

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

JUNIO DE 1932

UNA PESETA

1

PORTADA : ¡HASTA LA VISTA, AFRICA!

CONTENIDO : Juan Piqueras : "Itinerario de Nuestro Cinema"; **PROBLEMAS ACTUALES :** Germaine Dulac : "¿Qué es el cinema?"; L. Gómez Mesa : "Insistencia y repetición de los dibujos animados"; Juan Piqueras : "Versiones, sincronizaciones, subtítulos"; Dekeukeleire, Rombauts y Werrié : "Reforma del cinema"; **EL CINEMA SOVIÉTICO :** Lunatcharsky : El cine revolucionario ruso; Karl Radek : "La sinfonia de la Cuenca del Don", de Oziga-Vertoff. - "Sola", de Ilya Trauberg. - **EL CINEMA Y LA GUERRA :** J. P. Dreyfus : A propósito de "Las cruces de madera"; **HISTORIOGRAFÍA :** Juan Piqueras : Panorama del cinema hispánico (de 1896 a 1910). - **NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE.** - **OPINIONES EN ZIG-ZAG** - **BIBLIOGRAFIA DEL CINEMA**

Filmoteca



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

Filmoteca



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

■
1930 = 31

Sous les toits de Paris
Cuatro de Infantería
Misterios de África
E x p r e s s A z u l

◆
1931 = 32

E l M i l l ó n
¡Viva la Libertad!
C a r b ó n
Amores de media noche

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

CARAMAZOFF, EL ASESINO

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

Estudios Sonoros Casares

Director-Fundador
LUIS CASARES



7, Rue Chaptal, Paris, IX^e
Teléfono: Trinité 70-45

Impresión eléctrica de toda clase de discos fonográficos
Sonorización de películas - Traslación de sonido y palabra
desde película impresa sobre banda a discos de 33 vueltas

NUESTRAS REFERENCIAS:

Casas productoras y títulos de films sincronizados

<i>La jungle d'une grand' ville</i>	Les Films Oméga
<i>Le lieutenant de Sa Majesté</i>	Gaumont-Franço-Films Aubert
<i>Le chien des Baskerville</i>	Luna Films
<i>Terre de douleur</i>	Opéra-Films
<i>Tu m'appartiens</i>	Films-Aubert
<i>Robinson Junior</i>	Madame Machin
<i>Nuit d'angoisse</i>	Apollon Film
<i>Le train Fantôme</i>	Union-Artistic-Film
<i>Nuit de grâce</i>	Edmond Ratisbone
<i>Sa Maman</i>	Isis Film
<i>Rapacité</i>	Nicéa-Film
<i>Dernier Masque</i>	Les Films Oméga
<i>Midinette</i>	Les Films Oméga
<i>Jour de Noces</i>	C. I. C. y S. A. F. S.
<i>Rhapsodie d'amour</i>	Edmond Ratisbone

Principales casas de discos fonográficos para las que producimos impresiones eléctricas

Cie. Générale de Machines Parlantes Pathé-Frères	París
Disques «Chantal» - Gand	Bélgica
Société «Phonographique Salabert»	París
Établissements «Perfectaphone»	París
Disques «Idéal»	París
Disques «Henry»	París
Cie. Française de Disques «Virginia»	París
Société «L'Expansion Musicale»	París
Disques «Mag-Nis» (Magasins Reunis)	París

Próximamente, instalación en Madrid de los
Estudios Sonoros Casares

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Dirección y Administración: 7, Rue Broca - Paris (V^e) Francia.

Servicio de Librería de "Nuestro Cinema"*

LIBROS ESPAÑOLES

INDAGACIÓN DEL CINEMA, por Francisco Ayala	3'50 pesetas
VIDA DE GRETA GARBO, por César M. Arconada	5'00 »
3 CÓMICOS DEL CINEMA: CHARLOT, CLARA BOW, HAROLD LLOYD, por César M. Arconada	6'00 »
EL GENIO DEL SÉPTIMO ARTE: CHARLOT, por Santiago Aguilar	2'00 »
MARY DOUGLAS, por Angel Antón	2'00 »
VIDA DE BARBARA LA MARR, por Arnolt Bronnen	6'00 »
MIS ANDANZAS POR EUROPA, por Charles Chaplin	5'00 »
UNA CULTURA DE CINEMA, por Guillermo Díaz-Plaja	4'00 »
MANUAL DE CINEMATOGRAFIA, por González Alonso	3'00 »
LOS FILMS DE DIBUJOS ANIMADOS, por L. Gómez Mesa	2'00 »
FOTOGENIA Y ARTE, por Carlos Fernández Cuenca	2'00 »
HISTORIA ANECDÓTICA DEL CINE, por Carlos Fernández Cuenca	2'00 »
PANORAMA DEL CINEMA EN RUSIA, por Carlos Fernández Cuenca	2'00 »
EL LIENZO DE PLATA, por Ramón Martínez de la Riva	5'00 »
DOLORES DEL RÍO LA TRIUNFADORA, por Rafael Martínez Gandía	2'00 »
EL DOMINIO DEL GESTO, por Manuel Montenegro	2'00 »
EL CINEMA SOVIETICO, por Léon Moussinac	5'00 »
CÓMO SE HACEN LAS PELÍCULAS, por Sabino A. Micón	2'00 »
CHARLOT, por Eduardo Ramond	1'00 »
CHARLOT, por Enrique Poulaille	4'50 »
CAIN, por Léon Potier	5'00 »
EL CINEMA SOVIETIC, por Josep Palau. (En catalán)	3'00 »
TÉCNICA CINEMATOGRAFICA MODERNA, por M. F. Alvar	15'00 »
VARIEDAD DE LA PANTALLA CÓMICA, por L. Gómez Mesa	5'00 »

ÚLTIMAS NOVEDADES EN FRANCIA

L'ART CINEMATOGRAPHIQUE, tomo VIII: Le cinéma allemand, por René-Jeanne:	
Le cinéma nordique, por Ture Darlin; Le cinéma russe, por Georges Altman	15 francos
ÇA C'EST DU CINÉMA, por Georges Altman	14 »
LE CINÉMA ET LA PAIX, por Marcel Lapterre	5 »
LE MONDE TRUQUE, por Michel Gorel	12 »
GRETA GARBO, por J. des Vallières. (Con 26 fotografías)	5 »
CHARLOT, por Jean Ravennés. (Con 26 fotografías)	5 »
LILIAN HARWEY, por J. M. Aimot. (Con 26 fotografías)	5 »
BRIGITTE HELM, por Georges Pillement. (Con 26 fotografías)	5 »
ANNABELLA, por Jean des Vallières. (Con 26 fotografías)	5 »
LA VIE BRULANTE DE MARLENE DIETRICH, por Pierre Lasserre	10 »
LE CINÉMA SONORE, por Hermandinquer. (Obra técnica)	30 »

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

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
Publicados por Juan Piqueras - 7, Rue Broca - Paris (Francia)

ITINERARIO DE "NUESTRO CINEMA"

Al dar a nuestros cuadernos el título de NUESTRO CINEMA, lo hacemos concediendo a la palabra su más amplio significado. Contrariamente a todo cuanto pudiera deducirse de nuestro título, «nuestro cinema», no podrá ser nunca, jamás podremos limitarnos mejor dicho, a nuestro cine español ni siquiera al hablado en castellano o al que se proyecte en nuestras pantallas. NUESTRO CINEMA, posee un enfoque infinitamente más amplio y jamás podrá ser «nuestro cinema» el cinema que no nos interese.

Conocemos perfectamente la situación de todas las Cinematografías y, hoy por hoy, nos violenta tener que declarar — en nuestro primer cuaderno — que «nuestro cinema» — el que defenderemos y preconizaremos siempre — es un cinema limitado aunque — paradójicamente — sea un cine de mayor amplitud, de mayores y más despejados horizontes.

La crisis general que actualmente sufre la producción cinematográfica, es mucho más aguda en aquellos países en donde el cinema no tiene más objetivo que el puramente comercial. Y más acentuado todavía, cuanto más desenvuelta sea la posición financiera del país productor. Estados Unidos, Alemania y Francia — centros cardinales de producción capitalista — nos brindan un gran ejemplo, sobre el que nosotros afianzamos nuestra salida. Francia — que ha concedido créditos a Estados Unidos y a Alemania — siente más firmemente su crisis productora. Estados Unidos, con relación a temporadas anteriores, ha disminuido su producción en un cincuenta por ciento. Alemania, tiene a la Ufa — que no cesa de producir más o menos intensamente — y a un cierto número de independientes que mantienen en vivo la fabricación de films. Pero Francia, cerró sus mejores estudios en los primeros días de diciembre pasado, y ninguna de sus grandes compañías — Pathé-Natan, Gaumont-Franco-Film-Aubert, Films Osso, Paramount Francesa, Etablissements Braumberger-Richebé, Jacques Haik y Vandal y Delac — se ha decidido a producir con la intensidad con que lo hacía en temporadas anteriores. Todas se limitan a lanzar títulos, nombres de directores y de artistas, proyectos inmediatos... Pero ninguna se lanza hacia la producción auténtica, con ese coraje con que hasta ahora venía haciéndolo la rivalidad comercial.

Este ejemplo, nos trae a conclusiones claras. Sin embargo, de momento, nos basta con extraer una afirmación: la de que no es solamente la crisis financiera quien ha provocado la crisis productora. Algo muy por encima de lo económico, más hondo que la crisis general del momento, ha reaccionado contra el cinema. Y este algo, este factor más fuerte que el capital — en un arte eminentemente capitalista —, no ha podido ser otro que el desprecio que el cine siente por la gran actualidad internacional; por su falta de contenido; por su escasez de fondo; por su despreocupación por la vida social, por la gran masa, actualmente sobre llagas.

Cuando el cinema yanqui oteó — en 1927 — una crisis inevitable — para 1928 y sucesivos — lanzó el cine sonoro y hablado en un momento desesperado (no olvidemos que fué la Warner Brothers quien, al borde del precipicio financiero, produjo los primeros «talkies»). El cine sonoro y hablado, supo esquivar la crisis, despejar de nubes oscuras el horizonte. Pero no trajo al cinema más que un avance de carácter técnico, un cambio en su forma de expresión. Los productores, solamente le utilizaron en este sentido. Sus otras muchas po-

«Antropófagos», reportaje de Antoine y Ligeon sobre las Nuevas Hébridas.

Foto. Filmófono-Super-Film.



sibilidades las dejaron intactas, inholladas. ¡Por eso a sus cuatro años de existencia se le vió fatigado, gastado, sin nuevas sugerencias para reconquistar a la gran masa!

La crisis de 1932 obedece, precisamente, a este ángulo inmediato en que se ha utilizado a lo sonoro. Salvo media docena de excepciones, el cine sonoro y parlante no ha sido más que un mal orador. Un orador que ha hablado mucho, que gritó demasiado, pero que, en realidad, no ha dicho nada. ¡Aquí la justificación de su muerte prematura, de su final trágico, de su pobre destino si no se le resucita!

Muerto el cine de folletín, muerto el drama engolado y aristocrático de la Bertini, muerta esa *alta comedia* de la Svenka, muerta la gran aventura de los cow-boys del Oeste americano, el cinema recorre distintas trayectorias y se refugia, finalmente, en la técnica. Pero la técnica, actualmente, no es un problema para el cine ni puede ser un punto de partida para nosotros. La técnica, es ya una cosa resuelta que se irá perfeccionando por sí misma sin necesidad de una espuela vigilante. En cambio, el contenido — el fondo político y social — a excepción del cine soviético, es peor hoy que en sus primeros días.

El cociente de esta afirmación, lo encontramos cuando, ante un film Paramount, un Ufa o un Pathé-Natan — editado con una magnífica fotografía, con una tencrización perfecta, con un sentido cinematográfico aceptable — quedamos insatisfechos e indignados. Todo el valor de la técnica, de la fotografía, del elemento sonoro, del montaje, desaparece ante la fuga de lo más esencial, ante la carencia de contenido que notamos.

Por eso NUESTRO CINEMA, no puede admitir — amistosamente — más que un cinema capaz de librarle definitivamente de la pobreza ideológica del de hoy. Es decir, un cinema con fondo, con ideas amplias, con contenido social... Un cinema que no puede darlo el actual, en manos de quienes más interés tienen porque la masa desconozca todo lo que pudiera enseñarle. Nos hace falta un cinema que enfoque ampliamente el tema social, el tema documental sin falsearlo, el tema educativo desde un punto de vista sincero. Un cinema que nació con Eisenstein, con Pudowkin, con Alejandro Room... Un cinema que se prolonga en Tourine, en Dowjenko, en Nicolay Ekk, en Karl Jung-has... Un cinema que no sea la copereta cinematográfica; ni la comedia sal-

Nuestro Cinema

picada de canciones absurdas; ni el documental «al aire libre» realizado en los estudios; ni el inspirado en las «estrellas»; ni en los «divos», ni en los «códigos» puritanos de William Hays... Queremos un cinema enjundioso nuevo y fuerte, y para preconizarlo y señalar los valores y las deficiencias del de hoy, nacen nuestros cuadernos mensuales, abiertos a todos cuantos se uniformen en nuestro equipo.

He aquí una afirmación — cardinal y necesaria — en este primer número de NUESTRO CINEMA, Cuadernos Internacionales de Valorización Cinematográfica, publicados por

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

PROBLEMAS ACTUALES

¿Qué es el Cinema?

