos sociales» —, sino en la alta finanza y en la política, en donde la policía despliega todas sus actividades.

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

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

E S P A Ñ A UN ESCAPARATE EN LA GRAN VÍA

Es en Madrid. En su avenida más cosmopolita.

Un gran escaparate atrae a la gente, que se para a mirarle.

¿Ofrece verdaderamente algo de interés?

Sí. Junto a los otros, que es lo visto y siempre deseado — joyas y pieles —, contrasta su novedad, su actualidad.

Es sólo un proyecto de edificaciones y paseos. Pero como se trata — ¡oh, sueño de noble ambición! — de la maqueta detallada de la futura ciudad cinematográfica, su éxito de curiosidad es magnífico.

Todos los aspirantes a las glorias del arte del film lo contemplan ansiosamente. Y en su ilusión, se ven ya en las cumbres de la fama y ciudadanos privilegiados de ese Hollywood hispánico, que unos hombres de excelente voluntad quieren construir cara al Tajo, en un bello lugar de jardines y palacios. Y de sol y alegría incomparables e incomparables...

¡Ojalá acierten los ideadores de esa empresa en la elección de los encargados de realizarla!...

U N A P R I M E R A P I E D R A

Amablemente se nos invitó al acto. Y aunque nos era lo mismo ir que enterarnos luego de su desarrollo, asistimos contentos y sonrientes a presenciarlo. No es nada fácil encontrar la ocasión de pasar una buena tarde...

Y así ocurrió, en efecto. Que nos pareció cortísimo el tiempo que duró el festejo.

Porque festejo — y no solemnidad — es, a nuestro franco entender, la colocación

Nuestro Cinema

de una primera piedra. En especial, si, como auténticamente sucedió, va adornada de ejemplar y abundante merienda.

Los reseñadores serios, por no perder la costumbre de escribir sus notas con palabras y tonos idénticos, derrocharon a granel tópicos y más tópicos. «Se pronunciaron elocuentes discursos...» «Sonaron aplausos y vivas de entusiasmo...» «Un día, en fin, inolvidable, maravilloso...»

Pero como nosotros no pertenecemos a esa generación y sí a la de la jovialidad revolucionaria, discrepamos totalmente de ellos.

A nuestro sentir, el festejo de la colocación de la primera piedra de los próximos estudios de Aranjuez, no resultó del todo mal.

Salvo su carácter de ceremonia viejísima y manida — con una tribunita para los oradores y un arado a la manera romana para señalar los límites de los terrenos cedidos gratuita y amorosamente por el Ayuntamiento a la editora, de que es guía el financiero Federico Loygorri —, el resto nos complació.

Muy agradable la ida y vuelta en autobús. Y la estancia, descontando ese momento de habladuría excesiva e inútil.

Concurrieron al festejo, entre otros que no recordamos, Orueta, director de Bellas Artes; los escritores ya jubilados o camino de la retirada Cristóbal de Castro, Eduardo Zamacois, Alberto Insúa, Alfonso Hernández Catá y Juan Pérez Zuñiga; los músicos Vives, Torroba y Díaz Siles; el actor Rodríguez de la Vega; el suave agente de publicidad Sabino A. Micón; los dibujantes y pintores Ponce de León, Cossío, Esplandiú y Mignoni; los activos e incansables organizadores hermanos Manuel y Fernando Viola, y los compañeros Manuel Montenegro, Arturo Pérez Camarero, Jerónimo Mihura, Luis Gómez Mesa, Rafael Martínez Gandía, Enrique Cervantes, Juan A. Cabero y Antonio de Salazar.

U N A P R I M E R A P E LÍCULA

Afirmase que Miguel Fleta interpretará su primera película. Y que ésta, rotulada «Miguelón», será de asunto baturro, localizado en el Valle de Ansó. Naturalmente que hablada y cantada.

Joaquín Pérez Soriano figura como autor del argumento, y de la partitura el maestro Pablo Luna.

B A N Q U E T E D E C O N F R A T E R N I D A D

Empleemos igual denominación que la preferida por los interesados. A la postre, nos es indiferente ser o no originales en este caso. Y a los postres — puesto que fué banquete —, se oyeron en fraternal confusión estupideces y estupideces.

Aconteció en el Casino de Madrid. En su ambiente de comodidad y descanso continuo. Autores del teatro todos y de todas las categorías, de las más variadas clasificaciones. En el sitio principal, los componentes del Consejo de Administración. Jacinto Benavente, como presidente honorario, y a su derecha el efectivo Rafael Salgado. Después, el vicepresidente, Joaquín Alvarez Quintero, y los vocales, Serafín Alvarez Quintero, Carlos Arniches, Eduardo Marquina, Manuel Linares Rivas, Pedro Muñoz Seca, Luis Fernández Ardavín, Juan Ignacio Luca de Tena, Francisco Alonso y Jacinto Guerrero, éstos como músicos, y Casimira Mahou y Florentino Rodríguez como industriales.

