

Nuestro Cinema

PUBLICACIÓN INTERNACIONAL
DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

SEGUNDA ÉPOCA

Año IV Número 16

3

PORTADA: "LOS DE 14 AÑOS", Film checo de J. Robensky, presentado en sesión privada por Studio Nuestro Cinema en Madrid.

Foto-Renacimiento Film

CONTENIDO: VOZ Y REALIDAD: Enrique Azcoaga; CALLEJÓN SIN SALIDA DEL CINEMA ESPAÑOL: Juan Piqueras; A PROPÓSITO DE UNA PELÍCULA NACIONAL: César M. Arconada; VISTAZO AL EMBRIONARIO CINEMA ESPAÑOL: L. Gómez Mesa; LOS ACTORES DE HOLLYWOOD SE ALZAN CONTRA LOS PRODUCTORES: David Platt; EN EL 15.º ANIVERSARIO DEL CINEMA SOVIÉTICO: Choumiatsky, Barnett, Dowjenko, Pogodine, Kozintzev y Trauberg, André Gide, V. Marguerite, Paul Gsell, E. Piscator, J. Piqueras; NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA: "NUEVAS RUTAS", "MASSACRE", "GUILLERMO TELL", "¡VIVA VILLAI!", "IMITACIÓN DE LA VIDA" y "LOS DE 14 AÑOS", por "Nuestro Cinema", A. del Amo, Magdalena López, Chelva, A. S. Puértolas, Serrano de Osma y J. Antonio Ramírez; NUEVOS FILMS EN LONDRES: "ABDUL EL CONDENADO", por Fedor Ganz; NUEVOS FILMS EN PARÍS: "LA SIGNORA DI TUTTI", por Juan Piqueras; NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: Alemania, Austria, Checoslovaquia, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Hungría, Italia, Inglaterra, Suiza, U. R. S. S.; LIBROS Y REVISTAS: Piqueras; Fotografías inéditas y Documentos de nuestro movimiento.

EJEMPLAR:
40
CÉNTIMOS



unión film

S. A.

BARCELONA

Balmes, 56

MADRID

Luis Vélez de Guevara, 2

Superproducciones soviéticas:

El gran experimento

Titanes del Polo

¡Listos, muchachos músicos!

y las grandes películas:

El pobre don Juan

Amor a bordo

Primorosa

Renacimiento Films

Avenida Eduardo Dato, 27

MADRID

Programas seleccionados

del cinema internacional

Producción 1934 - 35:

Los de catorce años

Noches moscovitas

Carnaval y amor

Los ballets fantásticos de

Loie Fuller, etc...

[Programe en sus salas películas de

Renacimiento Films, y será seguro

el éxito de taquilla!

Algunos colaboradores internacionales de NUESTRO CINEMA

René Clair

León Moussinac

Trauberg

Alejandro Dowsjenko

Emilio Cerquant

Bela Balazs

E. Piscator

Sergio M. Eisenstein

Jean Grémillon

Joris Ivens

Pudovkin

Agustín Aragón Leiva

Maria Teresa León

Pedro Vigués

Alfredo Cabello

José Castellón Díaz

Ramón J. Sender

Benjamín Jernés

Carlos Serrano de Osma

César M. Arconada

Aniceto F. Armayor

Rafael Alberti

Julio González Vázquez

Luis Gómez Mesa

Tony Román

Francisco Ayala

Pedro Sánchez Diana

Enrique Azcoaga

Antonio Olivares

Luis Buñuel

Arturo Serrano Plaja

Armando Bazán

Antonio Blanca

Julián Antonio Ramírez

Luis M. Serrano

E. Delgado

Manuel Escalera

NUESTRO CINEMA

PUBLICACIÓN INTERNACIONAL DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Director internacional: Juan PIQUERAS - 7, Rue Broca, París - (V°)
Director nacional: A. del Amo Algara - Narváez, 13, Madrid
Administrador general: J. Fuentes Calderas - Apartado de Correos 305 Sevilla.
Suscripción anual: España, Hispanoamérica y Portugal; 4.50 pts. - Extranjero; 10 pts

V O Z Y R E A L I D A D

Un puñado de primeras palabras nuestras sobre cinematógrafo, aseguraba: "el poema—y por allá—habla bomo sobre "Romanza sentimental" de Eisenstein, lo único que tiene que buscar en el cinema son sus exactos límites. Cuando el poema—literatura—es una ordenación rigurosa de palabras, cada palabra en él ha de ser un mundo, y el sílbar de esos mundos componiendo un ritmo, cerrar el mundo exacto del poema. Cuando el poema—cinematógrafo—no es una ordenación rigurosa de palabras o de imágenes como algún día escribiremos no puede ser, sino—decíamos allí—la vibración que un fomento musical en el espíritu de un poeta como Eisenstein produce la onda dispuesta a expandirse, lo que interesa es que la expansión de la onda, la expansión de la música—lejos el caso—encuentre siempre en lugar del aire, cinematográficamente, el trazo de naturaleza que a cada matiz en su desarrollo corresponda".

Sin pretenderlo, hablamos allí incidentalmente de indispensables elementos. Sirviendo de elementos prologadores a una cinta no elemental, causamos fundamentalmente en el cinema, dos factores de importancia: la voz y la realidad. El acento, y su órgano amplificador. El perfume, y las hojas que sin querer y para que se produzca, ese perfume acarician.

Muchos poemas se habló de la poesía y el cinema, y en el cinema. Muchas veces se establecieron conclusiones dirigidas a los que una realidad el cinema solamente deseaban y a los que trozo poético creían escuetamente una cinta. Últimamente, César M. Arcanada, discutió por tal camino, concluyendo que poesía debía ser toda unidad cinematográfica, sin exigir que se resolviera como un poema cualquier "film". Y sin insistir nosotros sobre tema tan aclarado, hemos de apuntar las relaciones poéticas—cinematográficas—entre la voz y la realidad en un film cualquiera.

No hay primeramente "film" mientras no existan la realidad, la voz, y las relaciones que entre estos dos pilares de una película han de establecerse para que la película, loable naturaleza ostente. Un film ni es una narración, ni es una exposición, ni es un cuento. Un "film" es, algo que no trándose, se cuenta. Nunca un "film" está cerca—lo mismo en la psicológica que en la descriptiva—del tono documental conocido. O si bien se enfoca la palabra documento, reemplazándola por la palabra testimonio, cinema es siempre concreto, justo testimonio, más que sencillo, estricto documento.

Enfocando desde este punto de vista la naturaleza de un "film", no debemos nunca incurrir en el defecto de asegurar que cinematógrafo y novela es algo idéntico, o modos de expresión que satisfacen únicas leyes. El cinematógrafo que no puede ser literatura; el cinematógrafo que a estrictas leyes plásticas no se debe someter, por ser testimonio y no documento; tiene que ver muy poco con la novela. Dijimos, eso sí, "que la misión del cinema no era la de darnos una realidad, sino como la de la novela, hacer más real una realidad trivial y corriente". Hacer más real una realidad, que es hacer simplemente real un suceso sin naturaleza que lo haga existir, es lo que intenta la novela, el documento. Hacer más real una realidad, hacer simplemente real un suceso con naturaleza, es lo que pretende, el testimonio, el cinematógrafo. La novela, quírala o no su autor, con un pulso personal, va subrayando, o una realidad, o el discurrir imaginativo del novelista. El "film", si es

"film" que a un espectador interese profundamente, recoge el cuento de una realidad que no tiene que subrayarse para más ser.

Un "film" no es nunca un documental al uso, no porque la ausencia de individuos la naturaleza retratada no animen, sino porque un "film" no es nunca lo que está logrado con interiores o exteriores que mostramos, sino el que con habilidad va logrando que exteriores e interiores se nos muestren. Un "film" no es problema de cámara y realidad. Sino problema de realidad y voz; exacta relación entre la magnitud del suceso real y las dimensiones de la voz que al espectador de ese suceso informa.

El poeta, el novelista, con su voz va "destacando" aquellos elementos de su suceso—imaginado o real—que integrados en un ritmo, van a dar una naturaleza poética o novelística más tarde. El poeta, el novelista, no puede si se trata de una realidad, trasladárnosla. El poeta como el novelista ni siquiera intentan si de un poema se trata, contarnos todo el poema, sino el poema: las poéticas cuatro palabras de unos versos, que cumplen las condiciones de recato, sinceridad y adivinanza que toda poética exige.

El cinematógrafo, no puede como el poeta o como el novelista, pretender el cumplimiento de estas condiciones. Novela y poesía son géneros realmente indirectos. Cinematógrafo, sin embargo, es único género artístico directo—olvidándonos por un momento de la plástica, con quien en su día señalaremos diferencias—. Y así como cuando se habla de poesía directa, nos referimos y se refieren los que con nosotros hablan a la poesía que olvidada de las imágenes coruscantes vaya directamente a su problema y sobre ese problema concretamente vuele, al hablar del cinema como de género directo, llegamos, después de necesario alrededor, al cinema con voz y no al cinema pendiente de maravillosos e inútiles—sino van bien engastados—imágenes cinematográficas.

Así como en poesía los poetas que no tenían que cantarnos una verdad, abusaron de la metáfora, de la imagen, pretendiendo reflejar equivocadamente en un giro, realidades que no tenían porque darnos, aunque pretendieron con ellas indicarnos una realidad profunda que no sabía expresarse, ciertos cinematógrafos—filisteos unas veces y otros conspicuos—sin contar con la realidad que en el cinema en cada momento se le brinda, corren a sorprender momentáneamente otras realidades que enarizadas en un ritmo puramente mecánico, acusen la realidad de la que el cinematógrafo inhábil se evadió. La cámara entonces no cumple su única papel: confluir en la realidad sobre la que el cinematógrafo la inclina. Y el realizador, a diferencia del poeta, debe considerar el elemento real como elemento único. El poeta con su voz decíamos, subraya, destaca, aquellos elementos que le interesan, para que al referirse a ellos su único elemento, su voz única, esta voz se oculte. Mientras que el realizador sólo logra convencernos de que poética voz vive en un "film", si su realidad con voz se nos muestra. Si—decíamos—la realidad se muestra sin ser contada.

El poeta, al reclinar su voz en las cosas—que solo un reclinar es siempre una metáfora, pues sólo purificar una realidad con la voz poética es lo que incrementa en cada momento la reciedumbre de un tono lírico,—



Escena de "VIVA MÉXICO!" suprimida por Sinclair-Lesser de la versión presentada con el título de RAYOS Y TRUENOS SOBRE MÉXICO.

Fototeca Piqueras

admirándonos de la realidad insospechada de una flor, un ave, o el mar, las crea. A imagen y semejanza de su voz. Las cosas por la voz del poeta no hablan, sino que permitiendo en su transformación a la voz poética reclinar, la añaden, poética realidad, gravedad, reciedumbre.

El cinematografista, no tiene nunca voz. Por no tener nunca voz —dijimos que solo un pulso; exponía mínimo tinte subjetivista en una película— el cinematografista, tiene que considerar la real más que como auxilio donde su voz recostar, como elemental arma de combate.

Podía pensar cualquiera, que dar tono a una realidad es suficiente. Que dignificar en último caso el documento es lograr el testimonio. Mientras que el problema está en conceder categoría a una realidad. En detenerse la cámara sometida en ciertas condiciones, el tiempo necesario sobre cada realidad para reflexionar, o como si a reflexionar la cámara se decidiera.

En "L'opéra de quat sous", el acento emocionado del borbado viejo que a los sucesos, Pabst anticipa, poco importa. El diálogo que en la claraboya de la casa donde la anecdota de "El millón" se desarrolla con garbo de serpentina, esigua tono a la fábula añode. La película que no existe en "Muchachos de uniforme" —como me aseguraba recientemente un joven músico— se logra por otorgar categoría a una serie de acaceras a punto de no salir de su realidad novelística, literaria.

¿Qué ocurre en el logro de estas películas, totalmente distintas? Que el cine en ellas no es considerado como una forma. Parece como si la cámara pese a su innegable papel se hubiera suprimido, como si para nada importara constatar la realidad que por arte de tres directores adquiere rango, observándose como única preocupación el considerar ejemplar esa realidad que a cada uno de los directores en su tiempo preocupó. Tomados las tres naturaleza como tres testimonios, el problema de los directores, no fué nunca prestar una voz cualquiera —dar simplemente la realidad ante ellos erigida— sino encontrar la voz que verdaderamente testimonio a la realidad en cada caso llamase.

Acudamos a un "film" conocidísimo, "Sous les toits de Paris", o muy distinto de éste, al "Acorazado Potemkin" más que a "La línea general", y en distintos planos al "Enrique VIII" de Korda o a cualquier trozo mejor de Duvivier, y observaremos que el problema fundamental de cualquier director, es lograr que una realidad rezuma necesario enfatismo. Que el problema no es en cine fundamentalmente otro. La dimensión primordial para el cineasta, es el enfatismo de sus elementos. Porque si la palabra no es nada y en el poema, en el ritmo del logro poeta, es—sin excesos mallarmeanos—, todo, la realidad no es nada sino es logrando cinematográficamente lucir su enfatismo en un ambiente propicio.

En Clair la realidad es siempre algo apagado, y viva la anecdota que hace bailar para animar su voz. En el Eisenstein mejor, la realidad, es algo vivamente exultante, y la anecdota mínimo problema en "Romanzo sentimental", y en "La línea general" de panfleto escueto. En el mejor Korda, los tipos son siempre rasgos simples precisamente de una realidad que por ellos se entra. Pabst es la realidad con voz como abarbitrada lo que profundamente le interesa, y la anecdota nos cobija siempre en un leve aforismo. Duvivier por olvidarse de la realidad que maneja en el tercío primero de su "Pequeño Rey" termina su "film" del brocete de Henry Duvemois.

¿Qué trabajaron para encontrar la voz a una realidad —siguiendo el modo poético—, debida? ¿De que prescindieron mejor éstos y tantos cineastas importantes al lograr interesantes trozos cinematográficos?

Del aire. Trataron de distinguir naturalismo y realismo cinematográficamente. Comprendieron que naturalismo—cine documental del peor gusto, con solfa de voces argentinas y retóricas—es una realidad que muestra su voz en un aire que no es suyo. Comprendieron que realismo, poética realidad era algo que se lograba—auténtico testimonio—no como en la novela, dejando de señalar la adjetivo, sino brindando al espectador la fundamental y la adjetivo, accionando en un aire libre de ráfagas y de viento.

El cine—dijimos—no puede ser considerado como una forma. El cine—y las que esto comprenden, diariamente le otorgan rango—es fundamentalmente un modo, y por eso es arte peculiar. El modo cinematográfico no brinda una realidad, sino una realidad que se brinda sin interferencias. Por ello no es extraño observar en los mejores "films", que el espacio no tiene aire y si enormes dimensiones. Que el espacio jupasa, con zuma, está como de sí mismo asombrado, meditando. Y es que entonces la voz, la voz de la realidad que pretende darse, no se expande. En el "ámbito" cinematográfico—distinto y necesario como el ámbito poético—la voz de la realidad nos llega directamente. Porque en ese ámbito suena. Pero en el aire no resuena. Demostrando que lo que no se puede ni debe hacer es cine, como poesía, al aire libre, aunque se esté frente a naturalezas objetivamente interesantes. Limitando el aire, limitando si se quiere el cielo de la realidad que interesa, adquiere la voz una tensión, adquiere el acento un estremecimiento comparable en poesía a la lágrima o la perla. Y el cine obtiene sin pensarlo una calidad. Sin dignificar la realidad la posición de la cámara. Porque si la cámara dignificar una realidad pretendiera, la cámara cumpliría papeles de pincel, y resultaría posible una realidad, siempre enorme o fantástica, pero nunca tensa y justa. Nunca como un poema—sin como el poema resolverse y ser—densamente ambientada y clara.