Se me presenta una cuestión: ¿Qué es el cinema? Yo entiendo que con ella, no se pretende comprometerme en una polémica de tendencias estéticas sino de orden moral. Hecha esta afirmación, veamos mi respuesta: «El cinema es un arte, puesto que hace una llamada para existir a la creación intelectual y sensible de los artistas, cuyo cerebro concibe y realiza las imágenes y los sonidos que lo componen. Y es también una industria puesto que, materialmente, depende de las sociedades financieras que lo sostienen y lo explotan comercialmente, sometiendo su desenvolvimiento a leyes puramente económicas. La corporación cinematográfica se compone también de dos fracciones netas y precisas. La fracción industrial es la que reúne los capitales y encarga la ejecución de films, según las condiciones del mercado. Y la fracción artística que es la creadora y técnica que compone y realiza estos mismos films con el ideal y la originalidad individual ligada a toda obra de arte.

A la parte industrial, incumben las responsabilidades financieras, la cualidad — yo subrayo comercial — del film que debe responder, para su mayor difusión, al gusto del público de su país de origen y al del mundo entero.

«Au pays de Scalp», documental del Amazonas, del marqués de Waurin.
Foto. C. V. C.





Sylvia Sydney en «Las calles de la ciudad», film yanqui, de Mommohan.

Foto, Paramount

Un film entrevistado industrialmente es el producto oneroso del que, el precio del coste, debe estar garantizado por una venta segura y amplia. Indiscutiblemente, es también una mercancía de primera necesidad, puesto que alimenta todos los días las numerosas salas cinematográficas de todos los países.

Sin embargo, el cinema, es más bien un arte que una industria. Es — quierase o no — el reflejo intelectual y sensible de toda una raza; una expresión que exige, para desenvolverse, una idea creadora; un autor, por consiguiente.

Las cualidades comerciales de un film, no son las de la sensibilidad, las de la inspiración, las del valor técnico o todas las inherentes a un cerebro, a una ciencia, al último elemento de esencia artística...

Un producto industrial se repite, se imita, se copia. Cada film, posee, por el contrario, una forma personal: en un momento dado, se evade siempre de la red de fuerzas y de controles de quienes es tributario. Su valor depende exclusivamente de éste o de los que él crea: de éstos o de los creados por sus inspiradores y creadores visuales. Lógicamente, prácticamente, pertenece al arte y al comercio y no solamente al comercio pese a las teorías actuales.

Si existiese una entente completa y total entre el artista y el industrial llegaríamos a la forma perfecta del desarrollo cinematográfico. El realizador visual tiene necesidad del industrial para trabajar. Y el industrial, tiene necesidad del autor del film para crear lo que él considera simplemente como una mercancía. El comerciante que encarga una película, se equivocaría creyendo que el autor de «su» film, no es más que un simple artesano bajo su contrato de alquiler. Así pues, su fortuna, ¿no depende en su mayor parte del talento del realizador? Para ser más justos establecemos una asociación: el autor visual aporta su capital artístico, y el industrial su capital en especies comerciales.

Llegamos, pues, a otra cuestión: ¿qué es el autor de un film?

El autor de un film, en mi opinión, es el que hace salir de la nada la idea visual, la imagen y los productos sonorizables que crean la obra filmada. Los ejecutantes no pueden ser autores puesto que no hacen más que obedecer a una sugestión, a una voluntad. La creación, está en el tema y en la imagen.

En una obra lírica, encontramos al autor del libreto y al autor de la música. La orquesta y los cantantes ejecutan, interpretan, pero no crean. En el cinema, la situación es idéntica. De una parte el tema; de la otra el desarrollo musical. Un libreto, un tema cinematográfico, pueden existir fuera de la música o de la imagen. Pero la música, solamente concede al libreto su valor lírico como la imagen solamente concede al tema su valor cinegráfico.

Algunas veces, no hay más que un solo autor: el compositor visual llamado «metteur en scène». Otras hay dos autores: el compositor visual y el escenarista: el autor del tema y el autor de la idea.

En estos dos casos, el autor y los otros han *creado*. Han hecho obra artística y puesto que hay creación intelectual, hay invención; por consiguiente, propiedad. El autor, legalmente, no tiene derecho a pedir protección para su pensamiento realizado. ¡Por eso muchas veces, los autores de films, ven cómo la industria pone en duda todos sus derechos!

Una vez terminado un film, aceptado por la casa editora inclusive, es retocado — y recortado — frecuentemente, encubriéndose en las necesidades llamadas de difusión comercial. Nada de extraño en esto, sin embargo. La óptica de la escena, revela muy a menudo ciertos defectos pasados inadvertidamente a su lectura. Se ha visto muchas veces, ante la sola demanda de algún empresario, retocar y suprimir escenas antes y después de la presentación oficial del film. Generalmente, el autor, por sí mismo, produce algunos cambios. Pero casi siempre es ajeno a ellos. Nada comparable al cinema. El editor, dice frecuentemente: «He comprado o financiado este film y me corresponde en toda su propiedad». Y el film es cortado y recortado; se invierten las imá-

genes y los conceptos sin que el autor de la acción y el autor del film sean prevenidos... hasta mucho más tarde. Y muchas veces, inútilmente. Y el nombre del pobre autor se estampa a la cabeza de una obra que no se parece en nada a la que él había creado. Sobre una obra, de la que él mismo reniega, por desequilibrada, ofensiva e ilógica.

G E R M A I N E D U L A C

Insistencia y repetición de los dibujos animados

En esta nueva época del cinema—voces y sonidos en alianza perfecta con las imágenes—, fueron los dibujos animados los que más rápidamente lograron la simpatía del público.

Desde el primer momento supieron hacerse agradables. Claro que ya lo eran antes. Pero se mejoraron en su cualidad. La música les favorecía. Y el poder hablar de verdad, para ser oídos: no con gesticulaciones de mudos de nacimiento.

Sin perder su movilidad—nota definidora de buen cinema—, acertaron en la comprensión de la pantalla parlante.

El dinamismo, la diversión para los ojos, preferentemente. Y después, en plano secundario—de colaboración—, el acompañamiento para escuchar.

Así de perspicaces y atinados comenzaron en su actual etapa hablada y sonora «cien por ciento», según la fórmula yanqui, o sea, enteramente, sin paréntesis de silencios.

Félix el gato continuaba sus variadas aventuras, con la diferencia de que sus maullidos vivían en los altavoces. Y su cola prodigiosa—de gran mago— seguía en su importancia de arreglarlo todo. Tan pronto se convertía en la hélice de un aeroplano—el propio Félix que se transformaba en esto—, como en una escalinata para subir hasta la alta torre donde tenían prisionera a su adorada, como en una espada de cortante acero...

La cola de Félix el gato ha sido el lápiz genial que trazó mejores historietas para la pantalla.

Intrascendentes, superficiales. Pero graciosas y ocurrentes.

Al menos, sin pretensiones de moraleja y no como en las fábulas, que se quedan cojas si se les quita su consecuencia adiestradora. Pese a la semejanza indudable que existe entre esta clase de películas y ese género literario.

Los franceses, ideadores de esta modalidad cineística, llevaron al celuloide, con ilustraciones fieles al texto, obras de Esopo y La Fontaine. Como si quisieran dar la razón a los que aseguran el parécido, complacientes de su observación.

Por suerte, vino Félix el gato con su originalidad.

Y allí empieza y termina el auge de las cintas de dibujos.

El caricaturista yanqui Pat Sullivan y su creación popularísima el gato Félix señalan su cumbre.

Los que le suceden—el ratón Mickey, el perro Bimbo, el conejo Blas, la rana Flip, etc.—son simples imitadores suyos. Y aunque le superan en una mayor riqueza de trucos—por la aportación de voces y sonidos—, en inventiva le aventajan a muy duras penas.

Los paseos de reflexión—baja la cabeza y los brazos a la espalda—del gato Félix, en Mickey son unos silbidos de llamada a su novia. Y una risita chillona, estridente.

Félix el gato es a los dibujos anima-

Jean Galland en «Fantomas», film francés de Paul Fejos. Foto. Braun-Richebé.



Nuestro Cinema

«El enemigo en la sangre», film científico novelado de Walter Ruttmann. Foto, Tobis.



dos lo que Charlot al cinema. Su enaltecedor. Y su más auténtico valor. Por eso es lamentable que la pantalla parlante le obligase a retirarse. Acostumbrado a expresarse con gestos, le cuesta enorme trabajo — igual que a Charlot — aceptar la evolución.

Pero, al fin, se decide por la transigencia.

Y entra en la nueva etapa con sus cuerdas vocales desentrenadas e ignorante de los secretos de la música y del canto. Bailar sí que le satisface como joven y jovial que es.

Su éxito, sin embargo, no decrece. Al contrario: aumenta, por encima de su manifiesta torpeza para los últimos gustos.

Y es que las aventuras variadas del gato Félix no necesitan de añadidos sonoros. Ni de palabras. Únicamente las indispensables. Triunfan por sí mismas, por su chistosa y sugestiva amenidad.

No tarda Félix en convencerse de que le faltan energías y entusiasmo para luchar con sus competidores recientes. Y se acoge al encierro y tranquilidad de su hogar.

Es inútil aconsejarle que vuelva. Se reconoce agotado. Y un fracaso sería su muerte. Es, pues, cuestión de conveniencia el eliminarse a tiempo y en plena gloria.

Mickey, Bimbo, Blas, Flip, etc., pueden calmar sus nervios y sus miedos. Su temible enemigo Félix se despidió de manera definitiva de la actividad y, por ende, de la acometividad.

Pero su sombra no deja de proyectarse en los dibujos animados ni un minuto. Su influencia es constante. En las bromas de Mickey a sus perseguidores. En las travesuras de marinero en día de asueto de Bimbo. En las locuras estudiantiles de Blas. En las aficiones de policía de Flip, etc.

Y si ello es halagador para Félix, para esta especie películesca significa su parada a deshora, su estancamiento.

Excepto las pruebas iniciales de «Sinfonías grotescas» — singularicemos las tituladas «La danza macabra» y «Primavera» — y de Mickey, que se ofrecieron prometedoras, la labor que se desarrolla posterior y ordenadamente defrauda muchas esperanzas.

Se empieza bien. Con éxitos unánimes y justísimos por el acierto en la comprensión de la pantalla parlante.

Pero no basta eso. Se exige huir de la monotonía. Y los dibujos animados en su actual época sonora y hablada son de insistencia, de repetición. Es un eco inmutable que cansa ya.

Nuestro Cinema

El mismo juego siempre. Idénticos pretextos para que resulten muy musicales. Y de un optimismo frívolo, exento de ambiciones nobles.

Cualquier ocasión sirve para que aparezca el ya imprescindible piano y se origine un baile general: inevitablemente de cosas y animales.

El tema está ya abusivamente explotado. Lo que no indica de ningún modo que se halle explorado en su integridad.

Los dibujos animados padecen una crisis de fatiga por lo mucho que corrieron. Pero no de agotamiento.

Su salvación es fácil.

Consiste, sencillamente, en abandonar su intrascendencia y corresponder mejor a las inquietudes del instante. Ser más profundos, más intencionados y ejemplarizantes.

El escritor Samuel Ros, en su conferencia sutil y paradójica del «Cineclub español», lo subrayó ya.

Los dibujos animados carecen de hondura y su valor de arte e interés humano disminuyen día por día.

Y lo peor es que no van camino de alcanzar esas cualidades.

Ni incluso por el lado de Rusia. Las producciones soviéticas de este género son sólo de agrado, de entretenimiento y no de propaganda, de enseñanza como es característica de la totalidad de su cinema.

No obstante el error de hoy, confiamos que la experiencia persuada a los editores de estas películas que su precisión es rectificarse en su conducta. Y curarse, en orientaciones y recetas distintas a las practicadas, del grave vacío espiritual que les aqueja...

L. G Ó M E Z M E S A

Campañas a destiempo:
Versiones, Sincronizaciones, Subtítulos

En la prensa cinematográfica española se ha iniciado una campaña contra la sincronización de películas extranjeras en castellano. Ha logrado proporciones tan alarmantes, que algunas veces, después de implorar al Gobierno de la República una intervención en el asunto, se ha pedido también una protec-



«El enemigo en la sombra», de Walter Ruttmann. Foto, Tobis.

ción económica para el cine español, con los ojos puestos sobre una parte — mínima o máxima, según las aspiraciones del demandante — de esa cantidad que pudiese ofrecer nuestra economía.

Esta campaña, como casi todas cuantas se inician en nuestra esfera cinematográfica, nos parece inmeditada e inoportuna. Antes de iniciarla, de llevarla a los extremos a que se ha conducido, debió estudiarse su origen y precisar sus causas. Es absurdo e inadmisibles lanzar al vuelo las campanas de un patriotismo sentimental y falso para encubrir con él las aspiraciones insatisfechas y los fracasos individuales.

Ante una cosa tan internacional como puede ser el buen cinema, es idiota superponer a esta amplitud, sentimientos característicamente limitados y míopes. Pero es todavía más idiota, combatir esa internacionalidad de los buenos films, escudándose en un romanticismo trasnochado, sobre el que flotan, a pesar de todo, insatisfechas ambiciones personales.

Concretemos.

La campaña ha nacido unos meses después de haber paralizado Paramount las versiones españolas de sus films extranjeros y ante el anuncio — oficioso — de que iba a sincronizar diez films en la temporada próxima.

Los mismos artistas que han interpretado — hay que llamar de algún modo lo que han hecho — las versiones hispánicas, han sido los primeros en protestar — al perder toda posibilidad de nuevo contrato — de una cosa de la que no tenían más idea que la de que para «doblar» un film se necesita menos tiempo que para impresionarlo y por lo que, además, se cobran sueldos inferiores. Esto ha perjudicado sus intereses particulares y con la misma servidumbre que en años anteriores elogiaban todo cuanto viniese de Paramount — directores, artistas, películas, estudios, electricistas y proyectos — combaten ahora un procedimiento cinematográfico — que se utiliza en Paramount — sin detenerse en sus negaciones o en sus posibilidades ni en lo que su llegada significa.

