

# Nuestro cinema

Título:  
Panorama del cinema hispánico

Autor/es:  
Piqueras, Juan

Citar como:  
Piqueras, J. (1932). Panorama del cinema hispánico. Nuestro cinema. (5):145-150.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42811>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# HISTORIOGRAFÍA

## Panorama del Cinema Hispánico\*

### SEGUNDA PARTE: DEL CINE MUDO AL FILM SONORO Y PARLANTE

España salta del cine mudo al film sonoro y parlante, empujada, no por nuestra producción sino por la que viene de fuera. La llegada del nuevo cinema, como siempre, como en todas las cosas, provoca dos corrientes de opinión opuestas. De una parte, los «intelectuales», comienzan a teorizar — sin conocerlo — sobre el film sonoro y a hacerle sus primeros reproches apuntalándose en las manifestaciones de Charlie Chaplin \*\*. Y de la otra surgen las apologías y las esperanzas de los elementos teatrales — autores y artistas — que comenzaron a elogiar la nueva manifestación cinematográfica sin conocerla, sin comprenderla aunque la hubiesen visto, y alimentados solamente por una cantidad de noticias que, por medio de nuestra prensa (carente también de orientación y de ideas propias) les servían directamente los departamentos publicitarios de Nueva York.

En cambio, nuestros elementos cinematográficos, permanecen alejados de toda posición. Si acaso se ocupan un poco del nuevo elemento que se une al cinema, es para combatirle sistemáticamente; pensando en que será más difícil poder producir en España porque no hay estudios, y porque al aumentar el coste de la producción, será más dificultoso encontrar capitalistas. No saben adivinar que el cine se ha unido esta vez a la palabra en Norteamérica y que al venir de allí — como decíamos en «La Gaceta Literaria» de Madrid, en primeros de octubre de 1929 —, impondría el cine sonoro y parlante, como anteriormente había impuesto muchas cosas. Nació — definitivamente — en un momento de verdadera crisis en el cinema yanqui, los americanos dedicáronse a explotarlo como pudieron haber explotado otra manifestación cinematográfica o comercial que les ofreciese un nuevo campo de batalla del que habrían de salir vencedores. Nuestros cineastas, no tuvieron presente que el cine en Norteamérica, era considerado como una industria. ¡Quedaron esperando confiados en su fracaso y no supieron adivinar que al ser mucho más fuerte que ellos, serían inevitablemente derrotados!

\* \* \*

Por estas causas, los primeros films sonoros y parlantes que llegan a España, torpedean nuestra producción. *La canción de Paris, Sooh-Boat, Letra y música y Broadway Melody* — primeros «talkies» llegados a nuestras pantallas — entran en los cinemas de Madrid y de Barcelona en el mismo momento en que Florián Rey (finales de 1929 y

\* Continuación. Del libro en preparación con igual título.

\*\* Acaso entre todos los intelectuales más visibles de España, fuese Ramón Gómez de la Serna el único que supo enfrentarse con Chaplin y descubrir sus auténticas intenciones. «Charlot» — nos decía Ramón en uno de sus sábados de Pombo — hijo de actores ingleses, fracasó en sus deseos de ser actor. Por eso más tarde se hizo mímico. Lo que en esencia era: mímico y excéntrico. Su triunfo, su gran triunfo, lo debe a eso. Ahora (otoño de 1929) es posible se vea incapacitado de ser el genio del cine hablado como lo ha sido del silencio. Por eso habla mal de él zunque no debió hacerlo. Que él se salve, bueno. Pero que quiera proteger con sus objeciones a los demás fracasados (John Gilbert, Lon Chaney, Douglas Fairbanks, añadimos nosotros) ya es distinto.