Porque la poesía en el cine, la entrañable relación entre la voz y la realidad, que hace brotar las anecdotas y los personajes para el ritmo de esa voz advertir, no puede ser una presencia que consecuentemente nos emocione. El documento no origina poesía. Ni la novela el recuerdo del documento la origina o el agudo subrayar de un suceso externo o íntimo. Y el testimonio, una voz así lograda, tan lograda que por ella sin hablar se cuenta, dice que las Hermanas Marx en cine son interesantísimas pero no originantes de un fondo profundamente poético, mientras que la quieta mirada de Charlie Chaplin tiene esa calidad de presencia remota que reclama a todas horas la poesía. Porque el secreto de una realidad que cinegráficamente se nos cuenta, bien situada en un mundo por su propia esencia, y bien captada, es haber comprendido que cuando una realidad logra expresión—cierta caricia de Greta Garbo, algún trozo muerto de Pabst, el acierto de Kirsanoff al hacer en su mejor película voz de realidad una música importante o la exactitud de Epstein—está suficientemente elevada, y que cine es antes que nada, real voz de una expresión.

ENRIQUE AZCOAGA

Revisión: "El fin de San Petersburgo", film soviético de Pudovkin



Callejón sin Salida del Cinema Español

De igual forma que los norteamericanos impusieron en España sus films de episodios del Oeste primero y sus comedias deportivas y optimistas después, determinaron en 1929-1930, que la base de la explotación cinematográfica ibérica se hiciese con películas sonoras y parlantes. España no podía permanecer insensible, desde luego, ante la nueva manifestación cinegráfica, pero no fué ella quien decidió con amplitud autónoma de su suerte peliculara. Vencidas en Norteamérica las últimas dificultades que obstaculizaban el avance técnico del cinema, los productores yanquis determinaron las primeras instalaciones sonoras en nuestros cinematógrafos sin la menor resistencia por parte de nuestros empresarios, empujados siempre por una fuerza exterior que casi nunca han querido explicarse. Es así como con una sólida organización comercial, los productores de Estados Unidos, tienen en sus manos el 80% de la industria cinematográfica hispano-americana (1). El resto, debe repartirse entre la producción europea no soviética, puesto que tanto en España como en algunas repúblicas suramericanas, los departamentos gubernamentales, hostigados por los brazos ejecutores del imperialismo yanqui—tal es el caso en que se encuentran todas las repúblicas de Centro América—, prohíben la entrada a todo film soviético y la escasa e impotente producción nacional.

Estuvimos siempre tan inorganizados, obramos en todo momento tan anárquicamente, mantuvimos en todo instante una ignorancia tan grande de las fuerzas matrices del cinema y de las leyes políticas y económicas que los determinan, que la producción sonora y parlante viene a nosotros en lugar de ir nosotros en su busca. Nuestros comerciantes, en líneas generales, han sido siempre medrosos e incapaces. Y nuestros cineastas, aferrados a sus rutinas y a su retraso cultural de ciclos, no han sentido jamás la más mínima inquietud ni la menor curiosidad por nada ni por nadie. A la primera noticia del gran acontecimiento, debieron salir fuera—unos y otros—a indagar y estudiar posibilidades. Pero los comerciantes, esperaron tranquilamente a que los comerciantes de fuera les trajesen lo que ellos eran incapaces de producir. Y los cineastas se limitaron a regocijarse ante el nuevo sistema, no porque este les podía ofrecer nuevas formas de expresión a sus obras, sino porque el público no quería ver las películas habladas en otros idiomas y, bien los alquiladores y los empresarios, se vieron obligados a producir películas mudas en español (2) con lo que sus pobres perspectivas personales, se hacían un poco más optimistas. Ni que decir que tanto los unos como los otros se quedaron en casa tranquilamente en espera de poder ver—como un espectador cualquiera—el nuevo sistema en un cine de la Gran Vía madrileña o de los Ramblas catalanas.

Fué de esta forma, como sin apenas apercebidos, los mejores elementos de todos los malos que habían trabajado en la producción cinematográfica española, pasaron al servicio de los productores norteamericanos a dirigir, dialogar e interpretar versiones españolas, de films yanquis. En este sentido, las firmas americanas hicieron con nosotros lo mismo que habían hecho en Francia y que la UFA alemana, había hecho también con los artistas del país vecino. Es decir, que en 1930 y 1931 sobre todo, lo más visible de nuestro cinema y nuestro teatro (Muñoz Seca, Martínez Sierra, Ernesto Vilches, Catalina Bárcena, Carmen Larrabeiti, Rafael Rivelles y María Ladrón de Guevara, Valentín Parera e Imperia Argentina, Pepe Roméu y Roberto Rey, Amelia Muñoz y María Liza Callejo, Rosita Díaz y Ricardo Núñez, Benito Perojo y Eusebio Fernández Ardavin, Edgar Neville y López Rubio, Florián Rey y Claudio de la Torre, etc., etc.), pasan al servicio de Paramount, Metro Goldwyn, Fox Film, Warner Bros, Universal, y otros productores. De esta forma, los industriales americanos, desplazaban de España el peligro que les amenazaba en Alemania y Francia: perder un mercado.

En Alemania, la lucha fué menos intensa porque el combate lo habían dado por perdido los americanos antes de comenzado debido a la fuerza del cinema alemán y al acusado nacionalismo de sus espectadores. Pero en Francia, la victoria nacional tardó en decidirse varios años. Francia contribuye con un 25% al capítulo de ingresos que percibe el cine americano por su explotación exterior y no era un mercado a abandonar. Paramount sobre todas las demás productoras, hizo un esfuerzo auténtico. Consecuente en la lucha, en 1931, lanzaba a los cuatro vientos de su gabinete publicitario, los nombres de los 17 "escritores y escenaristas franceses más en boga", el de los 8 mejores realizadores galos, el de los 30 mejores "vedettes" de lengua francesa, el de los mejores técnicos en los estudios mejor equipados de Europa, etc. Si Paramount ha perdido la batalla en Francia, no es porque haya dejado el campo a los primeros ataques, sino porque se alineó en la lucha con armas americanas y no europeas: sueldos fabulosos, contratos a gente que fracasaba luego, compra de escenarios que no se realizaban, en fin, todo un sistema de producción americana que el cinema de Europa no puede soportar.

En España, en cambio, la victoria fué más fácil. Tan fácil, que apenas se vió que la sincronización o doblaje permitía presentar las producciones francesas y americanas habladas en español, los editores, cortaron casi por completo la edición de películas habladas en castellano. Cuando los yanquis vieron que España y América del Sur apenas oponía un débil esfuerzo nacional a sus producciones, dejaron incluso de hacer películas en español seguros de que el mercado las tendría que aceptar en la forma en que ellos se las sirvieran. De momento, ellos, habían mantenido su hegemonía y con la experiencia realizada, quedaban seguros de que el mercado de habla española, no podía sostener ni alimentar una producción cinematográfica de grandes alcances.

Ya hemos dicho que al contratar los americanos figuras hispánicas para interpretar versiones españolas de películas producidas en Hollywood o en París, desplaza-

Escena de VIVA MÉXICO! suprimida por Sinclair-Lesser de la versión presentada con el título de RAYOS Y TRUENOS SOBRE MÉXICO

(Fototeca Piqueras)



(1) Véase el número 2 (15) de NUESTRO CINEMA. Aunque en España haya descendido últimamente el porcentaje detenida por los americanos, en cambio, hay países de lengua española en el que su influencia es superior al 80 por ciento que señalamos. En Argentina, por ejemplo, en donde la importancia del mercado permite ofrecer una oposición mayor a la influencia yanqui, se han presentado durante el año 1934, 450 películas. La siguiente siguiente nos permitirá ver objetivamente el porcentaje acaparado por EE. UU. Norteamericanos: 354; Alemanas: 31; Francesas: 24; Inglesas: 20; Argentinas: 7; Italianas: 6; Checoslovacas: 2; Rusas: 2; Españolas: 2; y Mexicanas: 2.

(2) Estas palabras y otras de idéntico significado me fueron dichas por un director español que según la prensa cinematográfica, es, no una promesa optimista, sino una de las más positivas realidades de la cinematografía española de nuestro momento.

(3) El hecho de haber impuesto a sus directores europeos sus obras, sus "guiones", "escenarios", su técnica y su forma de trabajo, nos demuestran que no son unos fines puramente económicos (el lucrativo tiempo, puesto que el resultado será siempre mediocre y deficiente) lo que anima a los americanos. Nosotros tenemos otras intenciones: otros propósitos que ponen en peligro el porvenir cinematográfico de Europa.

Si se rodeasen de elementos solventes y les dejasen amplia libertad de acción para elegir la obra, el escenario, los intérpretes, y todo lo necesario para lograr películas representativas y racionales, podríamos creer en su intención de crear un buen cine comercial. Pero cuando se sabe que obligan a los alemanes, a los franceses, a los españoles, a los italianos o los suecos, a los polacos, los portugueses y los daneses—razas y temperamentos, ambientes y culturas distintas—a realizar la misma obra (hablada en distintos idiomas pero americana siempre) bajo sus tropelías directrices, estamos en el derecho de creer que si hoy nos ofrecen un mal cine europeo es para justificar en nosotros su fracaso e imponer-nos luego sus películas habladas en inglés o, lo que será peor todavía, dobladas en un mal alemán, un mal francés o un pésimo castellano, pronunciado sin orden ni concierto por unos cuantos merodeadores hispanoamericanos en Hollywood. «La traducción de los films yanquis es un peligro para el cine europeo». EL SOL, Madrid 1930.

ban de nuestro mercado el peligro de que estas figuras se agrupasen en esfuerzos nacionales y pudiesen oponerles una competencia seria. En el caso concreto de Paramount, han existido una gran cantidad de cosas que nos determinan que el fracaso obtenido con sus versiones no ha sido puramente casual. Ya en 1930 denunciábamos estos hechos (3). Pero lo que en este instante nos interesa constatar es la contradicción que, como todo imperialismo, el imperialismo cinematográfico norteamericano ha registrado en su actuación española. Con una intención o con otra los yanquis han ofrecido a una cantidad de españoles y suramericanos el acceso a sus estudios de producción. El hecho de que no todos hayan sido utilizados: de acuerdo con sus posibilidades nos demuestra turbios manejos interiores. Pero lo cierto es que al ofrecer a nuestros elementos una experiencia junto al cine sonoro y parlante, han creado en ellos un valor X cuyo interés estarán dispuestos a explotar. Y es aquí donde aparece la contradicción que señalamos, al ver como las fuerzas aliadas de otro momento, han venido a ser, con el correr del tiempo, fuerzas enemigas a tener presente.

Si en España se ha creado de producción en estos últimos tiempos, no han sido las gentes que esperaron el cine en sus casas quienes lo han creado, sino las que salieron en su busca. Aunque nos encontramos ante media docena de directores españoles que vienen dando películas a España, solamente encontramos tres que produ-

cen periódicamente con un resultado menos condenable que los otros: Benito Perojo, Florián Rey y Eusebio Fernández Ardavín. Estos tres productores se enfrentaron ante la nueva técnica cinematográfica en los estudios Paramount de París. Sin esta coincidencia, seguramente no existiría en torno a ellos esa producción cinegrática que han ofrecido a nuestro mercado, como el número de películas producidas en nuestros estudios sería mucho más inferior si una cantidad de artistas de cine y otra no menos numerosa de actores teatrales desplazados, no hubiesen dado sus primeros pasos en las versiones castellanas de los films yanquis.

Este hecho concreto, no solamente se ha dado en España sino en los países suramericanos que han iniciado una producción. Tanto en Argentina como en México —en donde comienza a tomar cuerpo un movimiento cinematográfico nacional— la gente que hace las películas actualmente, son antiguos empleados de las firmas norteamericanas. Que ninguna de todas ellas ha sido capaz de ofrecer a su país respectivo un ejemplo cinematográfico a prolongar, es un hecho consumado. Pero que sin las pequeñas experiencias, financiadas por los americanos, nuestra cifra cinematográfica tendría menos unidades es también otro hecho concreto e incontrovertible.

JUAN PIQUERAS

P. S. Antonio Guzmán Merino comenta (POPULAR FILM, 28 de Febrero 1935) mi artículo anterior y pone en duda mi afirmación de que la actual del cine español no es más ni menos prometedora que la que nos ofrecía el panorama de 1917, primeramente. Y 1925-1928 después. Sin pretender iniciar una polémica con el Sr. Guzmán Merino, insisto y ratifico mis afirmaciones. A lo largo de este estudio —en el que me propongo llegar a conclusiones seguramente insuspechadas por todos aquellos que hablan de la producción española desde un punto de vista romántico y abstracto— se irá convenciendo al Sr. Guzmán Merino —y con él otros muchos que me han señalado como un «enemigo del cine español» sin mayores definiciones— de que las posibilidades que se nos ofrecen en épocas anteriores no eran menos despreciables que las que poseemos hoy. Hoy, como entonces, el cine mundial tiene fronteras ante el mismo. Es cierto que la frontera del idioma es hoy más difícil de sortear. Pero, de todas formas, existe la frontera económica tan importante ayer como hoy. Hoy, existe también otra verdad que Guzmán Merino elimina: la de que no hay sino películas buenas y malas. En contra de lo que él cree, la «calidad» es hoy algo decisivo comercial y cinematográficamente hablando. Guzmán Merino habla también del «cine» y de «un imperio de veinte naciones que aguardan al cine español». ¿Sabe el Sr. Guzmán Merino que «el acontecimiento» nuestro es distinto al argentino, al peruano, al cubano y al de esas veinte naciones que nos esperan? Está enterado además de que ese imperio está gobernado y regentado por un país mucho más fuerte que nosotros y que para arrebatarlo necesitaremos de otras armas infinitamente más convincentes que las que pueda ofrecernos nuestro andrajoso, inculto y transnochado cine capitalista de hoy y de mañana?

J. P.

A Propósito de una Película Nacional

Anda por ahí y por aquí, por todas las pantallas nacionales, con gran festejo de corazones y de lágrimas, una película española que se llama *Sor Angélica*. Su éxito no tiene precedentes: llega y resuena en todo el ámbito nacional como un eco bien ajustado a una voz. No me digáis que exagero. Cuando uno sale —y hay que salir con frecuencia— de las cercanías de nuestras propias circulas habituales, es, precisamente, cuando mejor se ve la realidad. Hay que acostumbrarse a mirar los hechos no desde nosotros, con mirada oblicua y desdén negativo, sino desde el centro de la calle, abiertamente, en compañía no grata, pero sí aleccionadora de los hechos mismos.

Afirmo, pues, porque lo he visto en comprobación, por campos y ciudades, que el éxito cinematográfico de esta temporada es *Sor Angélica*. Y aquí traigo al caso a columna preferente, porque esta destacada realidad nacional lo merece. Si el éxito fuese una mera anécdota como puede ser la canción de moda en las cocinas o el disco de los planolas de los bares, no tendríamos nada que decir. Pero nosotros creemos que no es esto. Creemos que este éxito amplio y sin precedentes, tiene una significación. Es lo que vamos a dilucidar.

Esta extraordinaria película que está conmoviendo sentimentalmente a todos los españoles, ¿qué grande y maravillosa obra es? Por si aún no hay gentes que no han unido sus lágrimas al caudal común de lágrimas y sus corazones a la angustia común de los corazones, debo decirles de la que se trata: es un folletín.

No quiero meterme en historias. El folletín es la literatura que entra por debajo de la puerta para cazar corazones tiernos, como un cebo para cazar ratones nocturnos. El folletín tiene su vida como todo. Cuenta con

sus momentos de auge y con sus momentos de decadencia. Con sus autores de mérito y con sus autores anónimos. Con su principio y con su fin.