De estos rumores — salidos de las tertulias teatrales y cinematográficas de España — ha nacido la campaña de prensa. Y es curioso constatar cómo los mismos periodistas — y los mismos periódicos: «A B C», «Liberal», «Heraldo» —, que han estado jaleando durante dos años a quienes concibieron, realizaron e interpretaron esas películas absurdas que mancharon nuestras pantallas, son los mismos que se han decidido a levantar esa pequeña polvareda con la que quieren disimular ahora la fobia provocada por la infructuosa espera y el elogio desmedido de entonces. Esto nos afirma en nuestra vieja opinión de que, siempre que se trate de cosas de cinema, basta con frotar un poco sobre la epidermis para que aparezca la justificación — clara y precisa — de todos los ataques y todas las apologías.

Nosotros estamos frente a las versiones, frente al doblaje, frente a los títulos superpuestos. Sin embargo, entre todas estas plagas que han caído sobre el nuevo cinema, consideramos como la más indeseable de todas a la de las versiones. Entre un film traducido completamente — en sus elementos sonoros y visuales — y otro film traducido dialogalmente solo, preferimos el dialogado, porque siempre restará a favor de éste mayor cantidad de elementos originales. Siempre será mucho más grave pretender que Imperio Argentina y Juan de Landa — por ejemplo — doblen integralmente papeles tan personales como los de Clara Bow y Wallace Beery, que no el que dos actores medianos ajusten sus voces españolas a la de los artistas yanquis.

Indudablemente, preferiríamos que se hablase menos y mejor en las películas, y que este poco, se tradujese en unos títulos certeros y expresivos. Pero todos los espectadores no piensan como nosotros. El público, todavía siente deseos de celebrar el «chiste» cinematográfico; todavía se emociona ante los párrafos declamatorios y teatrales; todavía no puede controlar sus lágrimas ante los jipíos y las confesiones dolorosas de las madres y las novias infelices...

Por eso no podemos exigir a las empresas comerciales la anulación de las versiones y los «dobles» y la reducción en el número de títulos superpuestos. Nos dirían que su público va a divertirse con sus películas o a sufrir las

Nuestro Cinema

Gary Cooper en «Las calles de la ciudad», de Rubén Momoulian.

Foto. Paramount.



penalizaciones de sus personajes. Añadirían que todo el mundo no piensa como nosotros, y esto, para un productor, un editor o un empresario, es el máximo descargo de su conciencia.

Sin embargo, podemos pedir a todos cuantos gritan, un poco más de atención y de meditación, de estudio del tema. En temporadas anteriores se alabó a quienes fabricaban versiones que no nos han traído más que un pésimo cinema — al que se llama español — y la convicción — extranjera — de que en España ni interesa el cinema ni sabemos producir esa cosa tan fácil que son las versiones. Este año se cambió de táctica — ante el fracaso de la prensa y de lo que se elogió sin medida — y se combate un procedimiento que, aunque desposeído de naturalidad y de lógica, es el único capaz de llevar a las masas populares la comprensión de los buenos films. Al año próximo, descartada la sincronización, se combatirán los títulos. Y al otro, como habremos perdido nuestro tiempo gritando y elogiando sin medida y sin causa, tendremos que cerrar nuestros cinemas por falta de películas extranjeras y carencia absoluta de nacionales. ¡Combatimos y elogiamos tanto lo de los otros, que se nos olvidó adquirir los medios necesarios a toda discreta producción en marcha!

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

R e f o r m a d e l C i n e m a *

I. PROBLEMA: EL PELUQUERO Y LOS MILLONES

La opinión del peluquero también tiene su importancia: «Yo voy al cine para pasar una hora agradable, para reposarme de los trabajos del día, y no para llorar y fatigarme. He aquí por qué Maurice Chevalier me satisface y me gusta.» El público tiene también sus opiniones sanas. Es evidente que si hace cola ante Maurice Chevalier, es porque ejerce una atracción, y si Chevalier ejerce una atracción, es porque retiene un poder. (Naturalmente que una cosa es este poder y otra el servicio a que se le destina: «Valentine».)

La opinión del peluquero sobre Maurice Chevalier encuentra esta otra de Claudel sobre la mirada dominadora de los «astros» americanos: Valentino y Novarro **. Todo revolucionario del cine se cree obligado a dar golpes sobre Chevalier, a quien el trabajo ha dado un cierto mérito. Chevalier no es más que un signo. El signo del embrutecimiento del peluquero y de todos sus hermanos peluqueros reunidos en sociedad... El signo de una mala distribución del trabajo y de los placeres; de los tiempos habidos para la meditación y la contemplación (que pueden ser ayudados por el cine). El signo de un exceso de trabajo. (Naturalmente, está Charlot.)

Por otra parte, doscientos cincuenta millones de seres humanos van una vez por semana al cine, repartidos entre las cincuenta y cinco mil salas del mundo. Esto significa cinco mil millones — tal vez más — de espectadores (repetidos) para los Estados Unidos y — millones por millones — cuatro mil millones de dólares en capitales comprometidos, de los cuales una cuarta parte queda en Europa y el resto pasa a Norteamérica. En concreto: uno de los primeros negocios de todo el mundo ***.

Todo el problema del cine oscila entre el peluquero y los millones. Para el peluquero, como para los millones, la institución del cine tiende a sustituirse en la institución de la brasserie: se va a ver un film como se va a beber una cerveza. La historia que se cuenta — aquí y allá — es paralela: un hecho diverso.

* N. D. L. D. Charles Dekeukeleire, Willem Rombauts y Paul Werrie, terminan de publicar — en las «Editions de la Nouvelle Equipe», de Bruselas — un cuaderno titulado «Réforme du Cinéma», con el siguiente sumario: I. Problema: El peluquero y los millones. II. La Moral: Diversión; Censura; Máquina y espíritu de negocios. III. La Economía: El dinero; Los realizadores de films; La prensa y la publicidad; La escuela y el cine. IV. La Estética: Formas de expresión; Técnica, vehículo de poesía; El material cinematográfico; Modernidad de la técnica; La invención; El film sonoro; La competencia; El contenido (o material) del film; Espíritu de propaganda; El cine y la masa; y V. Conclusión: Reforma del espíritu.

NUESTRO CINEMA reconoce que el resumen que Dekeukeleire, Rombauts y Werrie exponen sobre los temas — esenciales y capitales — del cine, hacen de su cuaderno, uno de los ensayos más completos y certeros de cuantos se han escrito. Hoy traducimos los dos primeros capítulos prometiéndolo — en nuestros números próximos — la publicación íntegra de «Réforme du Cinéma».

** Al dirigirse a los actores católicos de Nueva York, Paul Claudel, concretaba como continuación a sus opiniones sobre las dos «vedettes» americanas citadas: «Cuando una persona joven ve dibujarse sobre el «écran» la fisonomía atrayente de Novarro o de Valentino y reúne poco a poco todos los elementos de su mirada dominadora, toda suerte de pensamientos, favorables e imprevistos, se elevan de su corazón turbado.»

*** En el fondo de todo esto, está el negocio... El arte y la técnica, aunque constituyen el corazón de esta industria (el cine) se reducen a instrumentos al servicio de uno de los más colosales «business» de nuestro tiempo. (William Hays, magnate del cine americano. Citado por Altman en «Ça c'est du Cinéma».)

Se conoce ya la frase tipo del señor Aubert: *Les affaires sont les affaires*. Mister Herbert Hoover, declaraba: «Allá donde penetre el film americano, vendemos muchos más automóviles americanos, muchas más gorras, muchos más gramófonos americanos.» Es por esta misma causa, por la que los ingleses quisieran rechazar los films yanquis y colocar los suyos en su puesto. *Chou vert et vert chou*.

La Diversión

Nosotros tenemos el derecho a preguntarnos si es este el papel a mantener en el cinema. Si es este su destino, su función. Nosotros reivindicamos altamente, para los demás y para nosotros mismos, el derecho a la fantasía, a la diversión, «que nos consuela de nuestras miserias». No es esto lo que puede reprocharse al cinema y a Maurice Chevalier y que ellos distribuyen entre el peluquero, sino que lo distribuyan en una calidad semejante.

«Que se vea — dice Pascal — si el placer es estable o corriente: si pasa, es un río de Babilonia.»

Es sin duda alguna inevitable que se provea a esta maquinaria insaciable del cinematógrafo — comercial y atareada — de una alimentación cotidiana, de una consumación (la cerveza). De la cocina, en suma, y no de la medicina, que es arte, según la distinción platónica.

Que no se vaya tampoco para relacionar y comparar a las obras maestras de Sófocles, de Shakespeare y de Molière, las obras maestras del cinema mismo. No se trata de esto ni de impedir el placer, sino de ver si éste es estable o pasajero; de suprimir lo corriente y de ver si el placer está organizado de acuerdo con las leyes eternas, porque ¿no creemos nosotros en las formas estables y constantes de la risa? Estamos

hechos de tal forma que queremos discernir sobre todas las cosas un aspecto duradero, un aire de eternidad, aunque, finalmente, seamos robados. Es una necesidad de constantes humanas el que nos sean satisfechas las diferentes necesidades del hombre (pero de ningún modo separada la una de la otra con exceso; de manera que pueda dañar a las demás, sino simultáneamente, según las leyes de los géneros).

En cuanto a la diversión (fantasía, humorismo), su naturaleza sana debe reposar al hombre según sus necesidades, es decir, sin desviarle de sus preocupaciones esenciales, sin repugnarle ni llevar una espera al ejercicio de sus facultades. La diversión — de ninguna forma justificable — no puede estar servida por una materia vil que deprave el gusto (apetito) y deje al hombre insensible e inapto para otra cosa mejor. La diversión no puede ser, en una palabra, una corrupción, «una válvula de seguridad» *.

Por lo mismo, la cerveza que se bebe en el café debe ser un alimento sano y no una cosa nociva para la salud del consumidor. Igualmente que la leche que se vende en la calle.

Así, pues, suponiendo que se le asigne al cinema el papel exclusivo de la diversión, de la consumación, de la mercancía que, actualmente, es para la mayoría, es preciso ejercer un control sobre la fabricación del film como el que se ejerce sobre la fabricación de la cerveza, teniendo cuidado de que es azúcar lo que se le pone y no sacarina. Esto nos lleva a hablar de la cuestión capital de la censura.

* (Sin el cinema) «se habría podido — en un momento dado — temer mucho, una especie de explosión lo suficientemente fuerte, que hubiera sacudido las bases de la sociedad». Frans Kólsch, físico, comentando el cinema americano, citado por Altman, obra citada.

Chevalier no es más que el signo del embrutecimiento del peluquero...





Clare Gable, a quien los departamentos publicitarios señalan como el «auténtico» sucesor de Valentino...

Foto: M. G. M.

Máquina y espíritu de negocios

La Censura

Ante todo: ¿debe existir la censura?

Nosotros contestamos categóricamente que sí. Claro que es inútil decir que reprobamos esa censura que se limita a escamondar los films, a castrarlos, a ordenarlos y clasificarlos; censura que falsifica la vida y tiende a sustituir el film — espejo de la existencia — por el film edificante. El film corriente es por sí mismo tan falso como el film edificante con respecto a la vida. Y es frente a esta falsificación donde debiera ejercerse la primera censura.

Nosotros estamos junto a una censura implacable contra todo lo que ejerza un detrimento de la inteligencia, del equilibrio entre las necesidades del hombre y del cuerpo social y, por decir todo, contra lo que ejerza un detrimento de la salud.

Nosotros estamos junto a la resistencia del individuo y del cuerpo social, junto a la cohesión de las células; contra la disgregación y la descomposición. Pero hémonos bien: estamos también junto a una rebusca, junto al descubrimiento, a la investigación; junto al espíritu de invención indispensable a las agregaciones y arquitecturas nuevas que nosotros quisiéramos ver instauradas en el cinema. Claro que nada se inventa sin que haya destrucción y combustión. Sin embargo, «toda revolución bien entendida

es una operación de orden». Por eso decimos que estas experiencias deben ser cuidadas en los laboratorios como lo son las experiencias de los químicos. (Eso dicho en favor del compartimentaje de las salas.)

Por el mismo motivo que la cerveza es controlada y que el cervecero no puede introducir sacarina en lugar de azúcar, creemos en la existencia de un control cinematográfico. Por lo mismo que la experiencia química es necesaria para el desarrollo del cinema. Claro que el químico no tiene ningún derecho para envenenar el aire que respiran sus conciudadanos ni para esparcir sus estupefacientes. Y la censura, tal y como se ejerce actualmente, es ineficaz y hasta nociva.

El papel de censor está en manos de gentes incompetentes — con relación a la pedagogía — que, además, juzgan la neutralidad de un film a través de sí mismos; es decir, sobre su insignificancia y no sobre su valor educativo, cómico o exaltante.

En suma: la palabra no es ya para los funcionarios y los gendarmes, sino para los apóstoles y los médicos del alma y del espíritu.

Todas las censuras actuales son empíricas. Sus mejores remedios no hacen más que salvaguardar los nervios de nuestros contemporáneos y son algo así como los emplastos sobre las placas sifilíticas. El mal es interno, y es esto lo que hay que remediar ante todo.