Frases de optimismo surgidas del champaña. Y versos de Eduardo Marquina, dedicados al cinema. Pero que si se analizan en su rigor lo disimulan perfectamente. Es un poema larguísimo y rimbombante, que empieza de este modo:

Cinco horas cada día dura el curso
de la luna de la pantalla;
cinco horas cada día, en las tinieblas,
siguen su curso corazones y almas;
cinco horas cada día guarda el aire
de su andar por el aire la estela de plata.

Con promesas y programas como ese canto de Marquina no se vence en el arte del film. Es una clara prueba de incapacidad para llegar a su comprensión.

Las cuartillas de Jacinto Benavente, leídas como colofón del fraternal banquete, revelan mejor tino en observar el problema. Se anticipó a seguras censuras para su trabajo y el de sus compañeros y elogió a la producción extranjera, de la que se confesó admirador.

En conjunto, la comida estuvo servida gratamente.

L I S T A D E TÍTULOS

Con gesto estudiado de hipocresía, de quien finge modestia, esos autores teatrales del banquete de confraternidad lanzaron la lista completa de sus películas en preparación.

Nuestro Cinema

Es un anuncio de vacilaciones y desorientaciones.

«Dime cómo te gusta que se llamen tus películas y te diré si vaes o no para inventar historias filmables.»

Pese a sus bonísimos propósitos, la realidad de los títulos de sus obras trazadas «expresamente para la pantalla», es que desconocen la esencia de este arte.

Y si no, leedla, amigos, y juradnos que no os recuerdan ningún nombre de zarzuela, sainete o de simple comedia.

Lo innegable es que la vulgaridad domina fatigosamente.

Pero convenceos con vuestra propia razón:

«Hay fuego en la esquina» y «La última póliza», de Pedro Muñoz Seca.

«Martes 13» y «El suicidio de don Catalino», de Serafín y Joaquín Alvarez Quintero.

«Caza mayor» y «De lo divino a lo humano», de Manuel Linares Rivas.

«Yo quiero ir al infierno» y «¡Que usted lo pase bien!», de Carlos Arniches.

«El barco de plata» y «La mujer de Otelo», de Jacinto Benavente.

«Los lobos de Ansó» y «Luces en la noche», de Luis Fernández Ardavín.

A dos títulos por autor, menos los Quintero, que como son dos tocan sólo a uno.

Nuestro voto de chicos que aplauden a los mayores — pero que en vez de imitarles gustan de llevarles la contraria —, es de que la suerte les acompañe en esa aventura.

Al cabo, les mueve una sana intención.

¡Que triunfen, sí, señores, que logren el éxito por ellos tan apetecido!

Se lo merecen, por su atrevimiento de pretender hacer películas sin saber lo que es el cinema...

Madrid.

L. GÓMEZ MESA

ALEMANIA

FILMS SOVIÉTICOS SOBRE PELÍCULA REDUCIDA

La sociedad alemana Weltfilm — compañía cinematográfica comunista — ha firmado un contrato con la concesión exterior de los films de la U. R. S. S., por el que se asegura los derechos de edición y explotación — para Alemania y la mayoría de países europeos — sobre película reducida, de veinte películas soviéticas, entre las que se encuentran «El acorazado Potemkin», «Tempestad en Asia», «El expreso azul», «El camino de la vida», etc.

La Weltfilm se propone introducir estos films en toda clase de masas obreras e intensificar la propaganda social que le anima, auxiliada por el cinema.

F I L M S P R O L E T A R I O S

Se acusa en Berlín y en Munich la creación — casi simultánea — de dos grupos de «amigos del cinema», que se especializarán en la producción de bandas educativas y proletarias. Al mismo tiempo, se creará un noticario titulado «El Film Obrero», que se esforzará en influir políticamente en la industria general del cinema.

He aquí un ejemplo a imitar por nuestros partidos proletarios de extrema izquierda.

LOS ESCRITORES ALEMANES NO QUIEREN SER CENSORES

Apenas lanzada la idea de que los escritores y artistas alemanes ingresaban — proporcionalmente — en la censura oficial del cinema, el grupo de Berlín manifestaba su protesta:

«Ninguna ligazón — declaraba el grupo — debe existir entre nosotros y las comisiones gubernamentales. Nosotros representamos la independencia del espíritu y no queremos, en nada ni por nada, estar al servicio de las organizaciones del Estado.

Todo el daño que las escuelas de Bellas Artes y los Conservatorios han acarreado a la pintura y a la música, eligiendo sus profesores entre los medios más humillados, y recompensando a sus discípulos financiera y políticamente, ha dado como resultado un desprecio total hacia todo valor y hacia todo talento.

Nosotros no queremos que nos suceda una cosa parecida. Nada de funciones oficiales. Nuestro honor nos exige continuar con las manos y con el cerebro absolutamente libres.»