«Charlot», con su actitud, ha venido a confirmar estas palabras de Ramón que, fuera de unos cuantos iniciados que las tuvieron muy presentes, no encontraron su eco. De Ramón son también estas otras (provocadas por nuestra pregunta: «El nuevo cine nos coloca a todos en el mismo plano. Por lo tanto, ¿cree usted que España creará ahora su cinema?») que en estos instantes en que se habla de producción hispánica, habrá que tener muy presentes: «Indudablemente. Cuando desaparezcan los actores y los directores actuales. Cuando surjan los nuevos. Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente. Todo menos esas pobres chicas inexpertas, sin una base cultural, sin refinamientos. Todo menos esos trasnochadores famélicos. Serán todos hombres distintos a los que ahora lo hacen. Otros hombres que han cambiado su vida. Esperémoslos con la seguridad de que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España, también tendrá su cinema.» Veamos la esencia de estas afirmaciones. Reconozcamos la actualidad que encierran y miremos los nombres que nos ofrecen las ECESAS, las CEAS y las CISAS para ver si encontramos en nuestras filas teatrales — a las que se recurre — esas mujeres nuevas, cultas, modernas física y espiritualmente, y otros hombres que no sean los trasnochadores famélicos de nuestra farándula.

comienzos de 1930) rueda *Fútbol, amor y toros* y *La aldea maldita*; Adolfo Aznar, Gloria; José Euchs, *El guerrillero*, Juan Martín *El Empeinado* y *Prim*; Emilio Bautista, *El héroe de Cascorro* y *Mal estudiante*; Fernando Delgado, *El gordo de Navidad*; Nemesio Sobrevilla, *El sexto sentido*; Díaz Mirón, *Esperanza o la presa del diablo*, y Antonio M. Ferri, *Cuando los hijos mandan*. Todas estas películas, a excepción de *La aldea maldita* y *Prim* que se sonorizan posteriormente en París, fueron presentadas en España completamente mudas o con adaptaciones sobre discos comerciales. El film sonoro, venió rápidamente las primeras hostilidades y, mientras las producciones extranjeras se presentaban en nuestros mejores cines, los films españoles ocupaban un modesto lugar en las carteleras de los cines de barriada.

Tampoco en esta ocasión supieron ver nuestros productores el magnífico panorama que se les presentaba. Ese divorcio que cinematográficamente existe entre las repúblicas hispanoamericanas y España, era desconocido por nuestros editores que pudieron haber basado en nuestros mercados inmediatos una producción de tipo puramente comercial. El idioma español era, después del inglés, el mejor situado ante el film parlante. España y Sudamérica ofrecían un contingente de más de cien millones de habitantes que se pronunciaban en castellano. Otras gentes menos miopes que nuestros cineastas y nuestros financieros, se habrían aprestado y preparado para crear una producción cinematográfica más fuerte que la que tuvimos siempre. Pero al no haberlo, Norteamérica, en posición más alerta, se lanzó a realizar lo que España no supo o no quiso hacer. Y cuando en nuestro país y en las repúblicas sudamericanas comenzaron a instalarse los primeros equipos cinematográficos, Hollywood comenzó a producir las primeras versiones españolas de sus películas yanquis. Al principio se utilizaron todos los malos periodistas, todos los malos escritores y todos los malos artistas hispanoamericanos, radicados en California o atraídos por el espejuelo del cinema desde las repúblicas hispánicas. Más tarde, cuando el público de América y de España protestaba del diálogo absurdo y mal escrito y de la pronunciación — con acento chileno, cubano, mejicano o argentino; de todo hubo en esta fecha heroica — de los films iniciales, la Fox, la Metro, la Universal, la Paramount, la Columbia, la Warner Brothers vinieron a España a llevarse las figuras más visibles de nuestro teatro para interpretar unos films detestables siempre.

\*\*\*

En España, sin embargo, se hicieron varios intentos de producción. Una empresa cinematográfica española (la concesionaria de los films de la Ufa en nuestro ruedo), con un argumento «nacional» de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, con una musiquilla ramplona de Jacinto Guerrero y con varios artistas españoles (el cantante Tino Folgar, el actor cómico-grotesco Faustino Bretaña y la tiple Consuelo Valencia), se decidió a dar el primer paso y a realizar en Londres — en los estudios de la British — un film español (*La canción del día*), dirigido por M. Samuelson — director inglés venido a España a estudiar nuestro ambiente y nuestras costumbres, como hacen todos los directores extranjeros que piensan realizar «españoladas» —, con un resultado mediocre en su aspecto económico y más mediocre todavía en su aspecto artístico.