La primera misión fundamental a confiar al cinema es la de exaltar la vida sin traicionarla ni falsificarla. Y si todos — o casi todos — los films que nos llegasen eran insanos, es porque la vida actual que nos tradujesen era también malsana. Desde este momento es la vida la que había que reformar y no el cinema, al que ciertas Ligas culpan de todos los pecados de Israel. La hora actual está necesitada de misioneros civilizados.

En realidad, limitar a la diversión o al arte la misión del cinema es como si redujéramos la literatura a la novela alegre o al teatro.

El cinema no es ni diversión, ni arte, ni industria, ni poesía, ni aparato de investigación científica ni educativa, ni vehículo de ideas, sino todo esto a la vez.

El cinema no es un arte: es una especie.*

* «Nouvelle Equipe» (Primavera de 1929): «El cinema soviético».

Es decir, que desde el punto de vista de la expresión, el cine es un lenguaje como el texto impreso, y desde el punto de vista de la fabricación es uno de los artes de la máquina: como la radio, el disco, la fotografía y la imprenta, ante todo.

Esta filiación de la máquina somete al cinema a todos los excesos que la máquina ha engendrado por el mal uso que de ella ha hecho el hombre animado por el espíritu de los negocios. No es esta una suerte concedida solamente al cinema; el libro la comparte también gracias a la linotipia. Esta suerte ha sido definida por un órgano publicitario y profesional de la Imprenta bajo el título: *El rol social de la linotipia*. En él se concretaba:

«Esto (la multiplicación de la lectura) tendrá por consecuencia la prosperidad de la industria de la imprenta, que reclamará — con mayor interés — máquinas perfeccionadas no solamente para responder a una producción intensa sino para satisfacer las necesidades de calidad y de perfección que se desarrollan por sí mismas, cada día más.

«Es pues una suerte de cadena sin fin: para que la imprenta sea próspera, es preciso que las necesidades de la lectura se desenvuelvan; no es más que una industria tan activa como la imprenta, a la que habrá que facilitar nuevas máquinas *.»

No podía definirse más exactamente la situación. Las necesidades de calidad y de perfección de que se trata son visiblemente las de la vista. La calidad de la lectura ha llegado a ser la última de las preocupaciones. Por el contrario, no se será más exigente sobre este punto: se empujará la producción librera, es decir, se llegará a su envilecimiento suscitando escritores de oficio, sin vocación profunda ni fuerza interior, y no se tomará como criterio de calidad más que la cifra de venta que releve la cantidad **.

Exactamente como en el cinema. Por «espíritu de lucro y de codicia» y por la devoradora necesidad de la máquina. Pero estemos en guardia.

Algunos han creído poder — después de Gina Lombroso — calificar el trabajo en serie como «vergüenza de la inteligencia». No es este el lugar de responder a esta opinión, más que en la medida en que se ha dirigido contra el cinema. En cuanto a esto, basta con preguntar si tal o cual libro es una vergüenza para la inteligencia porque se hayan tirado 2.000 ejemplares (o un automóvil, o un periódico). Se confunde lo útil con el uso que de él se hace. Respecto al uso, nosotros denunciamos ese «espíritu de lucro y de codicia» que conduce a la puja, definida anteriormente para la linotipia, y que termina fatalmente en lo que hoy se llama la superproducción — gran número de salas, de films, de estudios, de actores, de operadores, etc. —, que es la suplantación del espíritu de calidad por el espíritu de cantidad, finalizando en el envilecimiento de la materia y del producto librado al consumidor. El papel social de la máquina (linotipia o aparato toma-vistas, etc.) termina llenando

Joan Crawford o el triunfo del «sex-appeal» femenino en el cinema. Foto. M. G. M.



* De «La linotipia», Bruselas, septiembre de 1930.

** A propósito del novelista y de

la caja del industrial y multiplicando las máquinas. Al fin de cuentas, el cine se convierte en una máquina que aspira el dinero, y el público, en carne de dividendos. Lo que corresponde exactamente al espíritu de negocios denunciado.

De aquí resulta que, como nos son servidas, las imágenes cinematográficas se extienden sobre la tierra de igual forma que una plaga de Egipto*.

(Continuará)

CHARLES DEKEUKELEIRE, WILLEM ROMBAUTS Y PAUL WERRIE

EL CINEMA SOVIÉTICO

El Cine Revolucionario Ruso

La guerra y la revolución de febrero de 1917 dieron un golpe mortal al arte cinematográfico — mediocre — de la Rusia zarista. La guerra civil y el hambre casi le destruyeron por completo. Y la producción de films, durante los primeros años que siguieron a la revolución, no vale la pena ni de mencionarla. La exportación de películas extranjeras fué casi completamente interrumpida. Y el número de salas destinadas al espectáculo cinematográfico apenas llegaba a las quinientas.

Solamente después de la guerra ruso-polaca y después de la liquidación de la catástrofe del hambre, comenzó en el país de nuestra Unión a florecer la cinematografía, al mismo tiempo en que se apuntaba un rápido refuerzo económico y cultural.

Ante todo es necesario reconocer también que un interés elevado del público se hacía remarcar hacia esta clase de espectáculo. Al mismo tiempo, había la posibilidad — material y cultural — de prestar una atención al arte del cinema, al que el sutil Lenin — que sabía ver desde lejos — clasificaba como la mayor de las fuerzas en el dominio del arte, al que significaba como un gran medio de propaganda cultural y revolucionaria — que podría ser insustituible — siempre que se le colocase en manos adecuadas.

Así se desenvolvió poco a poco nuestra producción, que comenzó a fortalecerse en su aspecto técnico, artístico e ideológico. Hacia 1925-26, podía constatarse ya que el film soviético interesaba al gran público tanto como el film extranjero. En seguida, él mismo se encargó de demostrar que la frecuentación de los films soviéticos superaba en mucho a la frecuentación de los films exteriores. Hay que confesar, no obstante, que el nuevo aspecto de nuestro arte cinematográfico y su éxito no eran claros del todo para el gobierno, ni para la crítica, ni para el público. La opinión predominante era la de que todavía estábamos sentados sobre una clase preparatoria y que era demasiado pronto para hablar de algunas conquistas.

los mandamientos, el jesuita americano Francis Talbot, director de la revista «América», escribe:

«Ningún juez consciente de la moralidad en la novela, ha impuesto como principio, que el pecado deba ser prohibido en las obras de la imaginación. Las novelas detectivescas, ruedan en torno a la violación de los diez mandamientos. Legítimamente y sin ofensa alguna, el escritor de asuntos misteriosos está autorizado a utilizar la muerte, el suicidio y el robo como elementos de su obra. No hay discusión sobre la legitimidad del empleo de las violaciones de los diez mandamientos como material novelesco... El amor, la pasión y los pecados que de todo ello resulten, forma parte integrante del drama de la vida y, como tales, pueden ser materiales legítimos para los novelistas.»

Naturalmente, todo estriba en la manera de tratar las cosas; en la convivencia o en la no-convivencia.

«Un corazón puro puede entrar en el cielo y en el infierno.» (imitación de Jesucristo.)

* Texto español de C. del Valle.

«El camino de la vida»,
film soviético de Nicolay
Ekk



El joven S. M. Eisenstein, inspirado en el nuevo espíritu, y conocido ya como un «metteur en scène» interesante y próximo al futurismo del teatro por la cultura proletaria (Proletkult), se esforzó —siguiendo las instrucciones de esta sociedad— en pronunciar una nueva palabra para su «mise en scène» original en su film *La huelga* —film en el que se nota la ausencia del argumento habitual, del héroe y de la heroína cinematográficos.

Eisenstein demostró sin duda alguna en este film una maestría incontestable. Sin embargo, *La huelga* pasó relativamente inadvertida para todos, menos para los directores más sutiles de nuestra industria cinematográfica, que se dieron perfecta cuenta del talento agudo y robusto de Eisenstein. Ellos quisieron encargarle de la formación de una especie de gran crónica artística que reprodujera los instantes más importantes de nuestra revolución.

Este proyecto quedó irrealizado. Hasta un cierto punto, este deseo cristalizó en el film de Eisenstein *Diez días que estremecieron el mundo*. Como una muestra magnífica de esta pieza presentada al principio, se dió luego *El acorazado «Potemkin»*.

este gran film, ni toda la novedad de su técnica. Solamente tras el eco alemán pudimos darnos cuenta de los progresos de nuestro arte cinematográfico.

Desde este momento, comienza la línea ascendente de nuestra creación cinematográfica. Los viejos directores sintieron un nuevo terreno bajo sus pies y crearon algunos films tan fuertemente revolucionarios como *Cruz y escanoteador*, de Yardin, o como ese otro film — extraño por su economía artística y profundidad de aventuras (acontecimientos) — de Protosanoff, titulado *El 41*. Una pléyade de maestros de la dirección se presenta sobre el terreno, entre los cuales (una «estrella») un «astro» tan auténticamente creador como Poudovkin, brillaba con luces propias.

No podía hacerse otra cosa sino regocijarse por el fuerte crecimiento de nuestra producción: por la rápida reconquista de la técnica europea — por parte de nuestros operadores — y, ante todo, por la aparición — prolongada siempre — de nuevas y magníficas obras cinematográficas. (*La Madre y El fin de San Petersburgo*, de Poudovkin; algunas realizaciones punteadas, de Koubochhoff; *Las alas del esclavo*, de Jurit Taritch; *B. I. S.* y *La Asociación del gran negocio*, de la joven camaradería de directores «Fex», etc.) Sin embargo, es necesario hacer constar que, a pesar de todo, ni nuestro público ni nuestra crítica, demostraron — en su conducta positiva ante la nueva producción — una comprensión suficiente ante lo que se había obtenido como nuevo. Mejor diríamos que, mientras que una minoría de interesados por el cinema indicaron con soberbia lo que se había obtenido, una gran parte de los críticos y del público expresaban impacientemente su insuficiencia y descargaban contra nuestros realizadores cinematográficos toda una serie de protestas y condenaciones.

Es cierto que una gran parte de estos ataques estaba justificada por los defectos de organización en nuestros dominios cinematográficos, que no han sido eliminados más que poco a poco por parte de nuestro gobierno. Por otra parte, fueron provocadas por el deseo de expulsar de nuestros cinemas, cuanto fuese posible, las malas películas europeas y americanas, que — como debíamos reducirnos a lo barato — no eran más que una mercancía de importación en buenas condiciones, sobre la que, muy raramente, se encontraba un buen film extranjero. Finalmente, estos ataques los inspiraba el deseo de dar a nuestra cinematografía, lo más pronto posible, un carácter artístico: agitador, fuertemente revolucionario.

Inspirado en esto, el Comité central del Partido Comunista convocó una gran conferencia del cinema. En ella, los «grupos de izquierda» pintaron el estado de nuestra cinematografía con unos colores injustamente sombríos y señalaron, como puntos importantes de su programa cinematográfico, el desarrollo de las actualidades semanales, del cinema cultural y, también, del film artístico. En este caso, el film artístico debe abarcar los temas políticos y revolucionarios; debe reflejar la nueva forma de vivir en nuestra aspiración de nuevas formas e incluir — claramente — todos los problemas de nuestro trabajo creador, industrial y agrícola.

No hay duda alguna de que esta crítica acerada — que era injusta en su severidad — ha sido, por otra parte, extremadamente útil: fué ella quien subrayó lo que en nuestra cinematografía forma su verdadera fuerza interior.

La conferencia del Comité central del Partido Comunista ha depurado en mucho la atmósfera organizadora de nuestro organismo cinematográfico. En su punto de vista ideológico realizó con gran severidad una labor depuradora en la elección de temas, que ha dado como cociente el que se destaquen más fuertemente las tendencias fundamentales interiores de nuestro cinema.

Claro que todo esto no se hizo sin algunas exageraciones. Un poco intimidados por la crítica, nuestros realizadores pasaron por una rada restricción en la elección de la materia y comenzaron a acentuar fuertemente sus tendencias. Mientras una obra de arte quiera entusiasmar y adiestrar a su público con soltura y naturalidad, su tendencia debe ser ocultada interiormente y ligar todo en una forma orgánica. Parecidas exageraciones van a ser, entre

tanto, eliminadas por la vida misma. Muy pronto esta verdad va a demostrarnos que nuestro arte cinematográfico quedará abierto a todos los temas del cielo y de la tierra; a todos los temas del pasado, del presente y del porvenir, y que la particularidad de nuestro arte proletario subsiste menos en la elección específica de la materia que en la proyección particular de luz, solamente posible a las diversidades infinitas de la vida. Naturalmente, nuestra cinematografía tiene ya algunos rasgos que son originales en un alto grado y que — como espero — no perderá terreno, sino que, por el contrario, ha de ganarlo y desarrollarse.



«El camino de la vida», de Nicolay Ekk

Es una gran cualidad esencial el que nuestro cinema no se adjudique como objetivo la distracción de algunas gentes más o menos ingenuas o más o menos fatigadas. Hasta las representaciones extremas del film de agitación (de propaganda) no se descarría hasta ese plano que exige que el lado artístico del film deba atrasarse, o retirarse. El arte debe ante todo hablar a los otros. Ante todo cada película debe afirmar, emocionar y ofrecer un verdadero goce. Pero ¿por qué medios? ¿De qué forma?