Podríamos decir y creer que la literatura de folletín había acabado ya, incluso en España. Ello querría significar que un nivel de mayor cultura, de educación más amplia, de solidez mental más discernidora había refinado y elevado esos sentimientos primarios, elementales y cursis que son los ejes rotativos sobre los cuales se mueve todo folletín clásico.

Pero ahora nos sorprende este hecho y esta desconcertadora comprobación: que la literatura de folletín ha muerto, pero que el espíritu de folletín, la mentalidad de folletín, el nivel de folletín, sigue aún en España como antes, como en el siglo pasado o como siempre; intacto y virginal como tantas y tantas cosas.

Se puede decir que en todas partes y en cualquier tiempo hay gentes folletineras, gentes con alma y lágrimas de folletín. Yo no lo niego. Es ciertísimo. Incluso en Rusia, donde la ciencia, la lógica, la educación y los nuevos aires todo lo transforman, tiene que haber estas capas humanas de primaria e incontrolable sentimentalidad, ingenuas y candorosas, ineducadas y tiernas.

Pero no es este el caso. Que un folletín cinematográfico hecho con las artes y con las malas artes de todo folletín tenga éxito, no significa nada. Es natural. La diferencia extraña, el relieve de nuestro caso es que mientras en otros países un folletín de esta naturaleza tendría una importancia secundaria en núcleos limitados de arrabal y barrios populares, de perrifalla y mesocracia soñadora, aquí en España, la importancia de este folletín tiene carácter nacional, y de abajo arriba, transversalmente,

trasposa en filo todos los corazones al descubierto.

¡Pobre España ésta! ¿Dónde se ha visto algo parecido? ¿En qué país puede alcanzar una película folletinesca el rango de una auténtica resonancia nacional? O estamos locos o tenemos en la cabeza sesos de mosquito. Importa poco que cuatro de vosotros, amigos cultivados, discrepéis irónicamente, en rancho aparte, contra esta realidad, queriendo de este modo desconocerla. Es lo de siempre. No hay que huir de los hechos, no, porque los hechos, cuando se desconocen, apoyan fantasías; cuando se conocen, apoyan argumentos. Doy fe de que esta **Sor Angélica** de nuestras culpas va por ahí, por ciudades y lugares de España, conmoviendo por igual a los dignos jueces y a los honrados comerciantes, a las católicas señoritas como a las desenvueltas criadas, a las fuerzas vivas como a las fuerzas muertas. Claro es que el folletín tiene fibra de folletín. No en balde la obrerita seducida por el señorito cruza su calvario, como es de rigor, para caer nupcialmente en brazos del propio señorito.

Cuando uno presencia en España sucesos nacionales de esta naturaleza, no hay medio de apartar el recuerdo de todos estos personajes de trueno y pesimismo que España ha tenido en cada época. Un Larra, un Costa, un Pícaro. ¡Cuanta consecuencia hay en su consecuente existencia! ¡Voces en desierto, sí, pero voces creadas por

el propio desierto, que ya se sabe que los profetas son productos del desierto, de pueblos en desierto, como los espejismos.

España es así, un seco baldío, un erial pedregoso. Lo mismo que la tierra, apelmazada, prieta en sequedades intactas, así son los hombres y las cosas, así es todo. Y que candidas gentes nos vengán aún diciendo que un alreñido de república y constitucionalidad es suficiente para cambiar esta apelmazada superficie de siglos de intactos repases!

En España no hay más que dos actitudes: o la muerte o la rebelión. En España todo lo que no sea rebelión será muerte, será apelmazarse más, hundirse más en escombros esteril. Que haya conservadores de la muerte, defensores de la infecundidad de pueblo, espíritu y tierras en baldío, solo se explica en aquellos que son linicos o que son propietarios. Hay líricos que tienen mejores voces ante la muerte que ante la vida y propietarios para los cuales la tradición es su riqueza.

Los profetas lo dijeron ya multitud de veces: España necesita una revolución profunda. Una tempestad de años que la cambie, que la abra, que la desbroce, que la revuelva. Una tempestad que desde arriba sacuda este secular primitivismo, esta rusticidad antigua de tierra pobre de pastoreo.

Mientras esto no se realice, será posible este absurdo y este mal gusto de que un folletín como **Sor Angélica** alcance un destino nacional. Cuando la tempestad lleve a cabo su obra, pueda asegurarse que un nuevo clima de cultura y de elección de masas, hará posible la creación de obras populares artísticamente meritorias y no sensiblemente indecorosas.

CÉSAR M. ARCONADA

MANIFIESTO

De Intelectuales y Artistas de México Adhiriéndose al Boicott decretado por el Sindicato de Empleados Cinematográficos del D. F., en Contra de la Película

TORMENTA SOBRE MEXICO

[THUNDER OVER MEXICO]

La manifiesta malicia y violencia que Upton Sinclair, en compañía con el productor de películas de Hollywood SOL LESSER, están de la magna obra cinematográfica de Sergio M. Eisenstein denominada **VIVA MEXICO** y que durante estos meses de trabajo fue tomada por el joven nuestro país en quince sesiones de la República Mexicana con la cooperación del historiador Eduardo Tizot y de Gruba Alexandrov, su uno de los asistentes en contra del arte y de la creación intelectual más brutales que conoce la historia, hasta que se vea, el estudio Upton Sinclair, no se un momento en un gran acto de bondad que, como **Manhattan Art y William Fox**, dos libros en los que analiza y condena los hechos en los que se ha destruido la obra del espíritu en la cultura, la filosofía y el arte por el imperio de las tres ciencias materiales y a pesar de ello, la transformación de **VIVA MEXICO** film de realización y de elevación moral en el verdadero **TORMENTA SOBRE MEXICO**, subyugada en contra a destruyéndose a través de hechos sangrientos.

Esta manifiesta puede ser entendida satisfactoriamente en los puntos que siguen:

I. Con los materiales destruidos a formar la película **VIVA MEXICO** se construyeron o editaron varias películas de índole comunista (Chuchumbas, rufianes, vicios, etc.) y con ellas de largo tiempo, la primera de las cuales ha sido lanzada al público con el título de **TORMENTA SOBRE MEXICO**.

II. Esta película pretende basarse en la concepción de ser de los fragmentos de **VIVA MEXICO**, pero no solamente está muy lejos de ello, sino que va específicamente en contra de los hechos y el estilo cinematográfico de Eisenstein y es más original, que se ha publicado (según en el No. 5 de la revista **Experiencia Cinematográfica**).

III. En **TORMENTA SOBRE MEXICO**, que se hizo para ser una película **BOICOTADA** por EISENSTEIN, se violó brutalmente los conceptos que de la cinematografía como arte ha creado Eisenstein en su obra **Octubre, La Huelga y La Unión General**, utilizando ángeles, monstruos y bestias, combaciando y jugando de cámara aérea, violando a la técnica de Eisenstein y en oposición a sus principios.

IV. La vez hecha universal que Eisenstein es solamente ha

dado la parte plástica y técnica de sus obras anteriores una que ha hecho de la construcción de sus materiales o sea de la edición, como a **MONTAJE**, el mismo curso de su estilo. **TORMENTA SOBRE MEXICO** a raíz de ser una utilización fragmentaria sin sentido de los materiales tomados para **VIVA MEXICO** tiene: una edición, corte o montaje realizado por personas ajenas en absoluto a la técnica de Eisenstein, quienes anulando los subyugados a la parte fotográfica y plástica una manera materialista, de vulgaridad, que destruye hasta la letra que pretendía ser el espíritu de la fotografía materialista lograda por Eduardo Tizot, colaborador de Eisenstein. A pesar de todo esto, se hace pasar a **TORMENTA SOBRE MEXICO** como un film dirigido por Eisenstein.

V. Por medio de sus representantes en México y en los E. U. A. y en sus delegaciones orientadas en **The New Leader**, Sergio M. Eisenstein ha demostrado radicalmente la película **TORMENTA SOBRE MEXICO** como obra roja, reservándose para cuando sus condiciones se le permitan ejercer la acción judicial impuesta en contra de Upton Sinclair y asociados.

VI. Con el fin de justificar esta fragmentación, se ha hecho circular la calumnia de que **VIVA MEXICO** iba a ser un film de tres horas de duración y que siendo imposible proyectarlo en tales condiciones se impuso lógicamente una reforma. Esta calumnia no puede ser más vil, por endelessimo contra un maestro como Eisenstein que procede en sus creaciones con los datos de la conciencia exacta y que conoce como ninguno los límites de la necesidad de las que ha hecho creaciones especiales. **VIVA MEXICO** fue a ser de largometraje normal y finalmente como todas las películas de Eisenstein, con apoyo a un profundo conocimiento de la realidad humana.

VII. Por lo anterior y basándonos además con las obras e intenciones de todo el mundo que han protestado en contra de esta destrucción y con los escritos editoriales de **Experiencia Cinematográfica**, **The Modern Monthly**, **Monterro Cinema**, **Cine-Op** y **Film Art**, nos adherimos al boicott decretado por el Sindicato de Empleados Cinematográficos del Distrito Federal, miembro de la Confederación General de Obreros y Campesinos.

del Centro: Francisco Monterde, Alberto Sánchez R., Francisco González y González, Agustín Aragón, Gilberto Cerezo, Luis Cardeza y Aragón, Alejandro Carillo, Alberto Sotomayor, Manuel Álvarez Bravo, Mercedes Magaña, Isabel Villalón, José Clemente Orozco, Abel Páez, Pablo O'Higgins, Juan de la Cabada, Fernando Lora, Samuel Lelchman, Nathan Grubinsky, Othello Martínez, Rafael Ugal, Guillermo Ruiz, Rafael Sambrera, Xavier Icaza, Emilio Uribe Rufo, Fernando Rojas González, Manuel Tassouán, Federico Gutiérrez Zamora, León Martínez Morúa, Elvira Escudilla, Leopoldo Méndez, Rafael F. Muñoz, Leopoldo Ancera, Carlos Seis del Real, Víctor Antonio Fernández, Antonio Ramírez Laguna, Fernando Ramírez Urbán, Manuel Robledo, F. Chaves Morado, Feliciano Pita, German Lid Arce, Armando Lid Arce, Rafael López Viqueza.

FIRMAS: Agustín Aragón Lora, Jorge Trujillo, Manolo Alvar, A. Ruiz, Miguel D. de Medinilla, Luciano Olán, G. Ingueta, Salvador Villalpando, Juan Cejudo, Spencer Kitchingman, José Antonio Ramos, Jorge Estrella, C. J. Rodríguez, J. de Hoyos, Carlos Cárdenas, Pablo Abasquejo, Roberto Montenegro, Jorge Juan Crespo, Heriberto Rábala, Valeriano Gómez, Joaquín Gallo, Guillermo Tassouán, Rosendo Salazar, José S. Soto, Vicente González y González, Trifón Olay y Torres, Luis G. Zamora, Arturo Viqueza, Aro, L. Anzures, Salvador Kahan, Angel Bracho, Ricardo Monge López, Pedro Zafra, Francisco López, Gildardo Fernández, Gerardo, Dámaso Guzmán, Francisco Díaz de León, Tamié Kitapova, Enrique Fernández Ladrón, Rafael Carreras Puente, Arístides Martínez de Aguilar, Luis Octavio Madrazo, Adam Rábala, Benigno Valenzuela, Miguel Martínez Rosillo, Mariana Mía.

DOCUMENTOS DE NUESTRO

MOVIMIENTO: Facsimile del

manifiesto editado por los Intelectuales y Artistas de México

adhiriéndose al boicott decretado

por el Sindicato de Empleados

Cinematográficos, contra

la proyección de «Thunder

over México», montaje cine-

matográfico hecho por Upton

Sinclair y Sol Lesser con ma-

teriales realizados por S. M.

Eisenstein para su film «Viva

México

México, 10. de Mayo de 1934.

Vistazo al Embrionario Cinema Español

Nuestra incipiente producción pelicular —¿logrará algún día ser de verdad, en su integridad?— pasa una etapa de empuje. No la decimos nosotros, sus espectadores o contempladores, sino sus actantes: directores, actores, operadores, músicos y en lugar rezagado los capitalistas. Si lo afirman ellos ufanamente, con hinchado gesto de vanidad: ¡Ahora sí que va en serio, pronto tendremos y dispondremos de una gran cinematografía nacional!... Y si algunos lo dudan —nosotros, o sin pluralizar, cualquiera: yo mismo, por ejemplo—, si alguien no lo cree, se le invita a que mire el panorama presente de las actividades filmicas españolas, para que se convenza. Y aquí surge la sorpresa, el reverso de la cuestión, que como todas las cosas ofrece dos caras, dos aspectos. ¿Para que se convenza de qué: de que por los procedimientos en uso nunca alcanzaremos un modesto puesto en el mundo del cinema o de lo contrario?... El que se elija una u otra bifurcación de esta pregunta significa: o disconformidad con la mala situación presente o complicidad con su incremento. El dilema es así de diáfano. Y no vale intentar oscurecer su claridad con desviaciones y falsedades, porque nada se conseguirá.

O con los culpables de que el embrionario cinema español siga caminos de desorientación o contra ellos en lucha franca y sin tregua.

Y puesto que se me invita a que mire el panorama actual de nuestro ambiente pelicular, advertiré que mirar el examen de hondura es demasiado para su intrascendencia y superficialidad. Basta un vistazo de rapidez y levedad.

La primera destacable cualidad que se ve es el entusiasmo sincero del público por llegar a disfrutar una producción filmica propia, artística y de valor. Entusiasmo que resiste incólume la contrariedad de asistir a fracasos casi continuos, pruebas potentes de incapacidad e ignorancia.

Después de esa buena disposición del público, lo que se ve seguida es, exactamente, un compadrazgo de incapacidad e ignorancia. Y que se salve, que se exceptúe, no el que quiera, sino el que pueda, ¡si es que alguno puede hacerlo!...

Incapacidad para acometer empresas de altos vuelos dignas del arte de elevación que es, en puridad, el cinema; sin límite a que debe ascender la labor española. E ignorancia que permite a los audaces—pero torpe y pobremente audaces—querer que el trabajo que efectúan merezca consideraciones. Y en vistazo ya de más detalles —no en mirada analítica—, se comprueba que la situación actual, calificada por los vanamente optimistas de progresiva, es igual a otros momentos que parecieran decisivos, definitivos y que no lo fueron por frustrarlas la reiteración en el error.

Se repiten de idéntica manera las equivocaciones, sin que sirvan de nada las lecciones de la experiencia, del escarmiento directo. Hoy como entonces—como ayer, y como anteayer, y como mucho antes todavía—, se prefiere el éxito vulgar y fugaz, al triunfo sólido y ejemplar, pues la vulgaridad por lo mismo que es continua se basta pronto de la que es reflejo fiel, espejo suyo. Y es una mentira enorme esa que propaga "la vulgaridad pide vulgaridad"; cuando, por razones de compensación, lo que se desea tener es aquella de que se carece.

El embrionario cinema español no crece, no se desarrolla por impedírselo la vulgaridad que le acosa por todos lados del de los directores—llamémosles así por no dejar sin profesión a los pocos que se figuran serio—, y de la parte de los actores—que ni acaban de entrenarse y entender el oficio— y de los autores, de los operadores y de sus malos aconsejantes...

No es preciso citar nombres y títulos de películas para demostrarlo. Todos nos los sabemos de memoria.

Y los que de veras anhelamos un cinema español cumplido —no embrionario—, vemos que el momento presente de producir muchos films desordenadamente se asienta sobre frágiles bases de engaño, está, por tanto, en el aire. Con un súbito cambio del público, que se cansase de esperar y esperar obras realizadoras de sus ilusiones y de sus justas exigencias, sería suficiente para que todo se hundiese.