El poseedor de la patente de De Forrest en España (Movietone Fox), inicia en estas fechas de primeros de 1930 una producción que termina en su primer film que apenas ha logrado verse en algún pueblo recóndito de España. Se le da el título pomposo y trasnochado de *Los misterios de la Puerta del Sol*. Se encarga su realización a Francisco Elías, y a Juanito Orduña, Jack Castello y Conchita Penella su interpretación. De la cámara fotográfica se ocupa Tomás Duch — fracasado siempre —, y el film resulta algo tan incongruente, tan ilógico que, ni aun favorecido por el hecho de no haber películas habladas en castellano, se atreven a presentarlo nuestros empresarios que acogen y pagan a precios crecidísimos todas esas versiones que un poco más tarde comienza a suministrar Norteamérica.

Otras dos empresas cinematográficas españolas (Cinaes, de Barcelona, y Renacimiento Films, de Madrid) comandan la versión española de *L'amour chante* (presentada en Cataluña bajo el título de *El amor soljeando*, y con el de *El profesor de mi señora*, en Madrid), de Robert Florey. Valenín Parera, Imperio Argentina, Alady, Ortiz de Zárate y Ventura Ibáñez — que fueron sus intérpretes — marcharon a Berlín con una canción de José María de Sagarra, musicada por Amadeo Vives, y con unos dialoguillos de José Luis Salado, para volver un poco más tarde con un film detestable en todas sus latitudes. Esta sola versión, según sus comanditarios, costó mucho más dinero que el que se viene pagando por la exclusiva de quince o veinte películas extranjeras de tipo medio. El resultado económico fué, por lo tanto, bastante desastroso.

El segundo intento internacional lo realiza Benito Perojo. Perojo, mucho más apto para levantar capitales que para realizar buenas películas, logró poner en marcha la producción española, francesa y alemana de *Ei embrujo de Sevilla*. Pero *El embrujo de*

## Nuestro Cinema

---

Pepita Velázquez y Juan Montfort en «Los hijos mandans», último film mudo producido en España, realizado por Antonio M. Ferri. Foto: Archivo Juan Piqueras



Sevilla era un asunto puramente local — andaluz —, pintoresco y falso, inspirado en una mala novela de Carlos Reyles. La versión alemana fué suspendida al poco tiempo de iniciarse. Pero la francesa y la española fueron hechas con bastantes dificultades \* y presentadas ante un público — francés e hispanoamericano — que solamente pudo aceptar el film como una obra cómica. Muy pocas veces ha logrado una película un

---

\* Creemos interesante reproducir ahora lo que escribíamos desde París en septiembre de 1930. Estas líneas, extractadas de un artículo de gran actualidad entonces, darán una idea más clara de la forma en que se realizó *El embrujo de Sevilla* y de lo peligroso que resulta acercarse a temas demasiado insinceros, sin la capacidad suficiente para cambiarlos y tratarlos en la forma que el ambiente, las costumbres o la vida de una región exigen:

«Las noticias que indirectamente y particularmente nos habían llegado de Alemania

De izquierda a derecha: Jacinto Guerrero, Pedro Pérez Fernández y Muñoz Seca con Mr. Samuelson, realizador y autores de «La canción del día», primer film sonoro y hablado en castellano producido por España. Foto: Archivo J. P.



resultado más opuesto que el obtenido por *El embrujo de Sevilla*. ¡Quiso ser un film trágico y resultó de una comicidad excelente, difícilmente superada en las mejores manifestaciones del cinema cómico!