Uno de los personajes más importantes de Norteamérica — Mr. Schenk — asegura que el público americano desea «exclusivamente distracción y diversión». A mí me pareció siempre que con tales declaraciones manifiesta una no comprensión de los verdaderos deseos del público, y hasta puede ser que con la intención de colocar a los espectadores sobre el nivel habitual de sus ideas inexactas sobre la «distracción». Toda la fuerza «distrayente» del arte se precisa en el reflejo concentrado y claro del interior de la realidad. El que pretenda que las grandes obras de los genios creadores y de los talentos profundos no pueden interesar a la masa del público, es porque él mismo no es accesible más que a las novelas blancas y sensibleras y a los melodramas absurdos. A mi juicio, quien tal hace calumnia al público o, más exactamente, las posibilidades culturales o artísticas que pueda ofrecer. Nuestro arte cinematográfico posee, como la crítica renombrada de Berlín — Kerr lo ha dicho en el prefacio del libro *El film soviético* —, un carácter entusiasta y enunciativo. Yo tengo que decir alguna cosa. Yo poseo una formidable reserva ética y visionaria.

El segundo rasgo del carácter de nuestro cinema es el realismo flexible y vivo propio de nuestros pueblos. No solamente nuestros mejores directores, nuestros actores más eminentes, nuestros operadores, sino hasta el más insignificante de nuestros comparsas, de nuestros tipos fragmentarios, sabe vivir airoso ante el aparato y puede transmitir con una gran natura-

lidad, con una simplicidad extraña lo que produce después esa especie de captación inmediata, que frecuentemente sobrepasa en mucho hasta lo que la producción europea es capaz de crear en sus mejores excepciones.

El Gobierno de los Soviets ha reconocido la gran importancia del cine como obra de industria y de arte. Yo mismo pasé la orden para la construcción de dos grandes estudios que están provistos y equipados con los más modernos procedimientos de la nueva técnica. Al mismo tiempo, autoricé la construcción de una gran fábrica de producción de película virgen.

Un pulso vivo late sobre nuestra cinematografía. Un porvenir luminoso y fuerte le ha sido reservado.

A . W . L U N A T C H A R S K Y

"La sinfonía de la Cuenca del Don" de Dziga-Vertoff y "Sola", de Ilya Trauberg *

En este período de indagaciones técnicas y artísticas en que el cinema se encauza por vías nuevas, es interesante para nosotros seguir el desenvolvimiento de su esfuerzo.

Terminan de mostrarnos dos films: «La sinfonía de la cuenca del Don» y «Sola». El primero se proyecta al público; la presentación del segundo se ha retrasado porque las instituciones de arte competentes han pedido a su realizador una serie de retoques finales. El examen de estas dos obras tiene no solamente una importancia cinematográfica, sino un interés para nuestra política en general. He aquí «La sinfonía de la cuenca del Don». El famoso «régisseur» Dziga-Vertoff es su autor. Se considera a este film como a un film modelo. Para mí, completamente convencido, y que el autor me perdone por ello, sería mucho más justo llamarle «Cacofonía de la cuenca el Don».

¿Cuál ha sido el objeto que este film se ha asignado? Propaganda del Plan Quinquenal; despertar el entusiasmo ** por la producción.

Ahora bien, ¿cómo se encara con todo esto? Una muchacha, escuchando la radio, es la encargada de evocar este entusiasmo. Se nos la muestra de frente y de espaldas, por lo menos, una treintena de veces. Se nos muestran sus ojos, sus orejas. Todo esto, no se sabe por qué.

Después se nos enseña cómo las gentes iban en otros tiempos a la iglesia, bebían aguardiente, y cómo han cerrado actualmente estas iglesias. Ciertamente: la ruptura de las masas con la iglesia es un signo importante de su despertar, pero en el film el abandono de la iglesia por los obreros no está ligado a su lucha por el socialismo. Se le presenta como un hecho desnudo, aislado; resulta, pues, que el mundo se ha dividido en dos: creyentes y no creyentes.

Por consiguiente, al cabo de unos cuantos minutos la muchacha y las iglesias llegan a enojarnos. Y es bien notorio que el enojo no engendra nunca el entusiasmo...

¿Por qué medios, de qué fuente brota en este film el entusiasmo? Los cortejos pasan por las calles sin detenerse, vociferando «¡Hurras!» (cortejos impresionados, además, en la Avenida del 25 de Octubre en Leningrado y no en las poblaciones del Don); después se nos muestran las fábricas y los pozos de la Cuenca, mientras que las sirenas de las fábricas detienen sus silbidos y la música interpreta sin descanso la *Internacional*. En lugar de mostrarnos las brigadas de choque en el trabajo, se las hace desfilar ante nosotros al compás de la música. Imperturbablemente, los subtítulos recuerdan

* De «Izvestia», de Moscú. Ejemplo de esa formidable autocrítica cinematográfica que se ejerce en Rusia.

** Origen de su título en Francia: «Enthousiasme».

que todo esto conduce al socialismo. Luego, como los campesinos deben también tomar parte en todo, se ve de pronto un gran grupo de *kolkhozes* con tractores y jóvenes ucranianos cantando alegremente. No insistamos más sobre el hecho de que el realizador no haya dado a la producción toda su amplitud y se haya limitado a montar una serie de episodios (algunos de ellos maravillosamente logrados). Olvidemos también el hecho de que el espectador, por culpa de la orquesta que no cesa de tocar y de los alaridos de las sirenas, tiene llenas de zumbidos las orejas y de murmullos sordos y confusos la cabeza. No solamente abandona la sala sin haberse agitado y entusiasmado interiormente, sino que todavía se siente cansado y aturdido.

Acudamos en cambio a los errores políticos del film, que se reducen a lo que podríamos llamar un «aleluyismo» general. ¿En qué consiste, pues, la propaganda del cinema en la lucha por el Plan Quinquenal? El film debe exponer las condiciones en que vivían las masas populares bajo el capitalismo. Debe demostrar lo que puede llevarnos hacia la industrialización y la colectivización socialista. El film debe mostrar las dificultades que hay que allanar, la palanca con que podrán vencerse.

Y también:

Un film que no nos presenta más que gentes timoratas de espíritu obtuso, o gentes demasiado astutas.

Un film que no nos enseña cómo se forman los militantes de las brigadas de choque, ¿en qué consiste su acción?

Un film en el que todos los lados negativos están difuminados y en el que solamente queda la marcha triunfal de las brigadas de choque acompañadas por desaforados hurras.

Un film en el que los militantes no hacen nada y solamente declaran: «Yo soy de la brigada de choque... Yo me comprometo a cumplir... etc.»

Un film semejante, no es más que «bluff» y no posee ninguna utilidad.

Un film que no nos precisa tampoco cómo en la gran caldera del quinquenal los campesinos se transforman en obreros de fábrica y en *kolkhoziens*; un film que no nos ofrece nada sobre el *dinamismo del plan*.

Yo conozco muy mal los problemas de la cinematografía, pero me doy cuenta exacta de lo difícil que debe ser la realización de un film en el que hay que expresar el proceso histórico de nuestros días. Sin embargo, nuestro arte cinematográfico ha sabido — en una serie de films — sobrepujar limpiamente estas dificultades, expresar nuestra complejidad social.

Así pues este film, en el que la verdadera fuerza dinámica ha sido reemplazada por el movimiento único de los trenes y de las máquinas, constituye una marcha atrás de la cinematografía soviética.

Lo más importante que puede decirse sobre él es que *no ha emocionado*

Wallon Beery y Jackie Cooper en «Champ» (El campeón), de King Vidor
Foto. M. G. M.



a nadie en la sala, a pesar de sus banderas rojas perpetuamente enarboladas y de sus «hurra», también perpetuos.

Es un ejemplo de esos medios, de los que es imposible servirse para hacer propaganda.

Y heos ahora ante el film «Sola», la obra de los jóvenes «régisseurs» Trauberg y Kozintzef.

La película se inspira en un hecho real: la historia de una institutriz que tenía las manos heladas y que estando a punto de morir en la campiña, durante la lucha contra los «koulaks», fué salvada por un avión que la transportó a Leningrado para ser operada.

El film presenta, ante todo, una joven institutriz que, al terminar sus estudios superiores en Moscú, sueña con la felicidad terrena de un enamorado y de unos muebles nuevos, y se la designa para un cargo en Altai... Ella llega en los comienzos de la lucha de los campesinos pobres contra los propietarios locales. Una muchacha altayana guía a los campesinos en sus primeros ensayos de lucha y se dirige a la institutriz para pedirle ayuda y protección. Pero ésta no se preocupa en si los rebaños pertenecen a los ricos o a los campesinos pobres y no quiere ocuparse más que de los niños. Esto, sin embargo, lo hace conscientemente; las imágenes que nos presentan su trabajo nos demuestran no solamente que la institutriz ha sabido ganarse el corazón de los niños, sino que nos indican cómo estos chicos representan también el despertar de este pueblo.

Poco a poco, la institutriz se coloca al lado de los pobres. Un día un cochero partidario de los Beys—los ricos—la tira sobre la nieve. Se le hielan las manos. Está a punto de agonizar ya, cuando un avión viene del centro para salvarla. El epilogo ofrece una visión confusa: un pobre sochantre extasiado, tumbado boca arriba, cara al sol, entona el canto de la vida nueva.

Ahora bien, ¿cuáles son las críticas opuestas a estos films por los camaradas designados para indicar a los realizadores sus errores y apreciar políticamente el film?

Sus reproches son despampanantes. Estiman que esta película «ofrece objetivamente los hechos venidos del ambiente antisoviético de los grupos burgueses intelectuales que nos son hostiles».

Según ellos, insistir por las imágenes sobre el sufrimiento recibido es «incitar al renunciamento de la edificación socialista».

Yo debo confesar que raramente he caído sobre tales manifestaciones de burocratismo, de ausencia de sensibilidad, de falta de aptitudes ante una apreciación política.

La debilidad del film está en su título. Nuestra institutriz es una socialista que lucha en favor de los pobres y no una «intelectual imbuída de liberalismo que va al pueblo». Ella no está «sola», no es una aislada. El film no ha sabido indicarnos la actividad social de los instructores, los medios de los que se valió la institutriz para sobrepasar la mezquindad de un medio ambiente. Esta es su única flojeza. Desde que la acción se traslada a Altai, se ve que la institutriz no está sola. Ella está en contacto inmediato con los pobres, en medio de la lucha. Pero esta no es una razón para ocultar los duros sufrimientos que nuestros «pionniers» sufren, no solamente en Oiratia, sino en todas las regiones lejanas.

Si los camaradas que atacan el film sobre este punto estuviesen a la cabeza de las organizaciones cinematográficas, he aquí las instrucciones que probablemente darían a los directores cinematográficos. Sin duda alguna aconsejarían esto:

«Expidan a la institutriz, de Moscú a Oratia, en el wagon-lit de un expreso. A la llegada, será saludada por los niños, vestidos pintorescamente, que la acogerán como antaño se acogía al zar durante sus viajes. Le ofrecerán un ramo de flores, y bajo la orden de la juventud comunista gritarán a coro:

«— ¡Tenemos sed de ciencia! ¡Tenemos sed de ciencia!»

«El presidente del Soviet local la conducirá en un automóvil al lujoso palacio de la ciencia, en donde se le ofrecerán varias habitaciones con una bella sala de baño. Para reposarse de su largo viaje, la institutriz se desnudará y se meterá en el baño, bajo la ducha. Los chorros de agua ocultarán lo que el pudor nos impide mostrar. Sin embargo, el espectador tendrá el tiempo suficiente en regalarse contemplando sus bellas líneas. Durante el almuerzo, la institutriz podrá darse cuenta de que el presidente del Soviet local no es menos adorable que el novio que ha dejado en Moscú. Una novela blanca—o azul—se encargará de... etc., etc.»

Por eso afirmamos que, dígame cuanto se diga, y pese a las acusaciones pesimistas, la segunda parte del film acciona sobre el espectador como una llamada a la lucha, le moviliza de una forma eficaz, muestra la inconsciencia criminal de ciertos intelectuales que reculan ante los sacrificios impuestos a los «pionniers» de la cultura en las regiones salvajes.

Es necesario estar desprovisto de toda facultad sensible para decir que una cacofonía electriza porque se lanzan hurras estentóreos y que el film «Sola» no puede hacerlo porque se ven gentes que sufren.

Yo he sido llamado a tomar parte en esta discusión, provocada por el peligro de que nuestra cinematografía pueda caer en ese film de imágenes y de mentiras.

No ha sido embelleciendo nuestras condiciones de vida por lo que nuestro partido ha suscitado una oleada de entusiasmo. Ha sido despertando y descargando las críticas populares mismas contra nuestros defectos.

Nuestro partido jamás ha disimulado ante los obreros, ante los intelectuales ni ante los campesinos, que la edificación del socialismo no era un juguete, que todo esto exigía sangre y sudores, tensión de nervios, sacrificios... Pero ha sabido demostrar también a las masas populares que la ruta hacia la existencia humana no pasa más que por estos sacrificios y por estos esfuerzos.

¡Que nuestro cinema sepa mostrarnos el viejo estado de cosas que quería empujarnos al pantano del capitalismo y a la miseria, mostrándonos al mismo tiempo estas alas de acero que nos elevan hacia el Sol!

K A R L R A D E K

EL CINEMA Y LA GUERRA

A propósito de "Las Cruces de Madera"

La tensión política, la muerte de Briand, la guerra de Shanghai, la actividad de los nacionalistas y el estado de la Economía mundial han recalentado los espíritus lo suficientemente para que un film de guerra, lanzado cuidadosamente, con toda la publicidad deseable y toda la mentira oficial, obtenga en la hora presente un gran éxito de curiosidad y de interés.

Puede asegurarse que en la espera de los productores de «Las cruces de madera» no ha habido decepción. El film ha llegado a la pantalla del Moulin-Rouge aureolado por la «gloria» de millón y medio de franceses muertos; poetizado por los sollozos de una prensa de cuya abominable banalidad tenemos las suficientes pruebas; santificado por la presencia de todas las «augustas personas» que le han concedido el honor de aplaudirlo.