ESTADOS UNIDOS

LA CRISIS MUNDIAL, TEMA DEL PRÓXIMO FILM DE CHAPLIN

Charlie Chaplin ha declarado a un redactor del «Herald Tribune», que abandona todos sus proyectos anteriores y que su próximo film estará basado en la «crisis mundial».

Charlie añade que su film, a excepción de algunos efectos sonoros, será mudo, y tiene la intención de que pueda llegar a todos los pueblos y constituya para los mismos una profunda enseñanza.

Nuestro Cinema

LOS 'NEGROS' DE LOS ESTADOS UNIDOS Y LA CRISIS

Como todos sabemos, en los Estados Unidos hay una gran cantidad de negros. Hasta ahora, no poseían más que algunas salas cinematográficas destinadas a ellos. Pero la persistencia de la crisis viene en su ayuda. Y lo que no se ha hecho en la época de prosperidad, va a hacerse en el momento de las «vacas flacas». Claro que con su cuenta y razón.

Las altas representaciones cinematográficas—suponemos que no andará muy lejos el venerable William Hays—han pensado en la diversión que puede proporcionar a los negros el cinema, y se ha comenzado a construir en las principales ciudades de los Estados Unidos una gran cantidad de salas dedicadas a estos futuros espectadores. Se calcula que los «Túneles Negros»—así es como se les ha bautizado—producirán a las empresas cinematográficas más de un millón de dólares por semana. Conociendo como conocemos la influencia de Míster Hays en los medios políticos de su país, no nos sorprendería una nueva ley que ordene el linchamiento de los negros que no quieran ir al cine.

HARRY WARNER FINANCIERO A LO IVAR KREUGER

En los medios americanos de la gran finanza y del cinema, se comenta (con viva satisfacción, suponemos) el caso de Harry Warner. Este animador de la Warner Bros ha debido comparecer ante los tribunales encargados de negocios bancarios acusado de una especulación ilícita.

Se le acusa a Harry Warner de haber ganado la suma de 7.400.000 dólares sobre una especulación que empujó a la baja las acciones de su propia sociedad. Harry Warner había vendido un enorme paquete de acciones en descubierto, a base de 54 dólares, y cuando se verificó el balance de la sociedad pudo librar los títulos al curso corriente de 23 dólares. Esto le ha producido el beneficio anteriormente indicado, y la comisión del Senado se ha creído en el deber de denunciar sus combinaciones. ¡Como si el caso de Harry Warner fuese nuevo, no en el cinema sino en todas las ramificaciones de la finanza! Naturalmente, que es hora ya de dar un ejemplo.

UN CONGRESO PARA LUCHAR CONTRA LA CRISIS CINEMATOGRÁFICA

En Hollywood se ha celebrado un congreso de representantes de la industria cinematográfica en Estados Unidos con objeto de fijar las medidas generales para luchar contra la crisis.

Los congresistas han declarado unánimemente que la situación actual está muy cerca de la catástrofe, y que esta crisis no podrá resolverse por lo menos antes de cinco o seis años. Y esto comenzando desde ahora a rebajar los sueldos de los directores y los artistas y los gastos generales de producción. Cuatrocientos miembros de la Academia de ciencias y artes cinematográficas que se hallaban presentes aprobaron, bajo reservas, todos los acuerdos y decisiones ultimados en el congreso.

LA CRISIS CINEMATOGRÁFICA Y FINANCIERA EN NORTEAMÉRICA

Desde que las compañías productoras americanas no reparten a sus accionistas los dividendos que repartían en años anteriores, parece que se intentan las combinaciones más radicales para amortiguar la crisis que sufren actualmente.

Los últimos ecos que nos llegan nos anuncian, de una parte, la fusión de las tres primeras compañías: Paramount, Metro y Fox. Si esto llega a efectuarse, el dinero que ahora gastan en hacerse una mutua competencia y en robarse unos a otros artistas y directores, con aumento de sueldos, quedaría en beneficio mutuo. Esperemos que estas noticias se confirmen y ya comentaremos su futuro programa.

PARAMOUNT REDUCE NUEVAMENTE LOS SUELLOS DE SUS EMPLEADOS

La casa Paramount—que ya había reducido en un 25 por 100 los sueldos de todos sus empleados—ha tomado muy en serio el acuerdo de los congresistas de Hollywood y ha vuelto a rebajar los sueldos de los empleados en un 50 por 100. Además de esta reducción, este año, va a dar dos semanas de permisos suplementarios—obligatorios—sin salarios. Lo triste de esta decisión es que no todos sus empleados son «estrellas». En sus estudios de Joinville conocíamos a muchos que solamente ganaban cien francos diarios. Excusamos decir con qué jubilo van a tomar estos obreros sus dos semanas de vacaciones.