Y sin estar aun defraudado ese único elemento sano y entero de nuestro incipiente cinema que es el público, empieza a recelar. El peligro de la falta de su fundamental ayuda amenaza ya en el horizonte...

Ve —como nosotros, como cualquiera que no finja una ceguera ocasional y desvirtuadora de la realidad—, en vistazo natural, que pasa el tiempo y que nuestros dirigentes cinéticos se contentan con desaprovechar su interés para "ir tirando a vivienda", sin fijarse que esta despreocupación por no avanzar acelera la muerte. ¡Error tremendo, adelantador del desenlace que se pretende retrasar, o sea, de efectos opuestos a sus fines, de espantoso "ir vivienda", exhausto y suicida...

Por eso, nuestro incipiente cinema no marchará por rutas de acierto mientras esté, en pie, más que en manos, de sus incapaces e ignorantes dirigentes actuales. Se mantendrá en estancamiento de vulgaridad; si es que el público no le retira su favor, aburrido de esperar inútilmente una completa variación de rumbo; y sin este primordial apoyo, difícilmente podría subsistir.

Rectifíquese de conducta, búsquese en lo que es propio de nuestra patria los temas de auténtica emoción humana, no los de embuste y engaño; y si esto es mucho para comienzo de una buena labor de ambición perfeccionadora, utilícese la eficacia difusora y de propaganda de la pantalla en la impresión de films documentales acerca de las más definitorias peculiaridades de nuestro país.

Lo importante es evitar ese gravísimo riesgo de la retirada del favor del público: hoy y siempre el único elemento sano e íntegro de nuestro cinema, que en esta faceta no es embrionario, sino que alcanzó su desarrollo. ¡Como que si se hallasen a su altura los componentes todos de la producción española, esta cesaría —felizmente— de ser embrionaria para adquirir una realidad de crecimiento y superaciones!...

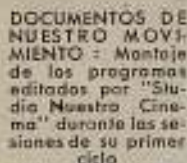
LUIS GÓMEZ MEZA

TITANES DEL POLO

(La odisea del Cheliuskin), documental sobre el hundimiento del rampahielos CHELUSKIN y salvamento de su tripulación por los aviadores soviéticos

Foto Unión Film





Damos bajo este título un excelente artículo de David Platt, uno de los principales organizadores del Sindicato de los Trabajadores Industriales del Cine, organización que no hay que confundir con la "Guilde de los Actores de la Pantalla", de características bien distintas. Las cifras y los datos que contiene este artículo, como el ejemplo que se cita, serán, sin duda, útiles todos cuantos creen que los trabajadores de la industria cinematográfica viven la vida acomodada, sin preocupaciones y sin lucha, que tantas veces vemos reflejada en la pantalla.

N. de la R.

Esta larga y detallada referencia, firmada por Robert Montgomery, Claude King, Ralph Morgan, Kenneth Thomson y Richard Tucker, surgió por la presión de los pequeños socios de la "Guilde", que creen ver en el arbitraje de N. R. A., un medio de mejorar sus condiciones de existencia.

sin descanso semanal), insuficientes periodos de reposo después de duras pruebas bajo los potentes reflectores, horas extraordinarias no pagadas; horario de trabajo según los caprichos del productor; práctico de "prestar" los actores de estudio a estudio, sin su consentimiento; paralelamente a los esclavos; falta de remuneración y, a menudo, anulación de contrato por ausencia forzada, obligada por el exceso de trabajo; baja de los salarios para compensar las extravagancias de los directores; impúdica dictadura de la Academia del Cinema, las Artes y las Ciencias (sindicato de compañías formado por los productores con vistas a sofocar posibles huelgas).

He aquí algunas de las quejas formuladas en el informe de la "Guilde" a la N. R. A.

Acusando a las compañías productoras de sostener a la gran mayoría de actores con un salario de hambre, estos dan cifras que revelan el hecho de que 13/5 de cada dólar recibido de la sección de alquiler va al actor.

Estos que hoy día son los patronos y afirman que las condiciones de los trabajadores no pueden ser mejoradas, son la misma gente que llevaron la industria a la ruina, dispusieron del dinero de sus empleados para efectuar compras de títulos a precios excesivos.

"Salvo pocas excepciones, estos hombres no han contribuido jamás a la confección de las películas, y hoy se arrojan un poder despótico sobre las condiciones de trabajo de los que actualmente hacen las películas, sobre el talento creador".

La opulente verdad que hace ver la "Guilde" sobre los parásitos del cinema, que prosperan a costa de los trabajadores, se torna aún más evidente al comparar los salarios de los productores con el de los actores.

Por ejemplo, en el año 1933, David Loew (productor) percibió 521.000 dólares; Irving Thalberg (pr.) 135.000; Arthur Loew (pr.) 311.000; W. Sheechar (pr.) 250.000; Carl Lummile (pr.) 156.000; Emanuel Cohen (pr.) 173.142. He aquí lo que recibieron en el mismo tiempo los actores y actrices empleados en la realización de las mismas películas: 1.563 ganaron de 1.000 a 2.000 dólares; 158 ganaron de 2.000 a 3.000 dólares; 108 ganaron de 3.000 a 4.000 dólares; 82 ganaron de 4.000 a 5.000 dólares; 64 ganaron de 5.000 a 6.000 dólares. En otros términos el 50% de los actores empleados en la industria ganaron menos de 2.000 dólares en 1933. El 75% ganaron menos de 6.000 dólares, cuya mitad se evapora en los gastos inherentes del trabajo, mientras que una cuarta parte pasa a manos de los agentes de la publicidad y de otros intermediarios.

Digamos todavía que desde 1928 a 1932, Adolfo Zukor, de la Paramount, cobró 598.649 dólares en salarios más 1.229.503 dólares de bonificación. Jesse L. Lasky, cobró durante el mismo periodo, 502.618 dólares en salarios 1.223.503 dólares de bonificación. Nicolas M. Schenk, de 1928 a 1933, embolsó 15.525 dólares en sueldos más 1.218.604 de bonificación.

Más que acusaciones impresas y proposiciones de arbitraje, será necesario oponer a la dirección de trabajos de la N. R. A. otros argumentos que abran las garras estos gaviiles. En hecho, lo que más destaca del informe del comité, es la esperanza de que la adopción de sus proposiciones "servirá a una mejor entente y una mejor producción".

Los magnates de Hollywood han luchado demasiado tiempo, con el pico y las garras bien afilados, para mantener intactas sus ganancias, a expensas de los trabajadores del cine, para abandonar ahora, tan fácilmente, la gallina de los huevos de oro.

No es el Bureau de Trabajo de la N.R.A., quien se ha revelado prácticamente como el enemigo principal de los asalariados, quien hará obtener a los trabajadores del cine mejores condiciones de vida.

El Sindicato de Trabajadores Industriales del Cine, quien, por su posición militante, ha obtenido mejores condiciones de vida para los técnicos del cine, a expensas de los productores, muestra el camino a seguir, a todos los asalariados de la industria cinematográfica. Solamente la unidad de acción de todos los trabajadores del cine, sin distinción de tendencias ni de especialidades, les conducirá a la victoria.

En el 15.º Aniversario del Cinema Soviético

“De todas nuestras artes, el más importante para Rusia, en mi opinión, es el Cinema”: LENIN

El Estado y sus Cineastas

El 27 de Agosto de 1919, Vladimir Ulianoff (Lenin) firmaba en el Kremlin el decreto de nacionalización completa de la industria cinematográfica de la U. R. S. S. Y el 11 de Enero de 1935, en el Gran Teatro y en presencia de los miembros del Gobierno de los Soviets, del cuerpo diplomático y de numerosos representantes de los medios y organizaciones científicas y artísticas, fué solemnemente celebrado el 15º aniversario del cinema soviético. A Enukidze, secretario del Comité Central Ejecutivo de la U. R. S. S., felicitó en un breve y caluroso discurso a todos los maestros y artesanos de la cinematografía soviética y les comunicó el decreto del Gobierno por el que les concedía diferentes condecoraciones. Entre las promociones a la Orden de Lenin, se encuentran Boris Choumiatsky —director de la administración principal del Cine y la Fotografía—, V. Pudovkin, F. Ermler, S. y G. Vassiliev, A. Dovjenko, Kozintseff, Trauberg, etc. Dziga Vertoff ha recibido la Orden de la Estrella Roja y S. M. Eisenstein el título honorífico de “maestro emérito del arte”. 87 trabajadores del cinema —actores, operadores y escenaristas— han recibido distintas condecoraciones. Y Khanjankoff —decano de todos los trabajadores del cinema de la U. R. S. S.— una pensión vitalicia.

Hasta llegar a cubrir estos 15 años con una actividad como la que ha realizado, el cinema soviético, ha pasado por momentos difíciles, pero no ha cesado de imprimir su entusiasmo un solo instante ni de recoger en sus fotogramas el ritmo optimista y heroico de las masas de la Unión Soviética, en su lucha por la construcción del socialismo y la edificación de la sociedad sin clases.

Aportaciones Soviéticas

...La cinematografía soviética ha marcado el XVIIº aniversario de la revolución de Octubre y el de sus propios 15 años, con el magnífico film “Tchapaiev”, de G. y S. Vassiliev, obra que se coloca sin duda alguna, entre las más bellas producciones de la cinematografía de todas las países...

Boris CHOUMIATZKY

(Director de la Administración General de la Cinematografía y la Fotografía de la U. R. S. S.)

...La joven cinematografía soviética nació, hace 15 años, en el frente de la guerra civil. Los que trataron de grabar sobre la película, la dura realidad de las batallas libradas por la conquista de un mundo radiante, fueron sus fundadores. Y las primeras actualidades de “Cine-Pravda”, sus primeras obras. Ella ha conquistado victoriosamente el mundo sobre el soberbio pabellón del “Potemkin”.

La fuerza de nuestra cinematografía, está en la gran verdad de sus imágenes. Entre la verdad artística expresada por los artistas soviéticos y la autenticidad de la vida real, no existe diferencia alguna.

La cinematografía soviética ha franqueado una larga y difícil etapa durante estos quince años. Es cierto que ha sufrido también sus derrotas, pero siempre marchó hacia adelante, con todo el país soviético.

Hoy, hacemos nuestro balance, lanzamos una ojeada retrospectiva para avanzar todavía más resueltamente y llevar a la humanidad laboriosa, la verdad simple y majestuosa de la sociedad socialista.

G. y S. VASILIEFF
Directores de los Estudios de Leningrado

EN LAS RIBERAS DEL MAR AZUL

...Yo aporé al 15º aniversario de nuestra cinematografía, esta nueva película consagrada al Azerbaijón

soviético, al amor y a la amistad, al mar y a la vida de los pescadores del sur del Mar Caspio.

Este será nuestro poema optimista.

Y es en torno a nosotros en donde elevamos este optimismo.

Boris BARNET

Director de “Mejrabpón”

A E R O G R A D O

Mi nuevo film es un poema cinematográfico sonoro, sobre la vida de Extremo-Oriente y sobre la fundación de una nueva sociedad socialista al borde del Gran Océano.

Yo dejé en Vladivostok a mis colaboradores y me interné en el interior con el fin de elegir, tierras adentro el lugar apropiado a la toma de vistas. Es preciso haber viajado por el Extremo-Oriente soviético para darse cuenta de las posibilidades que ofrece esta magnífica comarca.

Alejandro DOVJENKO
Director de Ukraïnfilm.

...Yo había abordado el cinema con desconfianza porque el escenario me parecía una forma literaria inferior. Después comprendí que el escenario debía estar hecho de forma tal, que hiciera llorar o reír al director y a los actores. Yo no quiero decir ahora si lo logré o no. El hecho importante, es que el cinema multiplica el bogaie literario del escritor y abre al autor dramático, vías que le parecen imposibles...

...Yo quisiese que el público de Occidente pueda ver “Tchapaiev”, magnífico poema que cierra con gran ostentación los primeros 15 años del cinema soviético, y que llama al trabajo, al estudio y a la creación de obras bellas y alegres.

Nicolás POGODINE
Escritor-Escenarista

Nuestra Biografía Creativa

Posiblemente el más feliz acontecimiento de nuestra biografía creativa, es el hecho de haber coincidido en el 15º aniversario del cinema soviético, con un nuevo film terminado. La felicidad del contacto directo con el espectador, es, para nosotros, la mejor forma de celebrar el jubileo. Pero, sin embargo, el más extraordinario acontecimiento, es la realidad con que “La Juventud de Máximo” se manifiesta, no tan semejante a otras producciones, buenas o malas manifestaciones, que confirman que el maravilloso estilo del cinema soviético —y desde luego, toda nuestra arte— ha ido cumpliendo, durante quince años.

¿Que preferencia damos a “La Juventud de Máximo” sobre otros films realistas de 1934?

Los temas de nuestro cinema son grandes y variados, pero en su elección, (siendo tema soviético), no podemos equivocar y reconocer la realidad de que el mayor número de films de nuestro arte, serán de temas fundamentales, concierne a nuestra comarca.

Consideramos la más importante labor, en el cinema realista, excitar y estimular al espectador, particularmente con aquel los grandes imágenes de la vida típica de hoy; aquellos films que durante su proyección producen en el auditorio —un auditorio de la joven generación— aplausos llenos de alegría, al presenciar las aventuras del héroe central de su jefe superior, son espectáculos que como “La Juventud de Máximo”, (proletario, joven bolchevique, como ellos,) nuestras juventudes se encuentran reflejadas.



Realizadores
Soviéticos



S. M. Eisenstein

V. Pudovkin

Ilya Trauberg

Alejandro Dowjenko



En segundo lugar, un estilo realista del arte, no puede ser basado, exclusivamente, en el talento o genio de una impresión general, sino en el trabajo preparatorio, tan cruel, para obtener la calidad de las investigaciones científicas.

Durante tres años hemos estudiado libros y documentos, hablado con cientos de personas experimentadas “consultado” constantemente para solucionar las equivocaciones que padecemos antes.

Por último, sin pérdida de nuestro personal característico, nosotros deseamos, cuidadosamente, analizar el estilo de nuestros films y nuestra posición en la producción de películas. Este es un vasto asunto de naturaleza, de controversia, nivelándolo hasta tanto deje de ser controversial.

Entretanto, es cosa rencorosa. Todo aquél que conoce algo de la historia, estilo y forma del cine soviético, debe haber observado y visto que en “La Juventud de Máximo”, hemos luchado por desembarazarnos, nosotros mismos, del lastre que padecemos el cual esperamos desear, totalmente, en nuestra próxima producción.

Nos parece que el mérito de nuestra producción de films, está en la estimulación continua a la polémica. Pero si en tiempos pasados nosotros defendimos esta estimulación, contra toda clase de ataques, fué, principalmente, porque éstos fueron dirigidos contra nuestras películas. Ahora nosotros lucharemos por la artístico en los films, no solamente en nuestras producciones personales sino en las de nuestros camaradas.

Los trabajadores, ingenieros, escritores de nuestra comarca, se impusieron, por encima de ellos mismos, algunas obligaciones difíciles, cumplíendolas, y nosotros, en el 15º aniversario del cinema soviético, deseamos imponernos, por encima de nosotros mismos, la obligación de hacer, en el próximo año, la segunda parte de nuestra film, titulado “Pravda”, cuya primera parte realizamos, juntamente con el escritor B. Slavin, al principio de la guerra, sobre la labor ilegal de nuestros camaradas del “Trabajo Soviético Subterráneo” entre las soldadas del ejército.