Estas «Cruces de madera» están basadas en una «novela de Dorgelès sobre la vida y la muerte de un pelotón de soldados».

Del libro solamente sabemos que la idea de la patria, de la bandera, del heroísmo o, simplemente, de la necesidad gloriosa, se encuentra ligada a los cadáveres.

¿Qué podríamos decir del film? Él ha seguido escrupulosamente al libro,

del que solamente se ha descartado — de común acuerdo entre los señores Dorgeles y Natan — algunos pasajes que habrían podido parecer un poco reforzados: el tiro de la artillería francesa sobre sus propias oleadas de asalto, los permisos, etc.

Ante todo es evidente que, cuando un film acomete una cuestión tan grave como la guerra, la posición que él tome *vis-à-vis* con el problema mismo regirá nuestra actitud.

Un film de guerra debería ser objetivo: debería mostrarnos cómo y por qué vienen las guerras, por qué terminan y por qué vuelven de nuevo. Debería indicarnos los responsables, los dirigentes, señalar los jefes...

En lugar de esto, nada. Toda una sentimentalidad sobre la que se arrastra el olor rancio de un *patrioterismo-paternoster*, de los redobles de los tambores, de los clarines, de los obuses, de las granadas, de las ametralladoras, del fango. Y, mezclados por tierra, vivos o muertos, a los hombres.

Un film de guerra debería mostrarnos la inutilidad (para los del frente) de la guerra tanto como su horror mismo.

Pero el ejemplo de «Las cruces de madera» nos demuestra que el horror de la guerra puede ser un pretexto lírico, una escuela de heroísmo o de grandeza de alma.

Si, por el contrario, llegase a persuadirse a los hombres de que no es por la «patria» por quien se batan, sino por el provecho de unos cuantos, tal vez llegasen a reflexionar un poco antes de partir hacia el frente, y reunirse a sus cuerpos en los tres días — o las tres horas — de su movilización...

La sangre, la muerte, el sufrimiento, el polvo, el frío, el barro; todo esto no puede adquirir su verdadero valor más que cuando se conocen las causas de su sufrimiento. Los mártires pasan por ser unos infelices. Pero los soldados que no llegan a ser héroes no son más que mártires voluntarios, cosa que les resta todo el sadismo del sufrimiento. Sin embargo, se consigue ocultar toda esta sangre, todo este barro, todo este sufrimiento bajo la seda — plata y oro — de las banderas; se consigue ahogar los gritos de los heridos con el redoble de los tambores; se nos dice — como los sacamuelas —: «Es por Francia, por la buena causa». Cuando cada uno nos asegura que Dios está con él, cuando se nos muestra a los hombres partir hacia el asalto con hurras en los labios, cuando vemos luego a estos hombres salir de las batallas, enderezando sus espaldas curvadas y marcando el paso con un aire marcial ante los oficiales y el general que les pasa revista a los acordes entusiastas de una banda, no podemos escandalizarnos.

Pero en cambio, llevando las cosas todavía más lejos, se nos muestra la salida de los soldados hacia Berlín; a las mujeres (que no se lanzan sobre los raíles) arrojando flores y promesas para satisfacer su histerismo natural; se nos hace escuchar la misa y las plegarias de los «poilus» a «Notre-Dame des Biffins», se pronuncian palabras heroicas: «Hay que certarte dos dedos. — Me es igual; yo no soy pianista.» Y cuando las escenas duras, penosas, son substituidas inmediatamente por el coro de los soldados en reposo — grandes bromas, irresponsabilidad, correspondencia, confusión de clases (la gran vida, ¿no?) —, tenemos el derecho de invitar a todos cuantos piensan como nosotros a levantar una protesta contra este film y a denunciar la peligrosa propaganda que puede hacer bajo el manto del Pacifismo.

La satisfacción del *Figaro*, de *L'Ami du Peuple*, de *L'Echo de Paris*, etc., son una garantía de cuanto decimos y la seguridad de que no nos equivocamos. Es demasiado evidente su placer al constatar que este film «no se decide por ningún partido», sino que «se limita a demostrar los horrores de la guerra, sobre los cuales todo el mundo está de acuerdo». («¿Existen todavía gentes que se llaman belicosas?», se pregunta hipócritamente *L'Echo de Paris*.)

Si se compara «Las cruces de madera» con esos idílicos films de guerra donde las imágenes de la muchacha alternan graciosamente con las de las cargas a cuerpo descubierto, y en los que el desfile de la victoria es el final preferido, el film de Raymond Bernard es, sin duda alguna, un film

Nuestro Cinema

bien hecho. La reconstrucción de las escenas de batalla tiene la pujanza, la amplitud y la violencia deseable. La pantalla se agranda. Es terrorífico. La fotografía también es buena. En cambio, algunas escenas son bastante medianas: la mina, la muerte del cabo, la muerte del estudiante, por ejemplo.

Si técnicamente la realización es buena y sobrepasa en muchas ocasiones (en los combates sobre todo) a las de «Cuatro de Infantería» y «Sin novedad en el frente», no es menos verdad que el film francés es todavía un poco inferior al film alemán y al yanqui. «Cuatro de Infantería» es más sombrío y más duro. «Sin novedad en el frente» descubre algunas cuestiones sobre la guerra. Nada de cuanto hay en «Las cruces de madera» equivale, ante nuestros ojos, al ataque de los franceses en «Sin novedad en el frente»: los hombres, enfadados los unos con los otros por el estampido de las ametralladoras; el cuerpo que cae ante nosotros, debatiéndose como un saco, mientras que sus manos y los trozos de sus brazos cortados por la metralla quedan en el aire, colgados en las alambradas.

Nosotros consideramos que un film que no lucha contra la guerra no puede ser más que un film para la guerra.

Y nos afirmamos en esta actitud haciendo un balance de la «asistencia escogida» que integró la primera presentación de gala: asistencia de gobernantes, políticos, generales, mujeres del «gran mundo»... Asistencia que no se sintió sonrojada, abofeteada, barrida de la sala, poniendo a salvo, peligrosamente, los mariscales sus bastones; los políticos, sus gorros engalanados; la mujeres de mundo, sus blusas de enfermeras... Por el contrario, esta asistencia «lloró, rió y ovacionó»... Resumiendo sobre todo esto: nosotros concluimos por afirmar que «Las cruces de madera» es un peligroso film de tendencias belicosas que debe ser combatido en nombre de las ideas que nos son tan queridas.

El público, el verdadero, no el oficial, parece haber comprendido. Algunas manifestaciones se han producido ya. «¡Abajo la Guerra! ¡Abajo el Ejército!» se ha gritado en el momento en que los hombres, de vuelta de un ataque, se asean y se uniforman para desfilan ante el general, dejándose exaltar por el ruido engañoso de las trompetas y los tambores y por las aclamaciones de las mujeres.

Los que sufrirán las consecuencias de la guerra de mañana han demostrado claramente sus protestas ante tales demostraciones.

J. P. D R E Y F U S

¡Viva la Libertad!, film de René Clair.

Foto: Tobis-Filmfona.



HISTORIOGRAFIA

Panorama del Cinema Hispánico *

EXPOSICIÓN:

Para fortificar nuestras afirmaciones—expuestas en el trayecto de las páginas sucesivas—he aquí unas palabras—elocuentes y luminosas—de Ricciotto Canudo, extraídas de su libro *L'Usine aux Images*:

«Si yo fuera un español puro, tal y como era mi último abuelo antes de embarcarse para Italia en el séquito militar de Carlos de Borbón, protestaría con todas mis fuerzas contra la presentación, no muy respetada en el cinema, de una España terriblemente convencional. En ese arranque contemporáneo de las naciones latinas, en el que el libro universal del «écran» registra cotidianamente las páginas conmovedoramente históricas o dramáticas, España juega, indudablemente, un papel inferior al que le pertenece. La imaginación de sus evocadores muéstrase siempre con una desconcertante pobreza. Por eso estamos habituados a ver una España de corridas de toros y de gitanas. Algo así como hasta hace medio siglo se veía a Italia, representada por bandoleros de opereta y tocadores de mandolina.

Sin embargo, han bastado unos cuantos saltos para ver una Italia contemporánea, capaz de dar al mundo un poeta como Gabriel D'Annunzio y un sabio como Marconi—por no citar más que a estos dos—y olvidar esta otra Italia, feliz con sus serenatas en los claros de luna. Por eso es necesario que España, la de los grandes pintores vivos—de Zuloaga a Picasso—, la de los grandes músicos modernos—desde Albéniz a Falla—, la de tantas otras energías auténticamente contemporáneas, aparezca, por fin, bajo otros aspectos distintos al del traje de colorines del torero o a las castañuelas de las bailarinas. España, atormentada siempre por su doble esencia latina y sarracena—siempre en elaboración común—, debe, sin duda alguna, representar todavía un papel importante en el mundo latino y en el mundo entero. Protestamos, pues, contra todos esos realizadores que no saben imaginar un film español sin una combinación—más o menos sabia—con los «documentales» de corridas de toros. ¡A pesar de todas estas opiniones, hay muchas más cosas por afianzar y por representar, al otro lado de los Pirineos, que la mascarada o el heroísmo de las arenas más o menos sangrientas!»



Fructuoso Gelabert

Cap. I - Primera Etapa : de 1896 a 1910

El día 13 de febrero de 1895 los hermanos Louis y Augusto Lumière patentan en Francia su maravilloso invento, destinado a la obtención y a la visión de las pruebas cinematográficas. (Se ha discutido mucho la paternidad del cinematógrafo; pero en esta ocasión, además de que son muchos los investigadores que señalan a los Lumière como sus inventores auténticos, no es esto cuanto nos interesa.) El 28 de diciembre del mismo año le pre-

sentan oficialmente en París (en los sótanos del Gran Café, en el bulevar de los Capuchinos). Y a finales de la primavera de 1896 llega el cinema a España, donde, en sus principios, sufrió las sonrisas más despectivas y los mayores encogimiento de hombros de parte de sus espectadores.

El cine penetró en Iberia como un número de circo poco acreditado. El incipiente espectáculo era realmente una cosa curiosa. Una atracción nueva que respondía al anuncio que se le había hecho. Pero, vista una vez, ¿valía acaso la pena de dedicarle mayores atenciones? ¡No! Realmente, no era un tiempo bien aprovechado el que había que invertir en la adquisición de un nuevo billete de entrada.

¡Fechas heroicas estas en que se inició el cinema! En sus comienzos fueron muy escasos, muy reducidos, los adeptos; limitadísimos los iniciados. El cinema había entrado en España, pero los españoles no llegaron a captar su significación hasta muchos años más tarde, ni supieron aprovecharse todavía de sus maravillosas posibilidades.

Sin embargo, el cine había entrado en nuestro ruedo hispánico con un escándalo formidable. Apuntando desde sus iniciaciones sus conquistas y sus victorias sucesivas. Desplegando ya esa audacia que había de caracterizarle en el futuro; esa inquietud tan genuinamente suya; ese dinamismo tan cinematográfico — como hoy decimos...

Todo un mundo de voces, de campanillas, de gritos, de frases nuevas, de palabras inéditas, de rótulos de *crayon* sobre pizarras de hule invadió las ferias españolas. El barracón en donde se proyectaban los primeros metros de imágenes movidas (impresas sobre celuloide) estaba mezclado arbitrariamente con el barracón de las demás curiosidades espectaculares. Sus primeros rivales fueron: «La sirena viviente», «El hombre más pequeño del mundo», «La mujer con tres piernas», «La vaca con dos cabezas», «El hombre tragables»... toda una pléyade de fenómenos abiertos a la curiosidad espectacular y a la ingenuidad de un público que todavía se detiene ante los últimos ejemplares. Así, hasta 1898, fecha en la que algunos barracones dibujaron un alto en su vida nómada y comenzaron a construirse los primeros cinematógrafos.

En 1896 — un año después de inventarse el cinema — España presenta sus producciones iniciales. Fructuoso Gelabert es el primer español que consigue impresionar fotografías animadas sobre celuloide. Sus dos primeros films son puramente documentales. Inspirado, seguramente, en las dos primeras bandas de los hermanos Lumière — primeras a su vez en la historia universal del cinema — «Salida del personal de la fábrica Lumière» y «La plaza de la Bolsa, de Lyon», produce dos de igual tipo: «Salida del público de la iglesia parroquial de Sans» y «Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial». A estos dos ensayos les sucede otro de carácter francamente anecdótico: «Disputa acalorada dentro de un cofre», con un metraje ínfimo, increíble en la hora presente.

En el siguiente año, el mismo Fructuoso Gelabert realiza un film de época, caprichosamente llamado «Dorotea», cuya interpretación encargó a



José María Codina

una compañía de pantomima. Estimulado por sus propios éxitos, nuestro «pionnier» insiste en sus pequeñas conquistas cinematográficas y realiza unos cuantos documentales — sobre las regiones catalana y balear — que cierran el primer broche de nuestra producción (de una modesta producción que alterna, en los cada día más numerosos cinemas, con las primeras bandas de Lumière, de Gaumont y de Pathé.

Entonces surge un paréntesis, una parálisis en nuestra producción. Esta labor inicial se ha producido desde 1896 hasta 1900: cuatro años de tentativas, de ensayos, de primeras audacias. Sin embargo, en los tres años sucesivos no se fabrica nada. Se permanece ciego ante las innovaciones, ante el progreso que registra diariamente el cinema; ante su marcha vertiginosa, desconocida e insospechada. ¡Y este paréntesis que anotamos aparece por primera vez en la historia cinematográfica de España para, posteriormente, afirmarse durante muchas veces en distintas épocas!