LA R. K. O. Y LA PRODUCCIÓN SOVIÉTICA

La gran compañía R. K. O. se ha asegurado la distribución, en Norteamérica, de quince grandes producciones soviéticas.

Nuestro Cinema

LOS YANQUIS ABANDONAN EL MERCADO CINEMATOGRAFICO DE YUGOESLAVIA

Las casas cinematográficas yanquis establecidas en Yugoslavia han decidido cerrar sus puertas y abandonar el mercado yugoslavo. «La que más pena nos produce — aseguran hipócritamente los directores de estas casas — es haber dejado en la calle a ciento cincuenta empleados, todos ellos jefes de familia.» ¿Por qué, si les produce tanta pena, les han dejado en la calle?

FRANCIA

EL CINE Y LA POLÍTICA

La «Chambre des Députés» pudo contar con cuatro diputados específicamente cinematográficos: Louis Aubert, Charles Le Fraper, Max Diamiville y Pierre Bonardi. De estos cuatro candidatos ha quedado uno solo: Louis Aubert. Sin embargo, el cinema no va a quedar desamparado. Tres diputados elegidos se declaran «amigos del cinema francés». Y dos viejos diputados preconizan también sus reivindicaciones. Charles Le Fraper, director de «Le Courrier Cinématographique», ha recogido sus palabras:

«Yo amo el cinema — ha dicho Henry Pate —, conozco la pujanza de su propaganda y le prometo sostener en el Parlamento sus reivindicaciones legítimas.»

«Amigo del cinema — declara G. Scapini —, sostendré firmemente las reivindicaciones de vuestra industria durante la próxima legislatura.»

«Si yo soy elegido — afirma Jean Michel Renaitour —, el cinema encontrará siempre en mí un defensor energético y devoto.»

«Estoy dispuesto — añade M. Fabry — a sostener las reivindicaciones del cinema ante la Cámara y a ayudar a usted a obtener toda clase de satisfacciones en el nuevo cuadro del gran principio de legalidad fiscal.»

«Si yo soy elegido, sostendré las reivindicaciones del cinema francés. La prosperidad de esta gran industria — concreta Henry Fougère — es indispensable a la vida económica de nuestro país.»

Sin embargo, estas palabras — iguales y paralelas — no podrán evitar que Edmond Séé — sucesor de Paul Ginisty en la presidencia de la Censura — siga mutilando los films sociales caprichosamente, y que las productoras continúen realizando films patrióticos y militaristas, para dar satisfacción a los poseedores de sus acciones.

CONTINGENTE Y «DUBBING»

Con motivo de la crisis de la producción cinematográfica francesa y de la amenaza de invasión del mercado por los films yanquis sincronizados en francés, una campaña de prensa formidable ha combatido o elogiado el procedimiento en términos alarmantes. Aunque se ha recurrido a las asociaciones profesionales de artistas, de alquiladores, de empresarios, a la misma Cámara Sindical, el asunto pareció un momento insoluble.

Sin embargo, todo parece en vías de arreglo a juzgar por el suelto optimista de «Le Courrier Cinématographique», que él titula candorosamente «Un bello gesto de los americanos»:

«Sabemos que para facilitar la situación económica de la Tesorería de la Cámara Sindical de la Cinematografía, las firmas americanas harán entrega de una contribución voluntaria de 250.000 francos. En reconocimiento, la Cámara Sindical, en su Asamblea general, tiene la intención de llamar al Comité Director de los representantes de la industria en París. Esa amigable entente tiende a probar que las cuestiones espinosas del contingente y del «dubbing» serán resueltas con la satisfacción general de todos.»

Efectivamente, la Cámara Sindical ha presentado al Consejo Superior del Cinema un proyecto en el que se pide autorización para importar doscientas películas extranjeras, que, naturalmente, serán yanquis en su mayor parte, y tendrán que estar «dobladas». Nunca mejor que en esta ocasión podría repetirse la frase clásica de Mr. Aubert: *Les affaires sont les affaires*.

U. R. S. S.

UNA GRAN EXPOSICIÓN DEL CINEMA SOVIÉTICO

Las Sociedades pan-unionista, ucraniana y transcaucásica de relaciones culturales con el extranjero, organizan, con el concurso de la Soyuzkino, una gran exposición ambulante del cinema soviético, que visitará Amsterdam, Roma, Madrid, París y otras grandes ciudades europeas. Esta exposición proyectará los últimos films soviéticos sonoros, instructivos y de actualidades, y será dividida en varias secciones del cinema soviético. En su conjunto, estas secciones darán a los espectadores europeos una visión completa de las particularidades principales del cinema en U. R. S. S.; de sus métodos de trabajo; de sus éxitos en los últimos años, y de las perspectivas de su desenvolvimiento en el curso de su segundo plan quinquenal.

La primera sección presentará la estructura de su organización cinematográfica.