KOSINTZEV y TRAUBERG

Voces amigas de Europa

...La intensa emoción, —si contagiosa— que respiran de una parte a otra los films soviéticos. (No quiero hablar aquí más que de los mejores) viene de la robusta convicción común que inspira a la vez al escenarista, realizador y actor. Ellos no trabajan los unos para los otros, sino los unos con los otros, cada uno para todos animados por el mismo ímpetu. Es este mismo ímpetu, esta misma convicción, quien espiritualiza el enorme esfuerzo material de la U. R. S. S. entera y la que les hará triunfar de todas las oposiciones.

André GIDE

...El cinema soviético es la imagen del inmenso país que lo ha creado. Construcción nueva, viva, grandiosa. El arte cinematográfico llega aquí a su perfección, el reunir en una síntesis, todos los medios de expresión del pensamiento, todos los informes evocadores de la visión.

El cine soviético, a pesar de su juventud, es una gran persona, que tiene ante ella un vasto porvenir y que desde hace tiempo, se ha situado en el primer rango de la admiración universal.

Victor MARGUERITTE

...El primer film soviético que nosotros hemos visto en París, fué “La Madre”, adaptación de la obra magistral de Gorky. No fué presentado más que en sesiones privadas porque la censura lo había prohibido. Fué para nosotros

una inolvidable revelación. Ante él, creímos oír todavía los gemidos de un pueblo oprimido y la emoción nos subió a la garganta.

Después hemos admirado “El camino de la vida”, consagrado a la educación de la infancia abandonada y viciosa. Era tan auténticamente punzante, que no pudimos evitar las lágrimas.

En Moscú, el film “3 canciones sobre Lenin”, consagrado a su vida, me ha parecido completamente remarcable. Yo he sentido un sentimiento majestuoso.

[No existe nada tan impresionante, tan exaltador!]

Paul GSELL

Secretario General de la Unión Francesa de la Sociedad Universal de Teatro.

Si en el mundo se habla del arte soviético, el mérito principal —hay que decirlo de una forma neta y clara— es debido, ante todo, al cinema soviético. Es gracias a él, antes que a cualquier otro medio —literatura, teatro o prensa— por lo que la edificación socialista es una cosa próxima y viva para todos, amigos y enemigos.

Y esto no es solamente por la verdad interior de sus películas: la perfección de la forma, los medios y, sobre todo ese método del “montaje ruso”, célebre en todo el mundo, han logrado grandes triunfos a la producción cinematográfica soviética. Su contenido auténtico y verdadero, no disfrazado, ha dado también su originalidad al cinema soviético. Y la unidad de la forma y el contenido aparece cuando la técnica soviética era todavía inferior a la de los países más avanzados.

Erwin PISCATOR

Del 15 aniversario al festival de Moscú

El 20 de Febrero se inauguraba el Festival cinematográfico y el día siguiente por la noche, se celebraba la primera sesión en la Casa del Cine con asistencia de Litvinoff, personal directivo de las organizaciones cinematográficas de la Unión Soviética, (directores, escenaristas y actores) y más de 80 delegados extranjeros llegados a Moscú para tomar parte en el Festival. El 2 de marzo, en la Sala principal de la Casa de los Sindicatos, se distribuían los premios a los participantes. El jurado, compuesto por B. Choumiatsky, Debré, Arnsieff, Pudovkin, Eisenstein y Dowjenko, ha concedido el primer premio a la Fábrica de Leningrado, por haber producido en sus estudios “Tchapaiev” de G. y S. Vassiliev, “La Juventud de Máximo” de Kozintseff y Trauberg y “Los campesinos” de Ermler. El segundo premio lo obtuvo René Clair por su film “El último millonario”, sátira perfectamente realizada técnicamente. Y el tercero se le ha otorgado a Walt Disney, por sus films de dibujos animados.

Otros films como “Viva Villa”, “Los gentlemen nacen”, “Nuestro pan cotidiano”, “Cleopatra”, “La reina Cristina”, (Estados Unidos) “Mario Chappdelaine”, “Pensión Mimosa”, (Francia), “La vida privada de Enrique VIII” (Inglaterra); “El nuevo Gulliver”, “3 canciones sobre Lenin”, (U. R. S. S.), “La canción del pescador” (China), “La florista joven” (Polonia), “Pierrot” (Hungría), etc. han sido vivamente comentados tanto en su aspecto artístico como técnico. La prensa soviética por su parte, ha analizado seriamente el contenido de estos films y sus concesiones. Los técnicos rusos, han podido, en unos días solamente, darse cuenta exacta de los progresos técnicos del cinema internacional, gracias a este festival en el que la Unión Soviética, ha demostrado, una vez más, que, en materia cinematográfica, camina a la vanguardia de la producción mundial.

[Adaptación de textos, y comentarios de]

Juan PIQUERAS

NUEVAS PELICULAS EN ESPAÑA

NUEVAS RUTAS

FILM ESPAÑOL DE ADOLF TROTZ

En el cine de el Calao, después de "magníficos" discursos para "estrichar losas", de Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Rafael Sánchez Guerra y otros más, se pasó por primera vez el quince de Febrero, un documental dirigido por Adolf Trotz, según el guión de Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes, titulado "Nuevas Rutas". Se trataba de dar cinematográficamente a los pueblos hispanoamericanos, una exacta visión de España a través de sus rincones eternos, sus vértices confortables y modernistas, y —rara avis— de su pimpante y nunca bien "piropeado" guardias de asalto.

La tesis de los dos jóvenes escritores, bien podridos, dispuestos a triunfar sea como sea, aún a costa de perseguir estupideces como la que nos ocupa —sola a veces justa de fotografía, debida a Beltrán, y a ratos caldeada suavemente por apacible música—, es la siguiente: España, pueblos hermanos de América, no solo es Segovia y Santiago y Toledo y Salamanca y Córdoba y Granada;

España es además "potencia industrial" importante, e inefable "arcadia política" donde no hay rata que se mueva gracias a nuestras flamantes milicias de asalto que hacen gimnasia para cuidar sus músculos, su enfático tipismo y... y sacrificando sus ideales cristianos casquillean los veintitres en pro del orden, con el fin de que su "empeño industrial" no cambie de manos. La tesis de los señores Obregón y Goyanes, —jóvenes que toda mente honrada e inteligente no podrá olvidar como floración de esa España "fina", "eufónica", que enlaza los viriles miembros de la que contiene sus potentes arrestos— se reduce a asegurar que tradición más confort yanquilandica, resulta igual a guardias de asalto.

Nos parecería bien, que al mostrarse la más profunda España, la España que aún admira en calles edificios, costumbres, etc., se mostrara la que a cualquier sensibilidad civilizada, tortura con los trallazos del gas neón. Nos parecería bien que cualquier "niño para" contemporáneo, invitara al fotógrafo a recorrer en su guión finística, desenfadado, trivial sumamente estúpido trozos de la España eterna y trozos de la que se ufana por poseer de dos a tres rascaes: Lo que no nos puede parecer más que una irreverencia, es que dichos "mocitos", acompañen con diálogo propio de poetas de tango, cosas tan importantes como Granada, Córdoba, Salamanca, Toledo y Segovia. Lo que no nos puede parecer más que un insulto a los pueblos hispano-americanos por creerlos de inteligencia tan poca como supone la naturaleza de "Nuevas rutas", es ese desfile final que la película luce de guardias de asalto. Porque el hecho triste de que esos flamantes individuos, puedan lindamente asolar el suelo de España, no indica bienestar, pujanza, tranquilidad, ni rutas muy nuevas. El hecho de que la ceguera señaril, lleve a los señores Obregón y Goyanes a epilogar su producción con tal visión fotogénica, supone que España, esa España eterna que los señores Obregón y Goyanes por medio del fotógrafo Beltrán reflejan sin comprender, no coe popularmente en el pueblo, y que ese pueblo, por las fuerzas que utilizan como cresta los guardias de asalto no puedan demostrar que la edificación burguesa, que a los señores Obregón y Goyanes tanto sorprende, es una estúpida importación de nuestros arquitectos vacíos, sin pizca de sentido común en sus tareas.

La película que al "Intercambio Hispano-Americano" va a difundir por los pueblos de América, es la película que refleja la España que puede ver un señorito acomodado, un oficinista eufónico, un ciudadano hueco que los domingos efectúa excursiones a puntos históricamente importantes de nuestra nación.

Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes, en lugar de mostrar a América la popular, la señora española, con un criterio inteligente, poetizado en un concepto elevado de las cosas, han sumado a lo eterno español (dignificado exclusivamente por el fotógrafo de la cinta) una España que quiere ser señorita, y por importar lo que no comprende, o previamente se ha dispuesta a comprender, a pueblos del cosmopolitismo de Buenos-Aires, resultará provinciana y cursi.

Los escritores Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes, indecisos señoritos que creen "humor" y "anarquismo"

adular romplona, cobardemente y como odoliscas putrefactas a la burguesía española, han cumplido su papel. El imitar a Paul Morand, señor Obregón, termina en eso. La "frivolidad" concluye siempre en dar brillo a las botas de cualquier banquero. Pero hay algo por encima de esas impertinencias señaritas, de esta concepción sin virilidad de España, que por mucha que se empeñen en ocultar Antonio de Obregón y Joaquín Goyanes a los pueblos de Hispano-América saben astos que pujante existe, puesto que en ellos esperan el momento para, a todos los que en la importancia de los guardias de asalto creen inferiores idénticas "caricias" que ellos brindan a los que por sentir el alma llena de anhelos generosos y no de "marrón glacé", confían en que espíritus medianos como los que aplaudieron este "film" para individuos desmedulados, sucumbirán sin remedio.

España, señores Obregón y Goyanes, es la España eterna que ustedes brindan, comprendida por los que sean en impulso y esperanza, en fuerza y juventud, capaces de atalayar sus campos, sus hambres y sus monumentos, y no incomprendida y llorada por señoritos que hablan de las catedrales desde las pilas de agua bendita, o quizá desde cualquier "cabaret" agradable, suave y canallesco.

NUESTRO CINEMA

MASSACRE

Film Yanqui de ALAN CROSLAND, Patrocinado por "N.C."

Hay una humanidad que vive pendiente de un problema de envergadura universal: la Humanidad de los blancos. La Humanidad de los grandes máquinas, de los enormes trusts capitalistas, de los banqueros, de los hombres de ciencia, de la prostitución, del paro y de la crisis económica con el cierre constante de los mercados y con el crecimiento continuo de la producción. En esta Humanidad existe una lucha de clases, y en esta lucha de clases está encarnado el avance de quienes se quieren liberar implantando una sociedad mejor, y el conservadurismo o retroceso de quienes se obstinan en sustentar algo matemático e históricamente caduco.

Pero hay otra Humanidad que vive pendiente de dos problemas: la Humanidad de la raza de color. Aquí está sin resolver la lucha de razas en primer término, y permanece intacta, en un perímetro general, la lucha de clases en el seno de la misma raza y en el plano de las dos razas.

Este doble aspecto se observa en el film de Alan Crosland, aunque inteligentemente esté centrado el tema en la cuestión racial.

Alan Crosland se limita a exponer en "Massacre" varios de las fases de la lucha de razas que puede coaptar un turista al atravesar un poblado indio. Testimonios objetivos de una época revelativa, pero no significativa en sí. Como en todo film capitalista, el espectador tiene que interpretar la substancia expositiva; tiene que hallar la relación entre lo que ve y el pensamiento que ha podido —o debido— animar a su autor. Hay en "Massacre" momentos de gran valor, de gran emotividad racial y social, pero parece que no viven, que están muertos por no haberseles dado una vida consustancial y propia en su propio sentido. Si los indios están oprimidos y explotados por los blancos, ¿qué es lo que desean para sí? Con haberse hecho esta pregunta, bastaba. El autor, o autores —Robert Gessner, Ralph Blak y Alan Crosland— debieron haberse colocado en la respuesta para determinar el propio sentido que los propios indios dan al problema. No es lo suficiente colocarse en el plano de un observador aún guiado de una inteligencia levemente social, para plasmar o estudiar lo que no se vive ni se comprende del todo. Si un proletario —al igual que a un indio— se le pregunta que es lo que desea para liberarse y libertar a los suyos, la respuesta decidida y categórica sería esta: la Revolución. Pues bien; quien se proponga defender a los proletarios, no tiene más remedio que colocarse en este término preciso si no quiere falsear sus propósitos.

La mentalidad de un turista que visita un país y que se rebela contra las injusticias que ocurren en ese país, no puede hacer nada por su liberación si no escucha y estudia y recoge íntegramente sus quejas. Las quejas a el estado de rebeldía de un oprimido no pueden ser injustas; sino el testimonio exacto de lo que le ocurre.



MASSACRE film
Allan Crossland pa-
troneado en Madrid
por N. C.

Foto W. B. F. H.

"Massacre" nos da la sensación de un argumento y de film escrito y realizado por turistas que han visitado un poblado indio. No hay elocuencia racial, sino una emoción concedida por unos blancos de buena intención y de extrajera mentalidad. Si viviese el pueblo en el film, otra cosa sería... pero no vive y sólo actúa de personaje siguiendo los giros de un argumento. Lo único que vive, por ser documento, es la anecdótica, lo que directo y objetivamente han recogido y respetado con más o menos fidelidad los turistas. Hay un indio que lleva esperando más de una semana en la oficina para que los blancos le despachen un pequeño trá-

mite burocrático; hay un niño que se muere de tuberculosis después de hacer 18 meses que cursaron su instancia de ingreso en el sanatorio; una muchacha que es violada por un blanco; un anciano que muere por falta de médico y medicinas; luchas de los blancos para cristianizar a los indios y prohibirles sus ritos religiosos... Todo esto, y algunos momentos del diálogo, está valientemente realizada y tiene un vigoroso valor anecdótico. Pero desde el momento que ello se yuxtapone a la acción general del argumento, pierde gran parte de su valor. El que escribe el asunto crea personajes y situaciones, y por este hecho tiene lo suyo algo de irreal... de hiperbólico y de desconcertante. La imaginación del escritor, o del realizador, no es lo suficientemente capaz ni precisa, ni viva, para engarzar el documento en el engranaje total de lo puramente imaginativo. Lo absoluto de la realidad queda como ingravido, queda como aislado e irresuelto dentro de lo transitoriamente concebido por el realizador para dar cuerpo al film. Y así, vemos que la anecdota lo construye el artista de un circo, indio civilizado que marcha con un gran automóvil y un criado a visitar a los de su raza, en vez de construirlo el mismo pueblo sin preponderancia de personajes. De todos modos, la anecdota vive. Pero al fundirla con el argumento se pierde, sobre todo al finalizar la película. Dickinson es amigo en Washington de Joe Thunder Horse, el Potro Salvaje del circo, y entre los dos parecen arreglar el problema de las razas, que aquí adquiere categoría de riña, de escaramuza entre los delegados que gobiernan el poblado y los indios.

Pero desde el momento que ello se yuxtapone a la acción general del argumento, pierde gran parte de su valor. El que escribe el asunto crea personajes y situaciones, y por este hecho tiene lo suyo algo de irreal... de hiperbólico y de desconcertante. La imaginación del escritor, o del realizador, no es lo suficientemente capaz, ni precisa, ni viva, para engarzar el documento en el engranaje total de lo puramente imaginativo. Lo absoluto de la realidad queda como ingravido, queda como aislado e irresuelto dentro de lo transitoriamente concebido por el realizador para dar cuerpo al film. Y así vemos que la anecdota lo construye el artista de un circo, indio civilizado que marcha con un gran automóvil y un criado a visitar a los de su raza, en vez de construirlo el mismo pueblo sin preponderancia de personajes. De todos modos, la anecdota vive. Pero al fundirla con el argumento se pierde, sobre todo al finalizar la película. Dickinson es amigo en Washington de Joe Thunder Horse, el Potro Salvaje del circo, y entre los dos parecen arreglar el problema de razas, que aquí adquiere categoría de riña, de escaramuza entre los delegados que gobiernan el poblado y los indios.