En 1903 salta sobre el ruedo cinematográfico español Segundo Chomon. Este hombre posee una intuición cinematográfica comparable — en aquellas fechas — a la de Georges Méliès. Con un aparato absurdo e improvisado rueda dos films: «Los guapos del parque» y «Se da de comer». El primero es un film de 100 metros, y de 150 el segundo. De no haberse deshecho la sociedad Macaya y Marro — para quien trabajaba — tal vez habría sido Chomon el hombre que hubiera salvado nuestra cinematografía. Creando un cinema habría creado también una escuela, un estilo, unos discípulos, una nueva forma de expresión hispánica. Y con todo ello, una base sobre la que ir edificando poco a poco nuestra producción nacional.

Los pasos posteriores de Chomon nos denuncian su gran sentido cinematográfico, su dominio de lo que, por entonces, no se había sujetado a leyes de ninguna naturaleza. Chomon oteaba ya la intervención de la técnica en el cine. Su derrotero, la invención de infinidad de trucos, popularizados hoy; su colaboración junto a Ambrosio, junto a Santos, junto a Mario Almirante, junto a Gance — que le debe los mejores momentos de su «Napoleón» — justifican nuestras afirmaciones. (Un día sorprenderemos — no solamente del extranjero, sino de España misma — a los cineastas con un libro que patentice el interés y las aportaciones cinematográficas de Segundo Chomon.)

No obstante, Chomon se ve obligado a emigrar de España. Nuestro capital era ya refractario al negocio de producción cinematográfica. Chomon pasa de España a Francia, en donde prosigue sus trabajos en los talleres de Pathé-Frères. De Francia pasa a Italia, y en Italia trabaja como operador en los films de mayor aparatosidad. «Cabiria» — inspirada en d'Annunzio — es un buen ejemplo. En «Cabiria» apareció su nombre, que se nos pierde luego cinematográficamente. Las conquistas que logra con su aparato tomavistas y que completa en su laboratorio de Roma, las firman otros. Su nombre no llega a los espectadores. Los periódicos no nos traen sus noticias. Sin embargo, en mayo de 1929, una carta fechada en Italia nos comunica su muerte oscura y semianónima.

El tercer hombre que aparece en la historia de nuestro cinema es un valenciano: Antonio Cuesta. (Es curioso registrar cómo las tres primeras figuras de la producción española son extracentrales. Nunca de la meseta castellana. Gelabert, catalán. Chomon, aragonés, radicado en Barcelona. Y Antonio Cuesta, valenciano, Madrid, a pesar de ser ya ese meridiano intelectual de Hispanoamérica que, veinticinco años más tarde, había de afirmar Giménez Caballero en los primeros días de su «Gaceta Literaria», limitábase a presentar en sus cinemas los films que le llegaban de Francia, de Italia, de Barcelona... En 1905 no había nacido todavía a la producción cinematográfica ni a ese pequeño comercio que comienza a suministrar los primeros aparatos y los primeros films. Es Barcelona quien comienza a iniciarse y es en Barcelona donde comenzó a controlarse la explotación cinematográfica de España, en manos actualmente de las firmas yanquis.) Pero Antonio Cuesta no es un artista, isno un comerciante. ¡Un avisado comerciante

que comienza a servirse del cinema para propagar los artículos de su almacén de drogas!

Sin embargo, poco a poco se va encariñando con esa cosa nueva que es el cine. Cuesta, al mismo tiempo que propaga los productos de su casa, propaga también los de su región. El ama la cosa pintoresca de su Levante, y concibe un film destinado a distintos fines que los que comenzó a fabricar. Cuesta ha visto al público violento de Valencia darse pisotones ante la puerta de un barracón en donde se proyectan documentales cinematográficos, y se le ocurre uno. Un domingo tomó su aparato y se situó a la puerta de la catedral valenciana. A cortos intervalos comenzaron a llegar hombres procedentes de las vegas levantinas. Cuando Cuesta creyó que habían llegado todos, dió vueltas a su manivela. La gente le miraba extrañada y sorprendida. Unos días después, esta misma gente se estremecía jubilosamente ante una pequeña película que se llamaba «El tribunal de las aguas», gracioso documental sobre un tribunal campesino que controla el riego de las huertas valencianas.

El film poseía una longitud de 90 metros. Estaba inspirado en un motivo francamente popular y consiguió en Levante ese «gran éxito de taquilla y de público» que, más tarde, había de objetivar a las grandes superproducciones. Desde Levante pasó a las pantallas españolas. Y desde éstas, su propia fama le hizo saltar ágilmente sobre casi todas las fronteras de Europa.

Alentado Cuesta por el resultado positivo de su primera producción espectacular, comienza a editar de nuevo. Y hasta 1910 realiza tres films de corte anecdótico — «El ciego de la aldea», «El pastorcillo de Torrente» y «Los siete niños de Eciija» — y varios documentales sobre corridas de toros que pide — insistentemente — el mercado extranjero.



Segundo Chomón con sus socios Macaya y Marro

En 1905 ya se impresionan films sonoros en España. He aquí una noticia que no se ha tenido en cuenta en los muchos comentarios que han surgido en la prensa cinematográfica inspirados por el nuevo cinema. Y, sin embargo, esto nos demuestra que en España han entrado todas las innovaciones que edificaba el cine y que nosotros no hemos sabido utilizarlas, ampliarlas. Por eso no es a la ignorancia ni al desconocimiento a quienes hay que culpar de la debilidad de nuestra cinematografía, sino a nosotros mismos, a nuestra indiferencia, a nuestra escasez de medios...

En 1905 — repetimos — Ricardo de Baños — operador y director cinematográfico — realizó, para el aparato parlante «Chronophon» Gaumont, varios films españoles cantados por el célebre flamenco el «Mochuelo» e impresos, desde luego, sobre discos. Un poco más tarde, Ricardo Baños rueda un drama mudo titulado «Secreto de confesión». En 1907 crea la «Hispano Films» y produce — hasta 1910 — once películas anecdóticas y veinticinco documentales.

En 1906 aparece «Films Barcelona» — productora fundada por José María Bosch — que edita — en los cuatro años sucesivos — doce películas. Algunas de ellas dirigidas por José María Codina, cuyas actividades le permitían realizar un film de 1.080 metros — «Lucha de corazones», por ejemplo — en un solo día, trabajando de sol a sol únicamente.

He aquí la partida cronológica del cinema hispánico, sus «pioneros» y sus primeros films. Hasta 1910 se produce una buena cantidad de películas. En Barcelona se instalan varias editoras y comienza a tomar cuerpo ese comercio de explotación de films y de objetos similares. Sin embargo, de todo aquello nada ha sobrevivido. Unos cuantos films, unas cuantas personas que aparecen y desaparecen sin profundizar sobre la huella que levanta su paso... De aquel primer movimiento no ha quedado nada: ni una empresa editora, ni un director, ni un artista, ni un nombre; ni siquiera un film visible que pudiera ofrecerse ahora a la curiosidad de los cine-clubs actuales... ¡Si algo quedó de todo aquello fué — única y exclusivamente — el apoyo que ofreció al cinema internacional, la captación de un público español — ganado definitivamente — lograda con los primeros films hispánicos!

(Continuará)

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

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ESPAÑA TRES PLANOS BREVÍSIMOS DE MADRID

Actualidad. — Esta palabra tiene siempre un gran valor de sugestión. A todos interesa estar al corriente de lo que ocurre en el mundo. De aquí la difusión de los periódicos bien informados. Y de los Noticiarios, de las cintas que ofrecen a los públicos más diversos los mejores sucesos universales. Pero como todavía impera el gusto por los desfiles militares, las ceremonias de inauguración de monumentos y otros actos característicos de la civilización burguesa, estas películas resultan demasiado monótonas. No las salvan ya ni su excelente sonorización. Acaso su nuevo rumbo de coleccionar curiosidades sea su camino de acierto.

Films soviéticos. — Sigue esta clase de cinema oculto a las miradas insatisfechas de la afición. Sólo de vez en cuando se exhiben obras suyas en círculos, en entidades de minoría. El año último fué el «Cineclub», que proyectó con éxito grande «La línea general» y «El acorazado Potemkin». Actualmente es el «Estudio Proa Filmófono» el que cumple tan afortunado cometido. Sus sesiones se distinguen por lo competente de su dirección. Revelase en sus programas muy fina perspicacia seleccionadora. Pruébalo este favor y fervor por el film ruso. Y así se explica que el número de sus simpatizantes aumente de día en día. La lástima es que la censura llegue hasta esa tarea de cultura y de educación cinegráfica e impida a sus orientadores desarrollarla ampliamente. No obstante, dentro de un campo acotado y no como debiera ser en una libertad ilimitada, el «Estudio Proa Filmófono» realiza una alta labor de ejemplo. Demostración reciente de ello es el estreno de «El camino de la vida», película rusa sonora y hablada. Como pensamos dedicar en fecha próxima un atento y detenido comentario a la proyección en España de los films soviéticos, baste por hoy con esa simplísima reseña del trabajo que efectúa a ese objeto el «Estudio Proa Filmófono».

Hacia el final. — La temporada agoniza. En mayo la gente comienza a desertar de los locales cerrados. Prefiere el sol y el aire libre. Huye de cuanto es obscuridad. Y luego, si se le garantizase una cartelera de atracción... Pero sucede lo contrario. Que lo seguro es el aburrimiento. Mala temporada es esta que acaba. En la historia del cinema no ocupará ningún lugar. Constituye un paréntesis de espera, que es de desear se cierre el año venidero, para iniciarse una nueva época evolucionista, que es el mejor modo de servir al progreso del cinema. — L. G. M.

P R O D U C C I Ó N

Un movimiento dirigido hacia la posibilidad de una producción cinegráfica ibérica, se ha registrado últimamente en nuestros medios cinematográficos. España, que ha vivido siempre sin estudios de producción y sin fuertes empresas editoras, va a tener ahora una pléyade de estudios, según se nos dicen frecuentes comunicados en la prensa.

Madrid va a tener unos estudios — los mayores de Europa, dicen los comunicados — y una gran compañía productora. Valencia sale también a la actualidad con una sociedad en formación. Y en Barcelona, parece que se piensa utilizar algunos de los pabellones de su Exposición Internacional para convertirlos en centro de fabricación de films.

En distintas ocasiones hemos manifestado nuestro pesimismo y nuestra desconfianza

Esta sociedad, tiene a don Jacinto Benavente como presidente honorario y comprometida la exclusiva de toda su obra hecha — y de cuantos escenarios originales pueda hacer —, unida a la de los Pérez y los Fernández que no supieron — o no quisieron ingresar — en ECESA. También aquí se observan los mismos signos que en la anterior: blandura, ñeñez, ramponería, populachismo... Nuestro cinema, está al borde de su muerte definitiva. Claro que no tenemos ninguna seguridad de que se realice todo cuanto se anuncia ni una producción a la que pueda matarse. Pero si llegase a nacer una cinematografía basada en Palacio Valdés, en Muñoz Seca, en el «Caballero Audaz», en los Quinteros, en Linares Rivas, en Fernández del Villar... habría que pensar seriamente en una oposición.

Con la llegada del film parlante, la producción en español fué invadida por el teatro. Los actores de ese teatro imbécil que sufrimos en España, han llevado al cinema toda la afectación que hay en su vida y en su obra. Sin embargo, sería mucho más terrible que entrase en el cine el teatro escrito, que sus intérpretes.

ESTUDIOS CINEPARLANTES (S.A.D.E.)

De Valencia nos llegan los estatutos de esta «Sociedad Anónima Española de Estudios Cineparlantes». «El objeto de la Sociedad — se nos dice — es el de Edición, Producción, Explotación y Exhibición de películas sonoras, sincronizadas o silentes. Asimismo, conceder o admitir exclusivas con otras casas o particulares, asociarse, fundirse, etc.» He aquí unas palabras muy fáciles cuando se tiene la esperanza de cubrir el empréstito de 6.000.000 de pesetas en que se fija el capital social, cosa un poco más difícil de conseguir en un negocio tan desprestigiado como es el de la producción cinematográfica en España.

Esperemos sus nuevas noticias, y la lista — inevitable — de sus autores contratados.

ACTUALIDADES SONORAS ESPAÑOLAS (A.S.E.)

De todo cuanto se ha anunciado, es esto lo que nos parece mejor orientado y más viable. Contrariamente a las otras compañías, ésta comienza adquiriendo el material necesario a la producción de Noticiarios y Actualidades sonoras, a la que se unirá la edición de films documentales, folklóricos, regionales, artísticos, de turismo y, en general, todo cuanto pueda considerarse como material de complemento, en el que los acontecimientos nacionales, serán tratados con la amplitud y la importancia debidas, sin eludir un intercambio con otras productoras exteriores, para adjuntar a los sucesos indígenas una buena documentación internacional.

Nuestro compañero Fernando G. Mantilla, figura como director artístico de Producciones A. S. E.; Pacheco Vandiel, como jefe de operadores y corresponsales tomavistas; Bernáldez, como ingeniero técnico y como gerentes, los señores Parrella y Fernández de Córdoba.

A. S. E., está instalando su maquinaria y sus laboratorios y se propone iniciar su producción próximamente.

EL CINEMA EN LA UNIVERSIDAD

Ideado y animado por Guillermo Díaz Plaja — escritor nuevo y dinámico y Profesor de literatura en la Universidad de Barcelona — se ha celebrado en esta misma Universidad catalana — con la colaboración de la Facultad de Filosofía y Letras — un primer curso de conferencias sobre cinema, desde el 27 de febrero al 9 de abril pasados.