Nuestro Cinema

Un diagrama mostrará a la Soyouzkino (Sociedad pan-unionista del cinema) desde su dirección central hasta sus talleres de producción. Los «trusts» que forman parte de esta unión — más de veinte — serán representados con todas sus empresas; indicación e importancia de sus trabajos; situación geográfica... En un tablero se indicarán los índices principales del plan de la cinematografía soviética de 1932 y las disposiciones más importantes del segundo plan quinquenal. También serán explicados el plan general, el método de composición de los planes temáticos, el sistema de pedido de los escenarios, el método de la realización de los films...

En las demás secciones se verá el desenvolvimiento de la fabricación de aparatos y película virgen; el desarrollo de la producción de los films educativos; las nuevas fábricas, los nuevos talleres; el primer «tren-cinema» — especie de fábrica cinematográfica ambulante — perfectamente equipado para la producción, desenvolvimiento, tiraje, revelado y demás operaciones accesorias.

Una representación oficial — «Cómo se fabrica el cine soviético» —, estará constituida por los materiales de uno de los últimos films sonoros titulado «Las montañas de oro», del cineasta Youtkevitch.

La sección más vasta de la exposición está reservada al cinema de las «nacionalidades»; a los «trusts» nacionales que alimentan las cien nacionalidades de la Unión Soviética.

El cinema en el campo, el arreglo de las salas cinematográficas, el trabajo político, etcétera, tampoco serán olvidados. La educación cinematográfica, los tres institutos superiores — de Moscú, Leningrado y Kiev — con sus escuelas, sus cursos especiales de fábrica preparando 50.000 trabajadores de diferentes especialidades cinematográficas, merecen también gran atención.

Finalmente, serán presentados los trabajos de las organizaciones proletarias: «Sociedad del cinema proletario» (más de 300.000 miembros) y la «Asociación de trabajadores del cinema revolucionario». Se expondrá también un muestrario de la prensa cinematográfica y de la literatura especial dedicada al cinema...

La exposición será presentada según la maqueta del pintor Semienov, y su plan y su organización han sido fijados por el cineasta Boltiansky.

ACTUALIDADES SONORAS SOVIÉTICAS

En una de las últimas asambleas celebradas por el Consejo del cinema soviético se ha constatado que en los cinemas de Europa, en los que puede verse semanalmente todos los desfiles militares, todos los discursos y todos esos pequeños acontecimientos mundiales que registran los «noticiarios», no se ve nunca una sola imagen referente a la U. R. S. S. (recordamos la protesta de Moussinac cuando comentaba indignado la omisión que todos los «noticiarios» hacían del «Sovietzkaia-Neft» en el salvaliento del «Georges Philippar»). Por estas causas la producción de films de la Unión Soviética se ve obligada a editar por sí misma su semana de actualidades, en las que se presentarán todos los acontecimientos de la U. R. S. S. En lugar de subtítulos, un altavoz explicará las imágenes en inglés o alemán. Una comisión especial ha sido encargada ya de preparar en Moscú la semana de actualidades sonoras de U. R. S. S. para los cinemas de la Europa Occidental.

Estas actualidades contendrán también un departamento o sección cultural. En ellas, consideráse necesario presentar paulatinamente trozos de la tierra asiática desconocida. En el mes de mayo pasado se mandó una expedición cinematográfica al ángulo asiático de Rusia con el encargo de impresionar films para estas actualidades. El jefe de la expedición, que tiene además un carácter científico, es el comisario de Justicia y procurador general de la U. R. S. S., Krylenko.

ITALIA

MUSSOLINI PROMETE UNA NUEVA SUBVENCIÓN A LA «CINES-PITTALUGA»

El año 1931 se salda con un déficit de treinta millones de liras para la empresa — casi estatal — de Cines Pittaluga. Esto nos demuestra que la situación de la industria italiana se sostiene sobre una postura demasiado difícil.

El origen de esta crisis tiene dos puntos de partida esenciales. De una parte, Mussolini, queriendo proteger a la Cines, prohibió la proyección de todos los films hablados en idiomas extranjeros. Esto obligó a la misma empresa a realizar versiones y sincronizaciones en italiano que no siempre pudieron amortizarse. Y de otra parte, la producción nacional, basada en temas absolutamente opuestos a la realidad italiana, no cubrió las necesidades del país y apenas pudo expandirse hacia el exterior, precisamente porque sus temas llegaban faltos de interés y de contenido racial.

En la última asamblea general de la Cines, se han tomado medidas heroicas. Por ejemplo, el traslado de las oficinas a Roma, fijadas hasta ahora en Turín. Esto ahorrará gastos de personal, de viajes, de teléfono, de correo... Pero estas medidas son insufi-

cientes para cubrir ese déficit anual de treinta millones de liras que anuncia su posterior balance, y treinta y dos en que se cifra el próximo.