\*\*\*

Tras estos tanteos, España ha procurado, por sí misma, darse una producción cinematográfica que no ha logrado nunca. Unas veces apoyada por Francia (*Cinópolis*, versión española de *Elle veut faire du cinema*, hecha por José María Castellví, cuyas aptitudes cinematográficas nos las demuestra el hecho de traducir al español una de las peores obras que ha dado en sus comienzos el cinema francés; *Yo te quiero, pero ¿por qué?*, magnífico disparate ideado y realizado por Pierre Colombier; *Niebla*, de Perojo también; versión española de un film de Baroncelli, tan en fracaso en Francia como en España), y otras por Alemania, no ha conseguido nunca darse el cinema que sus exigencias comerciales (no hablemos ahora de sus otras necesidades sociales y artísticas) solicitan. Nuestras pantallas han sido alimentadas en su plato español por Norteamérica, contribuyendo España solamente con una media docena de producciones de éxito comercial muy relativo, y ante la indiferencia — y en muchas ocasiones ante la protesta — del espectador español.

\*\*\*

Nó termina en *El embrujo de Sevilla* la producción cinematográfica española. José Buchs, que, como sabemos, ha sabido sobreponerse a todos sus fracasos artísticos, continúa produciendo películas sonoras en España — aunque no poseamos estudios equipados — con la misma intensidad que en las buenas épocas del cine mudo. Él sabe

— escribíamos bajo el título significativo de «Paralización de *El embrujo de Sevilla*» —, nos las confirma en su última edición una revista corporativa francesa. La filmación de *El embrujo de Sevilla* ha sido paralizada, y, con este motivo, se ha promovido un serio escándalo en los medios cinematográficos. Las condiciones en que se ha delizado todo esto han sido curiosísimas; tanto, que el resultado se oteaba ya desde el momento en que Benito Perojo anunció la adaptación cinematográfica de la novela de Carlos Reyles.

Hay obras que, con su solo título, denuncian su escasez de materias filmables. Y una de ellas, esta novela de que hablamos antes. Si como idea es inadmisibile, como ambiente acúasase esa Andalucía pintoresca, fácil — Sevilla para turistas guiados por el «Baedeker» —, que tantas veces y de tan mala forma se ha reproducido en gelatinas nacionales.

Sin embargo, esta novela se captó, desde hace tiempo, la simpatía cinematográfica de Benito Perojo (en ese momento en que en toda la región andaluza comenzaba a apuntarse ese movimiento social que ahora cristaliza en magníficas protestas de reivindicación proletaria). Perojo debía estar deseando darle a Andalucía su tercera película, y hasta es muy posible que con la esperanza de hacer de ella lo más representativo de la tierra de María Santísima.

Primeramente quiso hacerlo con *Malvaloca*. Al no conseguirlo, lo intentó más tarde con *La bodega*, inolgrada también. No obstante, Benito Perojo conoce perfectamente el interés que despierta en España, y fuera de ella, la «españolada» cinematográfica, y sabe que un film ambientado en Andalucía (no en la de hoy, sino en la de ayer, en la que tal vez no ha existido nunca) tiene un lugarcito preferente en las carteleras cinematográficas internacionales. Esta idea es la que debió conducirle a un tercer intento, que sería mejor no se realizase.

Pretender hacer tres versiones de un film del carácter de *El embrujo de Sevilla*, es, desde luego, un mal proyecto. Hay que detenerse un momento e imaginarse el efecto que producirá en cualquier público la aparición de un actor alemán — rubio, alto, hercúleo, con cabeza cuadrada — disfrazado, más bien que vestido, de torero. Hay que pensar también en la Andalucía que presentarían los realizadores de la versión francesa y alemana, tamizados por la supervisión de Perojo, y hay que echar — finalmente — una ojeada retrospectiva sobre la obra anterior de este director español.

De esta falta de tacto, de sentido de lo que es y debe ser el cinema, no podía esperarse más que lo que ha resultado. A los dos días de filmación en los estudios sonoros de Neubabelsberg, la Ufa ha retenido el negativo y, con él, las ropas particulares de los artistas, guardadas en los camerinos.