De "Massacre" se desprenden dos cosas provechosas: la buena intención—¿cliché?—de Allan Crossland y las anécdotas en las cuales vemos el documento crudo de la realidad. Por esto solo es por lo que "NUESTRO CINEMA" ha patrocinado la película. El espectador que haya visto la proyección y el lector que lea esta crítica, pueden ver muy bien lo que nosotros exigimos y lo que el cinema capitalista nos da. Es decir: en el cinema actual no existe la obra completa, por más que nos esforcemos en buscarla con nuestra intención y con nuestro apoyo. De existir, dejaríamos de tener nosotros esta plataforma, pues el estado de cosas que nos rodeara sería idéntico a la intención que nos anima.

A. del AMO

GUILLERMO TELL

FILM ALEMAN DE HEINZ PAUL

Tiene esta película elementos de arte verdadero: Decoración y vestuario, interpretación y fotografía.

También es de notar, en oposición a tantos y tantos films "históricos", y de los cuales apenas si queda al final de su realización algún granito imperceptible de historia, la laudable escrupulosidad con que han sabido ceñirse en todo momento a la leyenda de Guillermo Tell, ensamblando cuidadosamente todos los detalles, desde el vestido hasta el desarrollo del tema histórico, logrando hacer del film simplemente, una fiel reproducción de la leyenda, tal como esta llega a nosotros.

Esta agradable consideración a la verdad, junto con la fotografía, enmarcada en las magníficas montañas de Suiza, siempre bella y lograda, basta por sí sola para valorar la película, que por otra parte adolece de excesiva lentitud en la realización, como mayor defecto.

Expresión sincera de cinema, aunque desgraciadamente, incompleta la película en otros aspectos.

Magdalena LÓPEZ CHELVA

¡VIVA VILLA!

FILM YANQUI DE JACK COWAY

La producción americana ha lanzado a las pantallas del mundo un episodio dinámico de la Revolución mexicana, encarnado en la silueta vigorosa y precisa de Pancho Villa.

El nervio de la trama es tan hondo que—a pesar de las limitaciones impuestas por los intereses de un capitalismo absorbente desborda su fuerza de expresión a través de unas escenas llenas de tragedia emocional. Logrando muchas veces la atmósfera pasional de la acción, en un ritmo maravilloso de planos que la técnica yanqui fué primera en alcanzar.

Los combates epopéyicos que los representantes de un orden nuevo sostienen contra el látigo miserable de la esclavitud, resbalan por el film con rapidez. En "¡Viva Villa!" los párpados del toma-vistas, se concentran en el personaje eje del film.

El fuerte instinto de clase, inconfundible, certero e indesviado de los peones, se perfila con naturalidad en los gestos y movimientos del protagonista.

Por eso cuando la voz suave de Madero dirige promesas a los campesinos, estas se diluyen en un mar de legalismos sin fin. Su acción carece de potencialidad por incompreensión del verdadero sentido de las reivindicaciones populares. Madero es un místico incapaz de comprender lo que significa el peonaje en armas, como única garantía de los postulados de la Revolución. Mientras que el otro, el hombre del pueblo, que ha vivido siempre bajo las amenazas del hambre y la tiranía, saturado de realidad y encarnación viva de un estado social, entrevé cuáles son los medios necesarios para la conquista de la liberación social.

La cámara inicia al principio, un movimiento progresivo al asomarse a rutas saladas por la verdad, pero este intento de alcanzar lo auténtico, se malogra al desviarse por un itinerario falso, bordado de ficciones, fantasías y trucos propios de los argumentos standard que todos los directores o sultados de los magnates de Hollywood han de tener bien aprendido.

En las escenas finales se nos muestra como la plutocracia de México representada por la Iglesia, los terratenientes y generales, consigue eliminar a los perturbadores del orden existente.

Después la cinta pierde vigorosidad, mientras el realizador nos proyecta unos desfiles militares como exponente (!!) espiritual del nuevo México.

Ahora, a la vista de estas imágenes, recordemos aquí el film que supo captar toda la patética belleza de las áridas llanuras y los páramos sembrados de cactus, recogiendo el eco de las civilizaciones Maya y Azteca.

La sinfonía cinematográfica que logró interpretar la evolución histórica mexicana: los conflictos del hombre con la naturaleza y el hombre con el hombre, proyectando en el lienzo pálido el grito de rebeldía que elevándose de la tierra parca, inyecta decisión a los esclavos de México para la conquista revolucionaria de la vida. El "¡Viva México!" de S. M. Eisenstein que la censura capitalista sancionó, mutilándolo bárbaramente por no convenirle las consecuencias y conclusiones a que llevan estos rollós que no perdonarán jamás.

A. S. PUÉRTOLAS

IMITACIÓN DE LA VIDA

FILM AMERICANO DE JOHN MAC STHAL

Toda la obra cinegráfica de John Mac Sthal, está orientada hacia un objetivo, hacia una finalidad premeditada: la dignificación de la mujer.

Es noble la misión que Mac Sthal se ha impuesto a sí mismo. Y es más noble aún el fervor con que la cumple, la constancia con que labora por ella. Porque desde que realiza "El instinto del amor", hasta que da la última vuelta de manivela a "Parece que fué ayer", no cesa un sólo momento en su noble empeño. De este modo consecuente, con esta línea de conducta, Mac Sthal realiza films como "Semilla" y "Back Street". Una vez es la madre. Otras, la amante, la esposa. Siempre la mujer. Para ellas está hecha el film. Y ella es la que siempre lleva la razón.

Cuando John Mac Sthal hace cine, no desprecia nunca el diálogo. A veces, hace de él un uso abusivo—"Semilla"—. En ocasiones lo utiliza en armonía perfecta con la imagen—"Back Street"—. Pero siempre lo considera de importancia para el resultado general del film.

Esta ligera—¿demasiada?—tendencia a la teatralización, tal vez provenga de la costumbre—¿censurable?—de Sthal de hacer sus películas en argumentos no cinematográficos, no contruidos expresamente para ser llevados a la imagen. Unos veces son textos del español: Echegaray; otros del alemán: Stephan Zweig, o de los americanos: Ch. G. Norris y Fanny Hurst. Pero casi siempre las obras teatrales o literarias son las par él preferidas para ser trasladadas al lienzo.

Y no es sólo en el cine un sonido donde se aprecia esta particularidad—¿defecto?—de John Mac Sthal. En algunos de sus films silenciosos "Secretos de Oriente", "El alegre impostor", "Amantes", se percibe igualmente el escaso dinamismo de la acción.

De todas modos cualquier film de Mac Sthal, si no es cinematográfico por la forma, lo es grandemente por el fondo, por el contenido dramático, fuertemente realista, que refleja siempre la vida tal y como es, sin arbitrariedades ni convencionalismos de ninguna especie.

En "Imitación de la vida" toma de nuevo un asunto de Fanny Hurst, autora de "Back Street" y "La secuestrada" cinegrafiada por Tay Garnett y le da forma de cinema.

Y, el resultado que consigue, es espléndido. Porque "Imitación de la vida", es un magnífico poema de ternura exuberante en emociones de toda especie, rico en humana delicadeza. Aparecen, aquí reflejadas, varias facetas de la vida, con sencillez, con naturalidad, con esa naturalidad propia del realizador que sabe lo que dice y hace, que no necesita recurrir a malabarísticas juegos de imágenes para lograr la emoción. Esta bruta tan sólo de una palabra, de un beso, de una carcajada.

Es, tal vez, "Imitación de la vida", el film de Mac Sthal en el que el diálogo está mejor distribuido, mejor combinado con la imagen visual. Sin ser escaso, ni mucho menos, no resulta recargado en ningún momento, pues cada frase se complementa magníficamente con una imagen tan expresiva como ella. De ahí viene el espléndido equilibrio—ritmo—que campea a través de todo el film.

Y aún hoy más. No puede pasar desapercibida la significación social de esta hermosa obra del cinema americano.

En "Imitación de la vida" se presenta de nuevo el problema de las razas. Paralelamente a la acción principal se desenvuelve este. Y a veces alcanza más preponderancia que aquella. Es el drama espontáneo del negro de América que se ve despreciado por el color de su piel.

El lucha. Y quiere alcanzar la categoría moral del blanco. Pero no puede. El bárbaro prejuicio de la diferencia de color, se lo impide.

Todos estos magníficos aciertos, unidos a la naturalidad de la interpretación—Louise Beavers, Claudette Colbert, Warren Williams, Ned Sparks—y a la nitidez de la fotografía—Merrit Gerstad—hacen de "Imitación de la vida" uno de los mejores films que nos ha traído América. Y uno de las más perfectas producciones de John Mac Sthal.

A. Serrano de Osma

MITANES DEL POLO
(CHELIUSKIN)
Escena del salvamento.

Foto Unión Film



LOS DE 14 AÑOS

FILM CHECO DE J. ROBENSKY

Una sucesión de bellas imágenes, componiendo un canto a la naturaleza, inicia el desarrollo del film.

Lo inicia y condensa su contenido. Porque el fondo de la cinta no es otra cosa. Un canto a la naturaleza un rendido homenaje a la belleza de los campos, a los bosques y al río, espejuelo que pudiera ser trágico para el muchacho. Una sincera loa, llena de comprensión a los instintos e inclinaciones naturales en los catorce años.

Los de catorce años roban peras de cualquier pera. Los de catorce años, son muy amantes del aire libre y "hacen novillas". Los de catorce años, tocan tranquilamente una armónica, cuando asisten a la iniciación de la pubertad en una compañera. Los de catorce años, se extrañan mucho de que haya familias numerosas que tengan pocas tierras y no puedan calzarse. Y los de catorce años, cómo muchachos que son, no se preocupan de más.

La película, pues, no es de tesis, no es lucha; es, sencillamente, exposición de hechos.

Si la película fuese lucha, procuraría dilucidar el porqué, los muchachos roban las peras sin el menor cargo de conciencia, o porqué, rinden culto a la naturaleza

despreciando la escuela, o porqué, no conceden importancia a un fenómeno sexual trascendentalísimo. Si la película fuese lucha se rebelaría contra el hecho de que una niña tenga que trabajar descalza en el campo.

Pero el film no es crítica, sino narración. Y de este manera, deja a la voluntad del público la interpretación de los hechos que expone.

¿Pierde valor por ello?

Esta cuestión había de ser objeto de un análisis más detenido.

Hablando desde el punto de vista de la realización, hay que reconocer que la cinta es magnífica. Tiene momentos perfectamente logrados. Tales como la despedida de la escuela o la conversación de los dos muchachos en el campo.

Si bien se advierte una falta considerable de ritmo en todo el desarrollo. La acción al principio resulta lenta dado su carácter (peripecias, travesuras, espieta inquieto de los chicos, y si luego se acelera, es debido a la complicación argumental.

Los tipos están trazados con bastante precisión: el maestro, el cazador furtivo, el alcalde... La fotografía chambeando luz, rebosante de vida, es maravillosa.

J. Antonio Ramírez

Nuevos Films en Londres

ABDUL EL CONDENADO

FILM INGLÉS DE KARL GRÜNE

En todas épocas las sociedades en descomposición han tenido que buscar en el pasado las satisfacciones que les negaba un presente lleno de amenazas. La reproducción de las grandezas de antaño (en el libro o sobre la pantalla) es el reportero que hace olvidar las miserias de hoy día. Así se explica en parte el ambiente favorable que desde hace algún tiempo encuentran las novelas biográficas y las películas históricas de valor más o menos dudoso.

"Abdul el condenado" ("Abdul the damned"), que acaba de estrenarse en un cine de Marble Arch, no pertenece a esta categoría. A través de esa reconstitución de la Turquía de 1908, aparece una realidad mucho más cercana y poderosa, realidad que no ignoran Karl Grune y Fritz Kortner, el director y el principal protagonista de la película que por pertenecer a una raza inferior se vieron arrojados del paraíso germánico. "Abdul Hamid" es su primera producción inglesa y como anteriormente sucediera con la llegada de otros cineastas alemanes a los estudios londinenses, el cinema inglés, logra una de sus mejores obras. En ella, se muestra la lucha apasionada que en aquel entonces el partido de los "jóvenes turcos" llevaba contra el despotismo de los sultanes.

En el trono, Abdul Hamid es la cabeza visible de la reacción, de una reacción brutal que (sintiéndose condenada por la historia) se vale de todos los medios para mantener su dominio, para aplazar la ejecución de la sentencia. El taberno, la provocación policiaca y por fin el asesinato en masa, con sus armas de combate. Abdul Hamid los maneja con gran virtuosidad pero la lógica implacable de su destino le obliga a ser el más activo causante de su propio hundimiento.

Se ve forzado a "liquidar" uno a uno hasta sus más fieles colaboradores; ni siquiera Kadar Pasha, jefe de la policía y su instrumento más seguro, logra salvarse, pues "este joven ambicioso sabe demasiado". Abdul se va quedando solo en su palacio en medio de sus bailarinas, rodeado de enemigos invisibles. Vive en un pánico continuo. No ve a los fantasmas de los asesinados, oye los gritos de los torturados, con cada crimen aumenta su terror. El que más ha hecho sufrir es el que más sufre ahora.

Cuando por fin estalla la revolución lo encuentra sólo abandonado por todos. Y solo tiene que emprender el camino del destierro. Un coche negro le conduce a través de las muchedumbres que vitorean a la revolución. En sus brazos tiene a su último compañero, un gatito blanco... lo único que le queda.

Hay en esta película momentos de gran dinamismo. Aparte las escenas son un poco convencionales del motín (estilo de Hollywood hace 10 años), otras profundamente emocionantes muestran los métodos de que se valían los jóvenes turcos para la propaganda clandestina, o la muerte heroica de los rebeldes que seguían cantando su himno de la libertad cuando ya les apuntaban los fusiles de los verdugos.....

¿Turquía en 1908? Seguramente.

Pero también algo más. Algo que no debe ser del agrado de los actuales Abdul Hamid o aspirantes a Abdul Hamid de occidente.

FEDOR GANZ

Londres

Nuevos Films en Paris

LA SIGNORA DI TUTTI

Film italiano de MAX OPHÜLS



De igual forma que el fascismo alemán ha grabado una huella descendente sobre su cine, el arribo del fascismo en Italia, acabó virtualmente con una producción cinematográfica que hasta aquellas fechas estaba considerada como la más internacional de todas. La Bertini y la Menichelli de entonces, eran las equivalentes incuestionables de las Gretas y las Marlenes de ahora. Gustavo Serena, Tulio Carminatti y Amleto Novelli, no gozaban de menos

popularidad que la que disfrutaban galones actuales, y como los de hoy, los viejos románticos italianos, eran la meta de innumerables ensueños femeninos.

CONTRA PLAN, film soviético de Sergie Joutkevitch, presentado en París con el título de HONTE.

Con el arribo de Mussolini al Poder muere el cine italiano casi por completo. Desde el primer lugar en que se encontraba, desciende a una producción de tercera o cuarto orden, hasta la llegada del nuevo sistema sonoro y por tanto que le despierta un poco de su gran letargo. La Cines Pittaluga, que ha monopolizado en ese tiempo una gran parte de la explotación cinematográfica italiana construye, con la ayuda de Mussolini, unos estudios de producción, en los que se agrupan los viejos y nuevos directores de Italia.

Por un momento parece ser que van ha reconquistarse las viejas posiciones pero ya estarde, demasiado tarde para la reconquista. Italia, con su concepción del cine no puede saltar hoy sobre un rueda internacional. El espectador cinematográfico sabe separar el mal teatro cinematográfico que se hizo en Italia, del buen cine que se ha hecho en Estados Unidos, en Alemania y Francia y que se hizo y se hace en la Unión Soviética. Italia, si quiere reconquistar un mercado cinematográfico internacional que perdió con la llegada del fascismo debe seguir distintos derroteros de los que ahora emprende: es decir, en lugar de repetirse sobre lo que hizo de 1918 a 1923, debe mirar hacia sí misma, sobre sus problemas y sus paisajes actuales, y producir un cine capaz de representar la autenticidad de la Italia de su momento.