Mussolini — que no quiere que el cinema se separe de sus gestos dictatoriales — ha prometido una nueva subvención a la Cines. He aquí cómo el ya descalabrado presupuesto italiano sufrirá un nuevo golpe, caprichosamente dictado por el Duce.

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

CARL LAEMMLE IGNORABA EN 1925 LA PERSONALIDAD Y LA OBRA DE WILLIAM SHAKESPEARE

«Carl Laemmle — cuenta Ivan Mosjouskine en su libro «Cuando yo era Miguel Strogooff» —, director de la famosa firma «Universal», no conocía en 1925 a Shakespeare. En estas fechas supe que John Barrymore interpretaba «Hamlet», en Londres. Una publicidad intensísima del gran comediante que ya ha interpretado el «Bello Brummel», cayó ante los ojos de Laemmle. Al leer «¿John Barrymore in «Hamlet» of William Shakespeare?...» hizo cablegrafiar inmediatamente al departamento de escenarios de su agencia londinense: «¿Quién es ese Shakespeare? ¿Ha obtenido otros éxitos en el teatro? ¿Ha escrito ya algo para el cinema? Si ha sido así, ¿cuáles son los títulos de sus escenarios? Tomar informes y enviar «dossier» completo...» El agente de Londres al leer este mensaje, creyó morir de estupor. No se dijo si padeció un ataque de apoplejía fulminante o de fiebre cerebral; pero le fué necesario reponerse antes de contestar a su patrón. Comunicó el texto del telegrama a diferentes personas, pidiendo a todas que le dijese si es que era víctima de una mixtificación. Tras algunas indagaciones, fué preciso reconocer que el cablegrama era de Carl Laemmle y que éste era director de una de las más fuertes compañías cinematográficas de América, propietario de «Universal City», magnate de la industria de los Estados Unidos, aunque ignorase totalmente que Shakespeare era un autor-actor inglés que vivió en el siglo XVI y murió en el XVII.»

C O M U N I C A D O S D E L A S A G E N C I A S Y A N Q U I S

Día 1.º. — Gloria Swanson se casa y declara sentirse feliz por abandonar el cinema. En lo sucesivo, se dedicará a su esposo.

Día 2. — Charlie Chaplin va a rodar un film en Londres.

Día 3. — Greta Garbo anuncia su retirada a una isla escandinava cerca del mar.

Día 4. — Charlie Chaplin parte para el Japón.

Día 5. — Marlene Dietrich está enferma.

Día 6. — Gloria Swanson no se consagrará a su esposo. En el momento final no ha podido renunciar a la atracción del cinema.

Día 7. — Greta Garbo se casa el mes próximo con el hijo de un banquero.

Día 8. — Marlene Dietrich está encantada y se ha comprado un perro negro.

Día 9. — Charlie Chaplin está muriéndose en un «paquebot» en las costas de Singapur.

Día 10. — Greta Garbo no se retira del cine: va a fundar una sociedad de producción en Suecia.

Día 11. — Gloria Swanson está en Londres.

Día 12. — Charlie Chaplin ha sido llevado en hombros por la multitud de Troules-Bains, Asia.

Día 13. — Greta Garbo está arruinada.

Día 14. — Charlie Chaplin no rodará ya ningún film.

Día 15. — Etcétera, etc.

Día 16. — Marlene Dietrich se separa de von Sternberg.

Día 16. — Charlie Chaplin va a filmar *Julio César*.

Día 17. — Von Sternberg se separa de Marlene Dietrich.

Día 18. — Greta Garbo interpretará el papel de la mujer de César en el film de Charlie Chaplin.

Día 19. — Marlene Dietrich y von Sternberg se han reconciliado.

Día 20. — Charlie Chaplin pondrá en escena el próximo primer film mudo titulado *¡Silencio aquí!*

Día 21. — Gloria Swanson encarnará el papel de la mujer de Vercingetorix en la nueva superproducción de Sternberg: *Julio César*.

Día 21, por la noche. — Marlene Dietrich encarnará el papel de la mujer de Vercingetorix, etc.

Día 22. — Etcétera, etc.

BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA

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

L. GÓMEZ MESA: «VARIEDAD DE LA PANTALLA CÓMICA» *

Nuestro buen amigo y camarada Gómez Mesa termina de dar a la imprenta otro libro—cinematográfico, naturalmente—. Se titula «Variedad de la pantalla cómica» y abarca todas las manifestaciones de lo cómico en el cinema, sobre las que su autor interpola su seria erudición en materia cinematográfica con sus opiniones personales sobre los tipos—multiformes y numerosos—que han grabado en el celuloide las escenas más disparatadas y los mejores «gags» cómicos.