Los realizadores de la versión alemana habían detenido — con intenciones de no continuarla — la filmación de *El embrujo de Sevilla*. Pero los franceses y los españoles — los artistas sobre todo — han debido pasar muy malos momentos ante la perspectiva que les ofrecían sus dietas impagadas. Los de España lograron regresar a sus casas. Pero los de Francia, hasta hace muy pocos días, estaban en un hotel, impagado y caro, sin dinero y con la esperanza de poder ser repatriados.

El histórico «Bando del Re-  
lojero», en el levantamiento  
de Jaca, reproducido en una  
escena de «Fermin Galán».  
Foto: U. C. E.



mejor que nadie impresionar dos mil quinientos o tres mil metros de celuloide en nuestro suelo, y venirse luego a París para adherirles unas cancioncillas, una música populachera y unos ruidos que provocarán después el espanto de las buenas gentes. Bajo este signo, dió a nuestra cinematografía su *Isabel de Solís, reina de Granada* — en el momento en que se destronaba a la otra —, cuyas negaciones no queremos descubrir ahora. Si por algo se significa este hombre, es por su laboriosidad y su constancia. ¡Que la crítica le dice que no debe hacer películas porque cada día las hace peores: José Buchs aparece con una nueva! ¡Que el público toma a broma lo que él hizo muy en serio: José Buchs aparece con otro film más trágico en apariencia, pero más regocijado en el fondo! ¡Que un empresario se queja de que sus espectadores han protestado ruidosamente ante la proyección de una película suya: José Buchs le promete una revancha en su nueva obra! Y así siempre. Siempre de espaldas al buen gusto, al buen cinema. Recogiendo, no obstante, temas interesantes que deshace: figuras españolas que ridiculiza al querer exaltarlas... Situaciones históricas que empequeñece al querer engrandecerlas y pretender darles toda su amplitud en la pantalla...

El levantamiento revolucionario de Jaca ha tenido también su «epopeya» en el cine español. Muy reciente todavía la proclamación de la República, ya comenzaron a circular en las tertulias cinematográficas madrileñas, noticias de que se iba a producir un film que recogiese los hechos más salientes del movimiento dirigido por Fermín Galán. Un poco más tarde, se concretaron los hechos y se dieron nombres. Fernando Roldán — algo así como el ayudante de José Buchs — iba a realizar el film; Enrique Blanco iba a actuar de operador, y José Baviera y Carlos Llamazares iban a incorporar las figuras de Fermín Galán y García Hernández, en un poema ideado por Enrique López Alarcón y Fernando Alarcón, que había de titularse *Fermin Galán*. Se habló de facilidades y colaboraciones que ofrecía el Gobierno Provisional; de actores muy directos en el levantamiento, que daban la guía de sus orientaciones para que la película recogiese los hechos con toda fidelidad... Se rodaron los exteriores en los mismos lugares en que se habían desarrollado los acontecimientos: Jaca, Ayerbe, Cilla, Biscarrúes, etc. Un poco más tarde, se vino a los Estudios Tobis, de París, a sincronizar cuanto se había hecho, y — finalmente — se presentó en España una película, que no ha tenido más virtud que la de empequeñecer los hechos y ridiculizar dos figuras de nuestra historia contemporánea.

Como en sus financieros no hubo otra idea: que la de un lucro inmediato; como en sus realizadores no había preparación alguna; como todos estaban ayunos de sentido técnico, de consciencia de la responsabilidad que contraían, *Fermin Galán* no es más que una prolongación de las fechorías históricas de Buchs, y como en aquéllas, todo es una sarta de latiguillos populacheros, de escenas ridículas, de empequeñecimiento de un suceso muy significativo, de empobrecimiento de los hechos, y la figura de un héroe — un poco inconsciente — que quedará en nuestra historia.