Pero el hacer este cine equivaldría a presentar dentro y fuera de Italia las brutalidades y las grandes defectos de un sistema social en fracaso. El fascismo, ha demostrado claramente sus dos filos (el de su demagogia y el de sus hechos concretos) para que la dictadura mussoliniana pudiese tolerar que el cine descubriese las atrocidades cometidas. Vista esta imposibilidad de traer a la pantalla una Italia viva y sangrante, la Cines y todas las productoras cinematográficas, acometen un tipo de producción internacional con temas que lo mismo se pueden suceder en Italia que en cualquiera otra parte. La inventiva, es un elemento internacional y como en el cine italiano había que inventar lo contrario de lo que sucedía en Italia, éste, no ha podido escalar una sola frontera, y, dentro de la suya, apenas ha podido moverse con un cierto desahogo gracias a medidas proteccionales y contingentes establecidos contra la producción extranjera.

Ophüls (realizador de un buen film alemán —*Lilolai*— y de un mal film francés —*On a volé un homme*—), ha realizado en Italia. Ignora si Ophüls, al ser invitado para producir un film italiano, pidió como tema una biografía de Espartaco como hizo Pabst. Seguramente, Ophüls, fué menos ambicioso y, como Walter Ruttmann, se conformó con el tema que le impusieron. Ruttmann dió vida (muy escasa vida) a un tema de Pirandello y pudo salir medianamente airoso de su empresa gracias a la fotogenia natural que encontró en las forjas y en los altos hornos en que se situaba la acción. Y Max Ophüls, se ha salvado también, gracias igualmente a su técnica sólida y segura y a sus conocimientos esencialmente cinematográficos. En cambio, ninguno de los dos realizadores alemanes, ha podido dar de cuanto pasa o ha pasado en Italia. Sus dos films son italianos porque se han rodado en los estudios de Italia. Pero si se hubiesen hecho en París o en Hollywood podrían ser lo mismo y llamarse franceses o americanos sin cometer el menor fraude.

La signora di tutti, es una novela de Salvador Gatto muy popular en Italia. Parece ser que es algo así como **La hermana San Sulpicio** nuestra con una mayor dosis de folletinismo. Es decir, un tema imaginativo sin rai-gambres raciales. Exactamente un asunto para ser realizado por un director extranjero que no tiene necesidad de saber nada de Italia. Se trata de un tema melodramático en el que se ven envueltos varios personajes que se aman entre sí y que se ven obligados a separarse. La culpa es de una muchacha que ejerce un signo fatal para todos aquellos que la estiman o la aman. Primeramente es un profesor quien sucumbe, en el segundo lugar es la madre del muchacho a quien ama quien muere por ella. Después es el marido de ésta y padre de aquél quien se encuentra de golpe y porrazo arruinado por completo y en manos de la justicia. Finalmente es la muchacha misma quien, cansada de provocar desgracias inconscientemente, de causar dolores a quienes no quiso ofrecer más que felicidad, acaba con su vida en el momento mismo en que su fama de artista cinematográfica había escalado la mayor altura.

Con un tema semejante aunque el realizador se llame Ophüls, no puede haber hecho más que el folletín sensiblero y truculento de siempre. Ophüls, es cierto, ha sabido barajar todos los elementos de que disponía con una cierta habilidad para darnos un film dramático de gran fuerza en el que hay que remarcar varios momentos de una técnica que denuncia su procedencia y su escuela alemana. Este hecho acusa con mayor vigorosidad el carácter internacionalista de este film italiano, en el que, como ya hemos dicho, no se ve el aliento del país que lo produce. Ophüls, fué contratado sin duda para realizar un film "comercial" y sus comanditarios deben estar satisfechos porque **La signora di tutti** es esto: un buen negocio, un excelente negocio logrado a espaldas de la tragedia fascista de Italia y un film que siendo lo menos italiano posible, sirve sin embargo, para que el "studio Caumartin" de París, ofrezca galas franco-italianas con asistencia del elemento diplomático de ambos países, utilizando su estreno en la vieja Lutecia.

Paris

PIQUERAS

Leer NUESTRO CINEMA equivale a estar enterado del movimiento cinematográfico internacional en su triple aspecto social, artístico y económico.

Noticias y Comentarios en Montaje

FilmoTeca

Alemania

■ Emil Jannings, capturado de nuevo por el cine alemán, acaba de terminar un nuevo film con el título de **El viejo y el joven rey**, basado en el conflicto entre el rey sargento Federico Guillermo I de Prusia y su hijo el entonces Kronprinz y después rey Federico el Grande.

■ En Berlín se ha fundado una «Asociación Alemana para el Comercio Exterior de Películas». Más que una Asociación de productores es básicamente un mercado exterior, se trata de una organización periodística organizada bajo la dirección de Albert A. Sander, ex-jefe del departamento publicitario de la Ufa.

■ Albert A. Sander, nos ha remitido dos números de un boletín de información que con el título de «El Cinema Alemán en el Mundo Hispanico», se promueve una buena propaganda en nuestros países del cinema checoslovaquico, nacionalista y fascista a que hoy se ha reducido el cine en Alemania.

Austria

■ La Academia Cultural del cine (Institut für Film Kultur) que acaba de crearse en Austria ha sido constituida por la Liga Patriótica, la Federación de Corporaciones, la Asociación Católica y el Comité de Cultura Popular de Viena.

■ Creemos inútil anunciar el resultado votacionista y reaccionario, que pueda surgir de este montaje.

Checoslovaquia

■ Gustav Machaty, ha formulado un proceso contra el actor checo Hugo Haas, el realizador Max Fric y la producción A. B. Film, por haber utilizado sin su autorización un escenario suyo, titulado **El paciente número 13**.

■ Voskovec y Verek preparan el escenario de un nuevo film que realizará Max Fric bajo el título de **Robinson y Viernes**. Los exteriores serán realizados en Córcega.

■ A primeros de Marzo comenzará la toma de vistas de **Stefanik**, film basado en la vida del héroe nacional checo.

España

■ Carlos Vayo y Fernando G. Mantilla han terminado en los Estudios CEA, un documental sobre el Exterior y un film de vanguardia titulado **Infinito**. Más que un film de vanguardia este último, es un ensayo sobre las posibilidades artísticas del cinema español, realizado magistralmente por los dos jóvenes directores.

■ Muy bueno era ya el primer documental, hecho por ellos, **Almadrabas**, pero los dos últimos films últimamente terminados, constituyen un acierto técnico, de realización y de montaje. La fotografía de Baltrán limpia y cuidada en sus menores detalles, y la música constituye una novedad para el cinema español.

■ Por su importancia en la historia del cinema español, en números sucesivos nos ocuparemos de estos films con la atención que el caso requiere.

■ Benito Perojo está a punto de comenzar su nueva producción **Rumbo al Cairo**.

■ Ricardo Urgesi, Gerente de Filmefano, S. A. tiene el propósito de producir varias películas en España. El rodaje de la primera comenzará en breve en los Estudios CEA.

■ Se está construyendo en Madrid, en la calle General Portier, unos nuevos Estudios para dedicarlos a la producción de películas. Se dice que serán los más espaciosos de España.

■ GECI (Grupo de escritores cinematográficos independientes), continua su labor, celebrando sesiones los sábados, en el Cine Tivoli. **Santos del Infierno, Tumbos, Tarakanova y Cinara**, ha sido el material pasado en sus reuniones.

■ CINECLUB CUATRO CAMINOS. El domingo 17 inauguraron sus sesiones, con los films **Romance Sentimental y Karamazof el asesino**. El acto se celebró en el salón Matagordiano, de Madrid.

■ CINECLUB HORIZONS, de Barcelona. Ha quedado constituido este grupo, cuyas dos primeras programaciones serán **La pequeña vendedora y Irait, Pages d'un Journal y Finisterra y El hundimiento de la casa Usher**.

■ STUDIO FILMS-Madrid. Ha quedado constituido un moderno cineclub. Parece ser que su trayectoria de realización será la presentación de films, antes de su estreno comercial, y se cree será patrocinado por un grupo de profesionales del cinema.

■ En el último trimestre de 1934, la Metro Goldwyn Mayer ha realizado un beneficio líquido de 1.316,762 dólares.

■ La Fox va a realizar una nueva versión sonora y parlante de **El infierno del Dante**.

■ Antes de morir, el actor-director Lowell Sherman, había realizado para la Universal una comedia burlesca, **La vida nocturna de los Dioses** inspirada en la novela de Thomas Sully. Es la historia de un abito que encuentra un medio para dar vida a los estatuas de piedra y petrificar a los hombres. En Nueva York, da vida a los estatuas de Venus, Baco, Apolo, Mercurio, Neptuno, etc, cuya acción se desarrolla en medio de agasos cómicos inapropiados a hilarantes. Alan Mowbray y Florian Mc Kenney son los principales protagonistas.

■ Mientras Max Reichman y Marcel Blizstein unen en Francia un film inspirado en **medida por medida** de Shakespeare, Max Reinhardt en Hollywood realiza **Juana de una noche de verano**. Al mismo tiempo se anuncian tres versiones del **Hamlet** (una en Hollywood, otra en Londres y otra en Copenhague); dos de **Macbeth** (una en Hollywood y otra en Italia) y otra de **El mercader de Venecia** con Mervyn Le Roy o Frank Borzage, como realizador.

■ La Fox anuncia una nueva versión de **Romana** basada en la novela de Helen Hunt Jackson. La primera versión de esta obra fue producida en 1915 por Paramount e interpretada por Mary Pickford. La segunda la editó United Artist y la interpretó Dolores del Río.

■ La censura americana ha prohibido **Extasis** film checo realizado por Machaty.

■ Paul Muni, protagonista de **Scarface** y **Soy un fugitivo**, ha establecido una beca, permanente en la Universidad del Sur de California. Dicha beca es perpetua y se concederá, por medio de concursos al estudiante que ofrezca mejor puntuación y de pruebas de mayor competencia en el estudio del arte cinematográfico.

■ Greta Garbo interpretará por segunda vez el rol de la hermosa de Tolstoi, **Anna Karenine** que va a realizarse en los estudios de la Metro.

■ Según nos comunica la Agencia de información cinematográfica, el cine americano está en peligro de caer bajo el control del Estado. La Cámara de los representantes de Estados Unidos ha recibido una proposición es la que se trata de someter toda la industria cinematográfica bajo el control del Estado. Este proyecto será discutido en la temporada actual.

■ La «Film-Photo League» de Nueva York acaba de presentar su primer film **Scheriff (enajenados por las autoridades)** favorablemente acogido por la crítica. La trampa de actores utilizados en su interpretación es una parte de los campesinos que han jugado un gran papel en las últimas huelgas norteamericanas. «Film-Photo League», que es una asociación obrera prepara cuatro nuevas producciones tituladas: **Huelga de marinos, Taxi, Harlem y Cigarrete**. Cuando las asociaciones obreras de Europa podrán ofrecernos otro tanto?

■ El gran film soviético **Tchopaisew**, de los hermanos Vassiliev, ha sido presentado en Nueva York, Filadelfia, Baltimore, Buffalo, Washington, Pittsburgh, Boston, Cleveland, Detroit y Chicago, con un éxito superior a todos los obtenidos por los mejores films soviéticos. La «International Art Cinema Inc» que en quince le ha presentado ha recibido 30 nuevas películas para presentar en E.E. UU. durante 1935. Cuando la censura española decretará a una empresa española el margen necesario para que pueda hacer otro tanto?

■ He aquí la clasificación de las 2.190 películas americanas presentadas durante 1934 establecida por la censura neoyorquina: 139 indecentes, 79 inhumanas, 513 inmorales y 15 producciones sacrílegas. En estas condiciones no es extraño la impopularidad en que va cayendo Mister William H. Hays.

■ La siempre joven y popular Mary Pickford interpreta bajo la dirección de Edmund Gosling un drama titulado **The Flame Within (La pasión interior)**.

■ El sacerdote James Lawrence, se extasió junto a un cinematógrafo local en Sayville (Long Island) y a pesar del frío cortante que hacia con objeto de prohibir a sus feligreses que asistieran a la película **Belle of Nineties** cuya protagonista es la famosa y atrevida Max West.

■ Dicha película ha sido catalogada en el grado B, del registro católico, por cuyo razón no es apta para menores.

■ He aquí una nueva forma de propaganda que recomendamos a los avaros trabajadores que todavía quedan en España.

■ La voz de Charlie Chaplin se oirá también en su nuevo film **Production Number Five**, donde presenta su nueva estrella Paulette Goddard. Según se nos ha anunciado, es otro actor quien «hablará» los títulos que describen la acción de Charlie.

Francia

■ Ernest Busch, intérprete de **L'Opera de Quot Sous, Carbone, No Man's Land y Kuhle Wampe**, se encuentra actualmente en París.

■ Busch, que iba a ir para la casa radiotelevisiva Gloria los días de Komintern, Solidaridad, Unidad de Acción y otras canciones revolucionarias, ha sido expulsado de la Alemania hitleriana. Con la llegada de Ernest Busch, los espectáculos proletarios parisinos—a los que sin duda prestará su colaboración—adquieren un elemento valioso.

■ **Cessez le feu**, film fascista de Barucelli, a pesar —a tal vez por eso— de haber obtenido el Premio C. L. D. A. L. C. 1934, se ha visto obligado a cambiar de título ante las protestas que surgían a su paso por los cineastas de las harridas perisinos. **Cessez le feu** es actualmente **Amis comme autre fois**. Sin embargo, este manifiesto del editor no puede evitar que los cineastas antifascistas se opongan a las obras en donde se presentan a protestar violentamente contra la propaganda fascista que antecede, esta película basada en un argumento de un ruso blanco y penultima, a su vez, por otro ruso del mismo color.

■ El cine de la «Belleville», propiedad de la Cooperativa obrera del mismo nombre, se ha especializado en la presentación de films soviéticos. Tras **Okraina, La tierra tiene sed, El camino de la vida, Turkyih, la «Belleville»** ha programado durante las últimas semanas, **Sala, El demonio de los estepas**.

■ Nicolas Farkas, antiguo operador de G. W. Pabst y realizador «circustancista» de **La Batalla** realiza **Varleté**, con Annabella, Jean Gabin y Fernand Grévy en los papeles que interpretaron Lia de Putty Emil Jannings y Warwick Ward en la vieja versión de Depont.

■ Mientras en la pantalla del Max Linder-Paléo, se presenta el film soviético **Las noches de San Petersburgo**, inspirado en «Nochekha» y **Las noches blancas**, de Doszjevsky, una producción americana y otra francesa, anuncian la realización de **Crimen y Castigo**.

■ El primer papel de «Mercader de amor» que había sido designado por Edmund T. Greville a von Stroheim, ha sido coñado a Jean Gailand, vista la imposibilidad de que Stroheim se desplazase a Francia.

■ En el curso de 1934 se han creado en Francia 202 Sociedades Anónimas o a responsabilidad limitada, representando un desembolso oficial de 20.034.000 de francos. En 1923 se crearon 228 Sociedades representando un total de 70.239.000 francos. Más de la mitad de estas Sociedades, han declarado un valor inferior a 50.000 francos.

■ Por otra parte, 88 Sociedades se han declarado en quiebra o en liquidación judicial, representando un capital global de 160.000.000. Como puede verse el aporte de las 202 Sociedades nuevas, frente a la quiebra o liquidación de las 88, se salda con un déficit de 130.000.000.