Para los que conocemos a fondo las aportaciones cinematográficas de Gómez Mesa y su copiosa labor—perdida en su mayor parte en desaparecidas revistas de cinema—su nuevo libro no puede sorprendernos. Esa acumulación de datos, de nombres, de fechas, de momentos interesantes en la trayectoria del cinema cómico, solamente Gómez Mesa podía ofrecérsela ahora con esa honradez que él lo hace. En la prensa cinematográfica española hay muchos «veteranos». Pero de casi todos ellos solamente puede esperarse incongruencias y mixtificaciones. Ninguno sería capaz de ofrecernos un libro no ya sobre el cinema, o una de sus fracciones, sino sobre el paso de este cinema por las pantallas en donde ellos lo han visto. Únicamente Gómez de Mesa podía ofrecer a la expectación de ahora un libro de divulgaciones cinematográficas, presentadas en uno de sus aspectos más interesantes: el cine cómico.

«Una gran clase de cinema» subtitula Gómez Mesa su libro y solamente en este subtítulo se define ya su orientación cinegráfica. El cine cómico cuenta en su haber con la no mixtificación de la vida y con haber deshecho ante el espectador unas costumbres, una sociedad y un ambiente que el otro cine tomaba—y presentaba—en serio. Tal vez el cine cómico no haya hecho obra social. Pero por lo menos ha deshecho mucha—caricaturizando, ironizando y ridiculizando—de la que el otro cinema trataba de realizar en beneficio del país y de la gente que le producía. Por esto y por otras muchas cosas, es necesario agradecer a Gómez Mesa el presente que ahora nos ofrece: presente de un pasado al que no se le dió el valor que realmente poseía.

JOSÉ PALAU: «EL CINEMA SOVIETIC» **

El caso de José Palau es seguramente el más aislado y singular que registra la actividad cinematográfica de España. Palau es uno de los pocos críticos de cinema con que contamos. Su atención cae sobre todos los films que presentan un interés—negativo o afirmativo—y lleva a las páginas semanales de «Mirador» las impresiones que capta su expectación alerta y su comprensión específicamente cinematográfica.

Sin embargo, José Palau vive absolutamente solo en su mundo cinematográfico de Barcelona. Sin una compañía en la que pueda afirmar sus ideas, sin un amigo al que poder confiar el secreto de su fe cinematográfica, de su admiración por Griffith... «Mirador» es un periódico publicado en catalán y por eso las críticas de Palau quedan limitadas a Cataluña. Y aún en la misma Cataluña, reducidas también a ese público limitado que sigue el movimiento artístico propugnado por «Mirador». De aquí que seamos muy pocos los españoles—no catalanes—que conocemos la labor cinematográfica de Palau, al que no se le podría oponer un crítico de su talla en los periódicos madrileños.

Tememos mucho que a su libro de ahora, por estar escrito en catalán—especie de «tabú» para el resto de los españoles—le suceda lo que le ha sucedido a sus críticas: que se ahogue en Cataluña mereciendo navegar mucho más lejos. Porque «El cinema soviètic» es un libro profundamente meditado, trabajado serenamente, en frío; sin aceptar jubilosamente una manifestación cinegráfica porque viene de Rusia ni ofrecerle una oposición de principio por el mismo motivo.

Palau ha mirado el cine soviético desde un punto de vista netamente cinematográfico y es desde aquí desde donde lo analiza, lo comenta y lo singulariza sobre toda la producción cinematográfica existente. Puede reprochársele a Palau de no ver el valor del cinema soviético más que desde su ángulo artístico y cinematográfico, pero no puede negársele la sinceridad con que declara su admiración por el cinema de la U. R. S. S., el único país—como él dice—en el que una producción absolutamente imbécil es algo irrealizable.

Difícil, muy difícilmente, podría encontrarse en España un exégeta sobre este producto (el cinema), el más logrado de todos cuantos debemos a la U. R. S. S.—como ha dicho Just Cabot en el prólogo—, de la preparación y la honradez del autor de «El cinema soviètic».

J. P.

* Biblioteca Atlántico, Madrid, 1932. 208 páginas, 5 pesetas.

** Catalonia, Barcelona, 1932. 120 páginas y 4 ilustraciones, 3 pesetas.

Agence Européenne Cinématographique

CENTRAL EN PARIS:

13, Faubourg Montmartre
Teléf.: Provence, 39-32
Telegramas : CINEUROPA - PARIS



AGENCIA EN MADRID:

Calle de San Lorenzo, núm. 4
Teléfono núm. 18599
Telegramas : CINEUROPA - MADRID

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

Algunos films vendidos en España

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

DIRIGIÉNDOSE

a la

AEC

se

ASEGURA
la relación
con todos los

Productores

y

Distribuidores

del

Mundo entero

Por nuestra organi-
zación desde 1923

•
R a p a x

El hombre que vendió
su alma al Diablo

Cyrano de Bergerac

Boccaccio

La Atlántida

Aventuras de Nick-Winter

La brecha del Infierno

El Gorrión de París

Sinfonía Patética

Ingagi

Los Tártaros

Lotería Nacional Española

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

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

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

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

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

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

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

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

LEON GREANIN

EMPRESARIO

DEL TEATRO AR-
TÍSTICO DE MOSCÚ

13, Rue Louis-Philippe
Paris - Neuilly (Seine)
Téléph. : Maillot 23-39

ORGANIZACIÓN DE TOURNEES EUROPEAS

INFORMACIONES CINEMATÓGRAFICAS



Office technique de publicité cinéma
26, rue de la Pépinière - PARIS - 8^e
■ téléphone: Laborde 32-20 à 32-29 ■