Después de este *Fermin Galán*, apareció otro film español realizado por Edgar Neville. Neville había trabajado en Hollywood en las versiones españolas de Metro Goldwyn,

y esto hizo suponer a mucha gente que haría algo más sensato de lo que hasta aquí habíamos tenido. Sin embargo, es necesario reconocer que todos cuantos habían abrigado esta esperanza se vieron frustrados. El *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, de Neville, no es más que una nueva astracana, un nuevo fracaso de nuestros intentos, una nueva demostración de que nuestro futuro cinema está en otro ángulo muy distinto al que recorren nuestros cineastas actuales. ¡Sus éxitos populares en Madrid no obedecen a la calidad cinematográfica de la obra, sino a la pornografía disfrazada que hay en ella, traída esta vez, del escenario del Teatro Martín, a la pantalla del cine del Callao!

\*\*\*

El «Congreso Hispanoamericano de Cinematografía», celebrado en Madrid durante el mes de octubre de 1931, quiso remover un poco el marasmo de nuestra cinematografía y ofrecer pruebas palpables y objetivas de las posibilidades comerciales y artísticas que se brindaban a una producción española. Sin embargo, este Congreso fué por sí solo un fracaso. Más que un Congreso de tipo financiero, comercial, de productores, alquiladores y empresarios hispanoamericanos (el único que podría ofrecer situaciones exactas y posibilidades comerciales si se acordase una mutua colaboración), fué un Congreso diplomático. En él se presentaron ponencias de algún interés, y acudieron personas de auténtica buena fe y de experiencias cinematográficas. Pero por tratarse de una reunión de embajadores, de cónsules, de personas que no pueden hacer nada en el cinema, el Congreso que, naturalmente, se clausuró con un banquete, no ha dado más que un resultado positivo: el anuncio de unos problemáticos estudios en Aranjuez — los mayores de Europa, se nos dice —, ideados por gente que figuró en este Congreso, y la agrupación de unos cuantos autores teatrales españoles — en torno a la CEA — que robarán a ese pésimo cinema español que hemos tenido siempre esa cosa espontánea e imprevista, esa misma inconsciencia y esa irresponsabilidad que ha sido en todo instante la causa de que no se le tomara muy en serio. El día que surjan las primeras películas inspiradas en los hermanos Quintero, en Muñoz Seca, en Linares Rivas — en toda esa polilla del teatro español —, habrá que uniformarse conscientemente para ahogar una producción que nace profundamente enferma: en idea, en tema, en contenido y en sentido cinematográfico.

(Continuará en el número próximo)

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

P. S. — Alfredo Serrano, uno de nuestros más viejos cineastas, tal vez el más interesado — en 1925 — por la creación de una cinematografía española, me remite una carta y un artículo en el que fija su posición ante José Buchs, calificada de optimista en mi artículo tercero de este panorama. La falta material de espacio me impide publicar hoy en NUESTRO CINEMA, lo que haré gustosísimo en el número próximo.

J. P.

## LOS NUEVOS FILMS

« Q u i c k »

FILM ALEMÁN DE ROBERT SIODMAK

La Ufa continúa en su plan de producciones insustanciales y vulgares. Desde hace varios años, la vieja productora alemana parece adormecida en sus viejos aciertos cinematográficos, y ajena por completo al nuevo movimiento ideológico que algunos productores alemanes — influenciados por los cineastas rusos — han comenzado a dar a sus films.

En otras épocas era la Ufa quien marcaba orientaciones nuevas, y quien fijaba una posición concreta al cinema alemán. Pero desde que pasó a ser un dominio — un instrumento más — de Hugemberck, apenas nos ofrece nada digno de tenerse en cuenta cuando se haga esa revisión de lo auténtico en el cinema. Desde hace tres años, no nos ofrece más que operetas — estimulada por su propietario y por los films de «gangsters» — y films policíacos cuyo sentido estamos muy lejos de admitir.

*Quick* aumenta el número de sus producciones — hechas con el único y exclusivo objeto de entretener a esa burguesía que gusta de las películas «frívolas y sin problemas» — huera de contenido, y apenas consigue mantener en silencio las protestas que nacerían si sus espectadores fuesen otros que estos a quienes va dirigida.