Holanda

■ Holanda, financiera de la firma internacional Tabis, ha querido ofrecerse una producción propia. Su primer film, **La muchacha del sombrero azul**, interpretado por dos artistas que hicieron su aprendizaje en Alemania, parece ser que ha sido muy bien acogido por el público de Amsterdam.

Hungría

■ Un ingeniero húngaro acaba de presentar un aparato que permitirá registrar simultáneamente en una misma banda de sonido, el doblaje de un film en otros cuatro idiomas diferentes. En el momento de la proyección, un dispositivo especial permite la elección de la lengua en que el film desea proyectarse. De esta forma una misma película positiva puede presentarse en diferentes países. Unos auriculares,

Estados Unidos

espectáculos permiten además, ver el film en un idioma distinto al que se produjo en los originales.

Italia

El alcalde de Génova, Marqués de Benbrini, ha concedido su apoyo a la iniciativa de dos periodistas genoveses que han tenido la idea de realizar un film sobre Cristóbal Colón. El escenario, escrito por Luigi di Allegri y Bruno Zanelli se basa sobre documentos coloniales pertenecientes a los archivos de Génova y los pasajes históricos han sido hechos por el historiador de Colón, Marqués Giuseppe Pesaggio. Se ignora todavía la compra que realizará el film y el director. En cambio se sabe que el papel de Colón será interpretado por un actor genovés.

Inglaterra

Anthony Asquith, cineasta de «Vaughan» hijo del famoso político de su nombre, dirigirá el nuevo film que producirá Korda sobre la vida de la Reina Elisabet, Philip Lindsay y del Príncipe George Harrison trabajan sobre el manuscrito de esta futura película que interpretará Flora Robson, la Emperatriz Elisabet de Catalina de Rusia.

Kurt Bernhardt, director alemán en Inglaterra, realizará para Teopitz —productor italiano en Londres—, La vida de Edmund Kean.

Robert Flaherty realizador de Nanuk y Moana —primeros conquistadores del cine documental de gran clase— colaborador de Van Dyke en Sombras Blancas y de Murnau en Tabu, cuyo film Man of Aran, ha obtenido el primer premio en el Congreso Benetton de Venecia, ha sido contratado por Alexander Korda para realizar un film en las leñas. El film, inspirado en un libro del propio Flaherty comenzará en breve. Flaherty ha partido ya hacia las riberas del Ganges.

London Film prepara una nueva producción sobre la conquista del aire por el hombre y la historia de la Aviación desde los tiempos hasta nuestros días.

Bajo la iniciativa de las «Amigos de la U. R. S. S.», se han producido en Londres numerosas y violentas protestas contra la proyección de un film titulado (Forbidden Territory) (Territorio Prohibido). Este mismo film ha sido de grandes protestas en Birmingham, donde un grupo de consejeros municipales pidió a la dirección del cine la retirada de la cartelería.

Suiza

El Departamento de Justicia y Policía de Ginebra, ha autorizado sin reserva alguna, los films El secreto de una noche, El lago de las damas, El niño del carnaval, La gran experiencia y Angela. La gran tormenta y Viva Villa, han sido autorizadas mediante supresión de varias escenas.

Ariette y sus papás ha sido prohibido por completo. En cambio, el mismo departamento de Justicia, ha prohibido Ariette y sus papás y La gran experiencia, film suizo que aunque no contiene escenas contrarias a la moral, ni susceptibles de provocar a seguir actos delictivos o delincuencia, presenta de una forma tendenciosa escenas hábilmente escogidas de la vida en la U. R. S. S.

El mismo departamento, ha prohibido la proyección de Terror a bordo, una hora y media antes de la presentación.

U. R. S. S.

La «Soyuzkino» ha presentado un film en el que se vea la vida de Sergio Kiroff, asesinado en Leningrado por Nicolai, enemigo maniaco de la clase obrera. S. M. Eisenstein, estima que este film es uno de los mejores documentos que ha visto en su vida. Otras personalidades soviéticas como Kravskaya—viuda de Lenin—, el profesor Schmidt —jefe de la expedición del Tchukotka—, etc., han declarado que este reportaje sobre Kiroff, atestigüa de una manera evidente la muestra que el cinema soviético ha logrado en sus primeros quince años.

Nicolai Ekk realizador del gran film soviético El camino de la vida, ha regresado de una expedición por el interior de la Unión Soviética con dos nuevos films terminados: Rousseau y La pantalla se desvanece, ambas producciones sonoras y parlantes son presentadas en salas naturales.

Un grupo de cineastas dirigidos por Olga Prochranyskaya y Pasloft, realiza actualmente un film titulado El odio, sobre la organización de las economías colectivas en Kazakstan. Este film muestra las primeras etapas del campo en curso de colectivización y la lucha desesperada de los «kulaks» por resolver su existencia.

El regisseur Ráimov realizador de La tierra tiene sed, realiza actualmente un film titulado Los hombres con alas. Estos hombres son los pilotos aviadores de la U. R. S. S. y toda la actuación del film se desarrolla en una de las escuelas de la aviación civil, en donde a la legión de hombres se instruye teórica y audazmente en la conquista del aire por el hombre.

El roid cianito, realizado por V. Jaroslav, es un film de carácter científico y fantástico, destinado a los niños.

Vano y las hermanas Brumberg acaban de presentar un nuevo film sonoro de dibujos animados El cuento del Rey Duranday, con música de Alexandroff.

El director Korok realiza actualmente, en los estudios de la Rusia Blanca, un film titulado Alta Tracción, en el que se presenta una fábrica y una central eléctrica elevada en una hondonada.

El director Constantino Egger, en colaboración con el economista Oleg Leonidov, prepara la próxima realización de Píntas, inspirado en Golsch, tipo creado por Buhac.

LIBROS Y REVISTAS

1

EL CINEMA Y LA REALIDAD SOCIAL, por Alfonso Longuet, Ediciones Imán, Buenos Aires. Con un prólogo de Luis Orsatti publican los Cuadernos Económicos en su número 4, este ensayo de Alfonso Longuet en el que otro libro de Eisenberg («Fábrica de Sueños») ha dejado vigilar sus huellas. Acaso sin el libro del escritor soviético no se hubiere producido este otro del escritor argentino. Sin embargo, en el «Cinema y la Realidad Social» hay valores personales, puntos de vista del autor sobre una realidad de esas esenciales y capitales en el cinema, que le hacen interesante e imprescindible como manual breve —y en algunos aspectos ideológico— de la actual cinematografía. En este momento no podemos extendernos más sobre este ensayo del que seguramente despertará a nuestros lectores algún comentario en nuestros números próximos.

2

EL TIEMPO PRESENTE. En Madrid ha comenzado la publicación de esta «Revista de Literatura, Arte, Crítica y Polémica» cuyo Comité de Redacción está integrado por los camaradas César M. Arconada, E. Delgado y A. Serrano Pla. «El Tiempo Presente» no es una revista de grupo que viene a defender «el arte por el arte». Es una revista decidida a luchar por la libertad del hombre y el artista cubre todo movimiento que —como el fascista, por ejemplo— constituye un peligro para la cultura y la civilización. En su número 1, publica originales de W. B. Yeats, R. Rolland, J. B. Lanza, García Lorca, Cereceda, Arconada, Serrano Pla, Olvera, Benín, Delgado, etc. Varios dibujos de Miguel Prieto y unas notas sobre cine de nuestro Redactor J. Castellón Díez, completan su interesante número.

3

NUEVA CULTURA. Valencia, Febrero de 1935. La definición concreta de esta revista de información, crítica y orientación intelectual la hallamos en un artículo que recogimos: «En nuestra amplia frente de lucha contra el fascismo, la colaboración firmada supone una responsabilidad individual. Solo en la obra común está la decisión colectiva de nuestro grupo». En su número 2 publica: Situación y horizontes de la plástica española. Carta de N. C. al escultor Alberto Saura contra W. B. Yeats. Apéndice de una conversación con Stefan J. Renau: testigos negros de nuestro tiempo; César M. Arconada: Alembros a Dios que ha hecho rico a Extremadura; N. Lanza: Leyenda a Hegel; Max Raphael: Arte y mitología; J. Gil Albert ofrece un texto sobre Extremadura leído en la primera sesión del «Cine-Estudio Nueva Cultura» movimiento iniciado en España por Nuestro Cinema y prolongado en Valencia por estos camaradas, a quienes nuevamente ofrecemos en este aspecto nuestra experiencia y colaboración.

4

CLARIDAD. Sevilla, Marzo de 1935. Bajo el signo de Amsterdam-Pleyel ha comenzado a publicarse este periódico «defensor de los estudiantes, profesores e intelectuales amantes del progreso». Se trata de una revista juvenil de cultura universitaria y popular que sin duda alguna agrupará

en torno suyo la más sana de la intelectualidad andaluza. En su primera salida publica originales de Baroja, Pío Baroja, Pío Baroja, Payk, Janer, Molins y Roque Genta. De la sesión de cine, se ha encargado nuestro colaborador J. Fuentes Calderas, quien sin duda alguna informará a los lectores de «Claridad» de todo ensayo de interés que ocurra en el mundo del cinema.

5

AGRUPAMENT ESCOLAR (Academia y Laboratorio), Barcelona, Enero de 1935. Este «Bastión Escolar», cuyo envío agradecemos a sus editores, publica en el número que recibimos un documentado artículo sobre A propósito del cine Viso Méx, que firma S. y G. El artículo, lleno de datos y textos publicados en Nuestro Cinema, ofrece a los lectores de «Agrupament Escolar» un informe completo de este desgraciado sector científico, del que nosotros mismos publicamos hoy un nuevo documento.

6

EL CINE RIE, Febrero 1935. Esta publicación, sin dirección y sin pie de imprenta, llega a nuestra redacción, para recordarnos algo que habíamos olvidado: la situación del cine americano. Se trata de una revista profusamente ilustrada con toda la fotografía fotográfica que puede extraerse de los films de Hollywood. Nada más objetivo que esta publicación, sin doctrina ni poder innecesario, como demostración del grado de pudor de los que se encuentran el cine capitalista de EE. UU. Por si las dudas, por si solos para evocadores y sugestivos, los editores de «El Cine Rie», han colocado ante los ojos de los lectores, algunos de los textos más gloriosos de «La Hoja de Parra».

7

LA TECHNIQUE CINEMATOGRAPHIQUE. PARIS. Enero 1935. Esta revista, la más seria y documentada de cuantas se editan en Francia sobre la técnica cinematográfica, nos ofrece un documentado estudio sobre «Le système d'Enregistrement de Professeur A. Choussier», que como se sabe, es el sistema sonoro que los estudios soviéticos adoptaron para sus producciones. En el mismo número se nos ofrece, en un ensayo sugerente, «Le Cinema», nuevo periódico mensual dedicado a la vulgarización de la técnica del cinema.

8

MONDE—Paris. Desde primeros de año vamos a publicar semanalmente este periódico que aunque pasó por momentos de confusión material, ha sabido marcar un viraje oportuno para seguir siendo el semanario científico, social y literario de mejor orientación y más clara independencia de todos cuantos se publican en Francia. León Moussinac, quien llegado de la U. R. S. S., se ha encargado de la sección cinematográfica a la que habrá de acudir necesariamente cuando haga falta un juicio claro y decisivo sobre cualquier film o su importancia que hecho relacionado con el cinema internacional.

NOTA DE LA ADMINISTRACIÓN: Debido al traslado que hemos efectuado de la impresión de NUESTRO CINEMA en los talleres tipográficos GENS de Sevilla, es el motivo de nuestro retraso en la salida de este número. Esperamos que nuestros anunciantes, suscriptores, corresponsales y amigos, sabrán dispensar esta pequeña demora.

FIRMAS CINEMATOGRAFICAS INTERNACIONALES



FILMOFONO
AVENIDA EDUARDO DATO, 27
TELÉFONOS 25555 - 25554
MADRID

Ufilms *Ulargui Films*
selecciones en exclusiva



Madrid: Antonio Moura, 16. Tel. 16604
Barcelona: Balmes, 79. Tel. 79132



ASTRO-GOLDWYN-MAYER
ESPAÑA S.A.
BARCELONA
Calle Mallorca, 220 - Tel. 71473
MADRID
Plaza del Callao, 4 - Tel. 19573

Casa central:
Avenida
E. Dato, 27
Teléfonos:
102.9
Y
18062
Madrid
Subcentral:
Aragón 219
Tel. 76810
Barcelona



J. GURT
18, Avenue
Friedland
PARIS

**Intercontinental
Film**
Director: Z. MOHOS
61, Av. Victor Emmanuele III
PARIS

P. C. E.
Producción Cinematográfica
Española
FALCÓ Y COMPAÑIA
Jorge Juan, 9 - Valencia
(España)

R. Apellaniz
Distribuidor en Levante de
RENACIMIENTO FILMS
y AAFA
Avenida del 14 de Abril, 12
Teléfono 15675
VALENCIA (España)

GUÍA DE PROFESIONES-INDUSTRIA Y COMERCIO-LIBROS Y REVISTAS

"GENS"
TIPOGRAFIA
Publicaciones
Trabajos Comerciales
HELIOPOLIS H - 187
SEVILLA—Teléfono 31634

DISPONIBLE

José G. de las Casas
Relojes, electricidad, lámpa-
ras, aparatos de alumbrado,
radios de todas clases y mar-
cas. Ventas al contado y
a plazos.
CUNA, 54 — PÓ.ULO, 39
Tel. 27863-SEVILLA-Tel. 28462

Casa Oliver
RADIOS
PIANOS
DISCOS
Victoria, 4 - Madrid

Leed la magnífica novela de
CESAR M. ARCONADA
Reparto de Tierras
Editada por PUBLICACIONES IZQUIERDA
Precio 5 Ptas. Pedidos contra reembolso con un descuento del
20 por ciento a los suscriptores.
Apartado 12253 MADRID—Apartado 305 SEVILLA—España

El Tiempo Presente
Comité de Redacción:
César M. Arconada—E. Delgado—A. Serrano Plaia
Suscripciones y Pedidos de Provincias al
Apartado 12253 MADRID Ejemplar 50 céntimos

Acaba de aparecer el
Ejemplar
15 Frcs.
Más de 20 artículos de vul-
garización sobre las acti-
vidades y características
del cine-amateur.
Pedidos a la Administración Central de NUESTRO CINEMA, 7,
rue Braca, París (5.º) enviando su importe por adelantado más
un 20 por ciento de aumento para gastos de envío.

Leed y propagad
NUEVA CULTURA
Revista mensual de Información,
Crítica y Orientación Intelectual
Precio 50 céntimos — Apartado 520 — VALENCIA

BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN A
NUESTRO CINEMA
Administración general: J. Fuentes Calderas—Apartado 305
SEVILLA
Muy señores míos. Con estas fechas remito a ustedes
por(1) la cantidad de
pesetas, correspondientes a:
(2) Una suscripción a **Nuestro Cinema** (4,50) 13 ptas.
» Un ejemplar del libro **Los pobres contra los ricos** (5 ptas)
» Una colección completa del primer año de **Nuestro Cinema**
(13) pesetas
» Una suscripción anual a **Nuestro Cinema** y un ejemplar del
libro **Los pobres contra los ricos** (8,50 pesetas)
Total pesetas:
Ruégoles hagan el envío con la mayor rapidez posi-
ble, a mis señas abajo indicadas con toda claridad.
D.
Calle núm. población
provincia de nación
(1) Por Giro postal, cheque de fácil cobro o sellos de correos.
(2) Táchese el apartado que se utilice.
(3) Suscripción anual a NUESTRO CINEMA: España, Hispanoamérica y
Portugal, 4,50 pesetas. Extranjero, 10 pesetas.



FERMIN
GEMIER
en
"Hombres de
Presa"
Foto: Filmofono