REKORD

Siempre encon-
trará usted las
últimas novedades
en discos en esta casa

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

a NUESTRO CINEMA : 7, Rue Broca - Paris Ve

Don
con domicilio en
calle
núm., se suscribe a los 12 cuadernos
anuales de NUESTRO CINEMA, cuyo
importe de (*) pesetas envía
por { Giro postal
Cheque fácil cobro

de de 193 ..

Firma :

(*) Fíjese el precio.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN A LOS DOCE CUADERNOS
España, Hispanoamérica y Portugal. 10 pesetas
Francia y Colonias 50 francos
Extranjero 100 francos

BULLETIN D'ABONNEMENT

à NUESTRO CINEMA : 7, Rue Broca - Paris Ve

Mr.
adresse à
rue
num., déclare s'abonner à 12 cahiers
annuels de NUESTRO CINEMA, re-
mettant la somme de (*) francs
par { Mandat-poste
Chèque

le 193 ..

Signature:

(*) Notez le prix.

PRIX DE L'ABONNEMENT AUX DOUZE CAHIERS
Espagne, Portugal et Amérique Latine. 10 pts.
France et Colonies 50 frs.
Etranger 100 frs.

CASA BORRAS

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

COCINA ESPAÑOLA RESTAURANTE ESPAÑOL

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

ESPECIALIDADES ESPAÑOLAS

PLATOS DEL DIA A 4'50 FRANCOS

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

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

SPÉCIALITÉS ESPAGNOLES

PLATS DU JOUR A 4'50 FRANCS

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

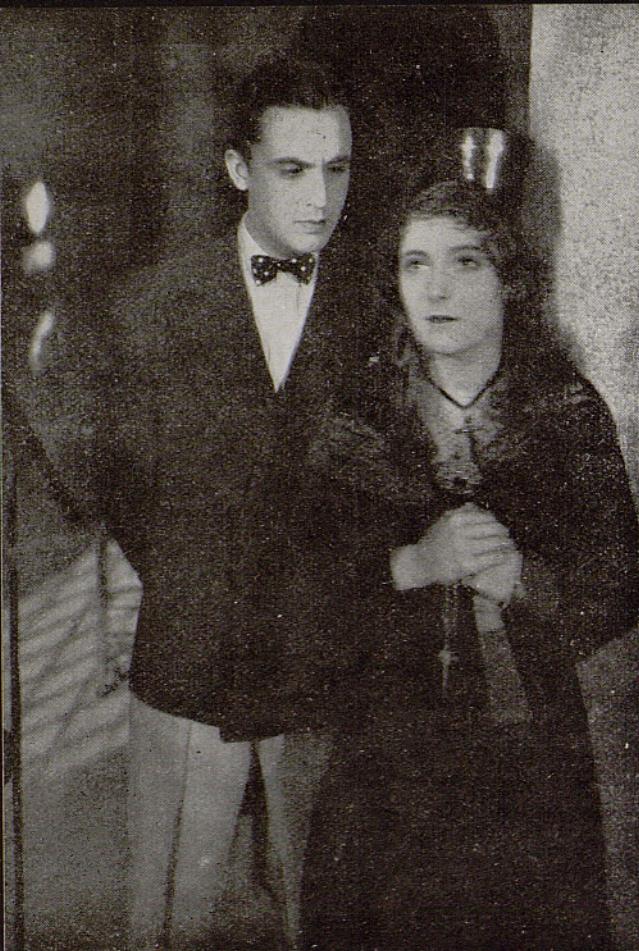
Tous les jours et à toute heure, Riz spécial Valencienne
"PAELLA" 8 francs (15 minutes)

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

CUISINE ESPAGNOLE RESTAURANT ESPAGNOL

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

CASA BORRAS



Exclusivités M. B. Film

64, rue Pierre Charron - Paris (8^e)

Presentan un gran film francés,
hablado y musical, dirigido por

JAQUELUX

Música de
SOLER CASABONA

Producción S. P. E. C.
Procedimiento Sonoro R. C. A.

EL PICADOR

INTERPRETADO POR

Enrique de Rivero

Jean Mauran (De la
Opera)

Joffre - Pitouto

Gilder - Maupy

Madeleine Guitty

Florence Walton

Ginette D'Yd

Los discos de las canciones
han sido editados por la

Sociedad ULTRAPHONE