Es esta la primera vez que en España ingresa el cinema en la Universidad. Hasta aquí había entrado como auxiliar pedagógico en proyecciones esporádicas y distantes. Ahora ha entrado como materia que solicita un estudio, y su arribo tiene ese sabor jugoso de las primicias.

Si como intento — como divulgación cinematográfica — tiene este cursillo nuestras simpatías, como programa posee la de sus muchos espectadores, atentos a la palabra de los disertantes y a las imágenes cinematográficas que se proyectaron.

El curso se compuso de once lecciones con el temario siguiente:

Ángel de Apráiz: Posición del cine en la teoría del arte; Jerónimo Moragas: Educación y cinema; José Palau: Música y Cinema; María Luz Morales: La moda y el cinema; Luis Montanya: Literatura y cinema; Rosendo Llates: Pintura y cinema; Carner Ribalta: Cómo se hace un film; Ángel Valbuena y Prat: Teatro y Cinema, y Guillermo Díaz Plaja: Estética del cinema (tres lecciones).

FRANCIA LOS CANTANTES EN EL CINEMA O «DON QUIJOTE» EN LA PANTALLA

Los tenores y los barítonos, ha sido otra de las plagas que ha traído al cinema la palabra. Tras Al Johnson, Laurence Tibet, Tauber Henry King, Muratore, Bauge, y tantos otros, nos llega ahora Feder Chaliapine dispuesto a interpretar — en alemán, inglés y francés — nuestro «Don Quijote». Esta noticia es algo realmente alarmante. Pero lo es mucho más, cuando se sabe que en su realización van a intervenir una cantidad de celebridades que, como siempre que se trata de cine, fracasarán y harán fracasar a cuantos a ellos se unan.

En París, ha comenzado a anunciarse la realización de «Don Quijote», interpretada por Chaliapine. Paul Moran es el encargado del escenario. Manuel de Falla, escribirá la música. Y como directores, encontramos a Bernard Deschamps, para la versión francesa, Jean de Limour que realizará la inglesa y Walter Ruttmann que se ocupará del montaje y supervisará la alemana.

Todos estos nombres nos dan miedo: Cervantes, Chaliapine, Falla, Paul Moran... Tenemos presente otra película en la que intervienen los nombres de Flammarion, Majerousky, Gance, Ruttmann, cuarenta o cincuenta más, y un tema terrible: «El fin del mundo». Los buenos films, generalmente, salen sin saber de dónde. Ahí están esas «Calles de la ciudad», esas «Muchachas en uniforme», esos «Misterios de Africa», esos primeros films rusos que nadie conocía, para afirmar nuestra opinión. Por esto, y por otras muchas cosas, hacemos de antemano estas reservas a ese futuro Don Quijote cinematográfico que esperamos nos haga reír tanto como los dibujos animados en sus primeros tiempos sonoros.

U. R. S. S. ACTIVIDAD EN LOS ESTUDIOS SOVIÉTICOS

Entre los films en marcha en los estudios de Moscú, figuran en primer plano:

- «La mercancía de las plazas», escenario de Room y Gousseff, realizado por Pirweff.
- «El asfalto endurecido», con dirección de Matcheret.
- «El amo de la Naturaleza», film científico de Mitehourine.
- «El terror», inspirado en el drama de Apinoguenoff con «mise en scène» de Alejandro Room.

— En los estudios de Kief, Alejandro Dowjenko realiza «Ivan», con exteriores en el Dnieprostroy y en el Cáucaso.

— «¡Tuli, tuli, niño!» es el título del film para niños que realiza L. Frenkel.

— Rogechewsky, autor del escenario de «La vida es bella», de Poudovkin, ha debutado como director en el film «El océano».

«La lámpara de Adigüey» es un film de Reyzman, inspirado en la desaparición de analfabetos en Adigüey, región caucásica.

— En los estudios de Vostok-Kino se termina el montaje de los films «El hombre y la decoración, documental sobre la explotación de la nafta en Azerleyjan, realizado por Beknazaroff; «Luz en Oriente», de Eséféeff, y «Diez años de República en Mongolia».

F I L M S T É C N I C O S

La evolución de la economía pública en U. R. S. S. ha ocasionado una necesidad de producir films culturales. El plan temático de «Tecnifilm» comprende la realización de 112 films para 1932.

— En Mesania y en sus centros industriales del Doubare se ruedan actualmente «Blumingroviético», «Kombayn», «Tractor-Fábrica de Kharakoff», y una serie de films sobre la explotación del carbón.

— En Moscú se produce un ciclo de documentales con el título genérico de «Automóvil».

— En Leningrado se realiza «Aeródromo», «Navío-Remonta», «La Selva», «La Turba», y un grupo de films cortos sobre la construcción electromecánica.

— En Georgia se rueda «El te» y «El ferrocarril eléctrico», línea férrea que atravesará las montañas del Cáucaso.

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

WILLIAMS HAYS A UN PERIODISTA DE CHICAGO

«Al introducir la palabra en las películas nuestra producción ha sufrido un eclipse momentáneo en Europa. Pero nosotros esperamos cambiar esencialmente la situación. Las «versiones» nos resultan demasiado costosas y vamos a utilizar el «dubbing» en una vasta escala. Este procedimiento, está ahora resultándonos oportunísimo. Gracias a él,

lograremos reconquistar las posiciones perdidas hace dos años. Nosotros no podemos olvidar que el cine americano es un factor poderoso de la penetración cultural americana en los demás países. Actualmente tenemos el deber de imponer restricciones para salvar nuestra economía nacional amenazada. Pero estas restricciones, no debe hacerse en detrimento de nuestra grandeza nacional.»

L A F U E R Z A D E L C I N E M A

Marcel Lapiere, escribe en «El Cinema y la Paz»: «El cinema es una verdadera fuerza. Su clientela, es una clientela inmensa y amañada por la publicidad. Lo que él muestra a las multitudes tiene una ventaja sobre lo que el orador más hábil pueda dejar caer desde lo alto de una tribuna al auditorio más atento. Yo sería capaz de firmar que una idea expresada e interpretada por el film encuentra mayor receptividad que una idea difundida por ese medio también formidable de la T. S. H.»

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

Frente a esta opinión de Lapiere, he aquí la de «Variety» y M. Hearst: «La radio — dice «Variety» — se ha desenvuelto de tal forma que, actualmente, constituye un grave peligro para la prensa y el cinema. Algunas estadísticas especiales cedidas por M. Hearst, han confirmado haber procurado a los periódicos pérdidas que se elevan a varios millones de dólares. La cifra de los perjuicios sufridos por el cinema, es todavía más elevada.

Para luchar contra los progresos incesantes de la radio, M. Hearst preconiza entre la prensa y el cinema una estrecha unión. El periódico, se servirá cada vez más del cine, reservando a éste, cada día, las últimas noticias que recharía pasar a las emisoras de T. S. H. Si fuese necesario un plan de campaña que previese representaciones deportivas, artísticas y musicales, el micrófono sería cruelmente excluido y los gastos habidos, sufragados por partes iguales.

Felices de vez a la prensa atacar a su enemigo común, las Compañías cinematográficas americanas, han nombrado un comité que se encargue de estudiar el proyecto.

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

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

L A V I E B R U L A N T E D E M A R L É N E D I E T R I C H, P O R J E A N L A S S E R R E

¿Greta Garbo o Marlène Dietrich? He aquí el problema que todavía palpita en la prensa cinematográfica mundial, inspirado en la gran popularidad de Greta Garbo y expuesto por el gabinete publicitario de Paramount. Cuando Stenberg cruzó el Atlántico con Marlène Dietrich colgada de su brazo y llegó a los estudios hollywoodenses de la Paramount, el departamento de publicidad de esta casa, estuvo varios días preocupado en el lanzamiento de la nueva «estrella» y con Greta Garbo y Metro Goldwyn como obsesión constante. La dirección de la casa, había ordenado que se hiciese de ella una publicidad capaz de darla a conocer a todo el mundo antes de que sus dos primeros films salieran de los laboratorios. «Hay que hacer algo — añadieron — capaz de llegar hasta Greta Garbo». Entonces, al jefe de publicidad, no se le ocurrió más que una sola pregunta. Una sola pregunta que, sin embargo, era todo un problema: ¿Greta Garbo o Marlène Dietrich?

Esta pregunta absurda se extendió veozmente. ¿Greta Garbo o Marlène Dietrich? ¿Marlène Dietrich o Greta Garbo? ¿Marle o Greta? ¿La Garbo o la Dietrich? La pregunta, aumentaba cada día millares y millones de veces. De la mesa de la oficina, pasaba a la del obrador. Del taller a la fábrica. De la fábrica a la calle.

Y como Greta Garbo, Marlène Dietrich, comenzó a ser enormemente popular. Mucha gente, la desconocía en el cinema. «El Ángel azul» no se había visto en todas las pantallas. Pero Marlène, se había asomado a todos los periódicos, a todas las revistas cinematográficas, a todas las publicaciones gráficas, a todos los comentarios cotidianos.

Sin embargo, Marlène, carecía de una cosa que Greta poseía en abundancia: de biógrafos. La «estrella» sueca, tenía un par de libros biográficos en todos los idiomas. Marlène Dietrich, carecía de ellos. Jean Lasserre, escritor y periodista francés, autor de escenarios cinematográficos algunas veces, buceó un poco en su biografía y lanzó el primer libro biográfico de la «estrella» alemana. Pero a Lasserre, debió sucederle lo que le sucedió a Arconada cuando se puso a escribir la «Vida de Greta Garbo»: que se encontró sin una gran biografía, sin una vida novelable. Y como Arconada, Jean Lasserre, tuvo que inventar una vida a la que había que dar el nombre de Marlène Dietrich.

Agence Européenne Cinématographique

CENTRAL EN PARIS:

13, Faubourg Montmartre

Teléf. : Provence, 39-32

Telegramas : CINEUROPA - PARIS



AGENCIA EN MADRID:

Calle de San Lorenzo, núm. 4

Teléfono núm. 18599

Telegramas : CINEUROPA - MADRID

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

Algunos films ven-
didos en España

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

DIRIGIÉNDOSE

a la

AEC

se

ASEGURA
la relación
con todos los

Productores

y

Distribuidores

del

Mundo entero

Por nuestra organi-
zación desde 1923

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

**TOUTE L'ESPAGNE
A PARIS**

**Restaurant Barcelona
Bar Andaluz**

La Manzanilla con Tapas
La Paella Valenciana

PRODUCTOS
ESPAÑOLES



9, Rue Geoffroy-Marie

(Entre Faubourg Montmartre y Folies Bergères)

LEON GREANIN

EMPRESARIO
DEL TEATRO AR-
TISTICO DE MOSCÚ

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

ORGANIZACIÓN
DE TOURNEES EUROPEAS

INFORMACIONES
CINEMATOGRAFICAS



Office technique de publicité cinéma

88, rue de la République - 75015 - 8°

■ Téléphone: Latine 32-10 / 32-25 ■

REKORD

Siempre encon-
trará usted las
últimas novoda-
das en discos
en esta casa

Avda. P. y Margall, 22

MADRID

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

a NUESTRO CINEMA : 7, Rue Broca - Paris V^e

Don _____
con domicilio en _____
calle _____

núm. _____, se suscribe a los 12 cuadernos
de NUESTRO CINEMA, cuyo importe
de (*) _____ pesetas envía por _____

Giro postal
Cheque bñcil sobre

de _____ de 193.

Firma :

(*) : Véase el precio.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN A LOS DOCE CUADERNOS

España, Hispanoamérica y Portugal. 10 pesetas
Francia y Colonias 50 pesetas
Extranjero 100 pesetas

BULLETIN D'ABONNEMENT

à NUESTRO CINEMA : 7, Rue Broca - Paris V^e

Mr. _____
adresse à _____
rue _____

núm. _____, déclare s'abonner à 12 cahiers
annuels de NUESTRO CINEMA, re-
mettant la somme de (*) _____ francs
par _____

Mandats-poste
Chèque

le _____ 193.

Signature :

(*) : Voir le prix.

PREX DE L'ABONNEMENT AUX DOUZE CAHIERS

Espagne, Portugal et Amérique Latine. 10 ptas.
France et Colonies 50 frs.
Etranger 100 frs.

CASA BORRAS

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

COCINA ESPAÑOLA RESTAURANTE ESPAÑOL

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

ESPECIALIDADES ESPAÑOLAS

PLATOS DEL DIA A 4.50 FRANCS

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

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

SPÉCIALITÉS ESPAGNOLES

PLATS DU JOUR A 4.50 FRANCS

Lundi	Riz à l'Espagnole
Mardi	Pot-au-feu et Calamars
Mercredi	Estoffa de haricots
Judi	Riz à la Valencienne
Vendredi	Morte à la Vizcaine
Samedi	Pot-au-feu
Dimanche	Riz à la Milanaise

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

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

CUISINE ESPAGNOLE RESTAURANT ESPAÑOL

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

CASA BORRAS



La Sociedad
Films Sonoros Tobis

ha producido los films de
RENÉ CLAIR

Sous les toits de Paris
E I M I L I Ó N
¡Viva la Libertad!

Proyectados en el mundo entero en sus versiones originales.

Los Estudios de la Sociedad

Films Sonoros Tobis

gracias a su perfecta organización técnica, han podido realizar en tres años más de 40 grandes películas—y numerosos films de corto metraje—entre las cuales se encuentran los films españoles

S a l a m a n c a
La Aldea Maldita
F e r m í n G a l á n

y el film portugués

L a S e v e r a



FILMS SONORES TOBIS : 44, Avenue des Champs Elysées. - Paris
ESTUDIOS : 10, Rue Dumont. - Epinay-sur-Seine