

Nuestro cinema

Título:

Los nuevos films

Autor/es:

Gil, Rafael

Citar como:

Gil, R. (1932). Los nuevos films. Nuestro cinema. (5):150-155.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42812>

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:



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 Hugembeck, 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» — hueras de contenido, y apenas consigue mantener en silencio las protestas que nacerían si sus espectadores fuesen otros que estos a quienes va dirigida.

Sobre una obra teatral de Félix Gandera, Robert Siodmak ha realizado «un film Erich Pommer», inadmisibles en estos momentos. Su asunto — falso, naturalmente, de ese contenido que debe dársele actualmente a toda manifestación artística — es una cosa vieja y transnochada. Hoy no puede interesar a nadie una película cuya base se apuntable sobre el episodio sensiblero y sentimental de un payaso enamorado de una muchacha neurasténica, que solamente ve en él al payaso con cara embadurnada. Es decir, que no es el hombre quien le interesa, sino el muñeco que la entretiene. El hombre se lamentará después y lanzará con todo el énfasis teatral de que son capaces los actores de ahora, esa frase tan vieja y tan caduca en los anales de la literatura y la dramática decadentista: «Usted no ha visto en mí más que al payaso que la divierte, nunca al hombre enamorado y ardiente que hay detrás de su careta».

Con estos elementos argumentales, fácil es prever el resultado. *Quick* es un film sin ningún interés. Ni aun los menos exigentes podrán admitir la pérdida de tiempo y de dinero que les cueste su visión. Realmente, es francamente deplorable que se emplee una técnica, una fotografía, un decorado y un dinero como el que aquí se ha utilizado, para producir una obra tan vacía, tan sin sentido de lo que debe ser el cinema, tan mediocre — en todas sus latitudes — como este *Quick* que nos ocupa.

De arriba abajo: Jules Berry y Lilian Harvey en la versión francesa de «Quick», Edward G. Robinson en «El verdugo»; Abel Gance y Vanda Vanogen en «El fin del Mundo», presentado en España con el fracaso — merecido y justo — obtenido por esta producción de Gance, en todas partes. Edmundo Lowe, Louis Moran y Jean Hersholtz, en «Trasatlántico». Fotos: Ufa, Firts National, Ecran d'Art y Fox

El Verdugo

FILM YANQUI DE WILLIAM A. WELLMAN

Jamás nos interesa exaltar en estas columnas la actuación de las «estrellas». Sin embargo, cuando nos encontramos ante un tipo tan personal como Edward G. Robinson, nos molesta encontrarle en unos medios y en un ambiente que no son los suyos. Esta vez le encontramos entre los oropeles de un asunto de ambiente chino, y su actuación, que en otras ocasiones ha salvado





Paul Muni, Keren Morley y Osgood Perkins, en «Scarface». Foto: United Artists

plotable en manos de los departamentos publicitarios, en este instante en que el Extremo Oriente ofrece cierta actualidad. «Las sectas políticas chinas con sus misteriosas reuniones y sus intrigas», se nos dice en los carteles. Y esto, que consigue llevar el público a las taquillas, es lo más respetable para los hermanos Warner, productores del film.

todo un film, es francamente lamentable. Robinson se especializó en la interpretación de «gangsters» y «bootleggers», y al encontrarle ahora en un papel aparatoso de verdugo chino — por la gracia de Buda —, su trabajo colabora en el fracaso total del film.

Wellman ha basado su film en la colonia china de San Francisco. En ningún momento se encuentra un dato que pueda patentar la autenticidad del ambiente o de la vida de esta gente emigrada a un país distinto del de su origen. Una gran dosis de misticismo, de patriotismo, de evasión hacia la vida y las costumbres yanquis, hacen de *El verdugo* una película totalmente falsa y rica en episodios «muy a la americana». Claro que todo esto puede presentar un filón muy ex-

T r a n s a t l á n t i c o

FILM YANQUI DE WILLIAM K. HOWARD

He aquí un film francamente cobarde y embustero. Quiere simbolizar el mundo del mundillo cobijado en un gran transatlántico en el que toda una fauna — «cocottes» internacionales, ladrones del gran mundo, ladrones de un mundo menor, burgueses medios, muchachas ingenuas, banqueros que preparan sus «quiebras», etc. —, humana se debate en un medio artificial y ajeno por completo a la realidad que pretende representar esta «superproducción Fox».

William K. Howard ha realizado este film con grandes medios y con muy precarios resultados. Ni aun cinematográficamente, está a la altura que se pretende. Una anécdota inverosímil hace moverse a la gente, en torno unos de otros, para cristalizar en una moraleja hipócrita y cobarde: la conversión del banquero que preparó su «chantage» financiero, dispuesto a entregar a sus acreedores hasta su último céntimo, aunque quede en la ruina. Esto es cuanto declara la esposa que recupera, en estos momentos, el cariño perdido de su marido. Pero esto, naturalmente, se aleja por completo de la verdad. Los auténticos desastres financieros nos demuestran que sus provocadores no quedan en la ruina ni se preocupan — sentimentalmente — de la situación en que quedaron todos cuantos acudieron a las taquillas de sus bancos a depositar un dinero que no verán más. Sin embargo, es fácilmente explicable la tesis de *Transatlántico* cuando se sabe que su productor está en manos de un grupo bancario de Nueva York. Sus dirigentes conocen perfectamente la influencia que ejerce el cinema en todos los medios sociales, y hacen la propaganda de sus bancos utilizando el cinema que, por sí solo, les ofrece muy buenos beneficios. El pequeño burgués ingenuo, al ver esta película, volverá a depositar nuevamente su dinero, seguro de que en caso de que surja una catástrofe le será devuelto. Esto es cuanto verá en el film. Pero en la realidad, si la catástrofe aconteciese, sería muy distinto.

Por otra parte, el film se ajusta a todas las medidas predicadas por William H. Hays: la *mujer mala* — la gran «cocotte» — es sueca; la esposa *americana*, a pesar de los desprecios de su marido y de las simpatías que siente por su «bienhechor» — el ladrón ele-

gante —, no se entrega nunca. Y la muchacha ingenua, como no sería edificante que se casara con un hombre — simpático, pero indeseable — como el bandido mundano, desaparece de la pantalla con lágrimas en los ojos al despedirse de él, que, por su parte, se encoge de hombros con un gesto de resignación; como si aceptase de anemano estas soluciones finales, tan cómodas y tan dignas para el país que las realiza.

G o n g o r i l a

DOCUMENTAL AFRICANO DE MARTIN JOHNSON

Gongorila es un documental africano mucho mejor de lo que supusimos al leer los comunicados publicitarios de la Fox. En ellos se nos decía, entre otras muchas frases: «La caza del gorila, rey de los monos, fértil en incidentes...». «El único film rodado hasta la fecha, en el que sin ninguna clase de trucos en la toma de vistas y de sonidos, se revelan la voz y el corazón del continente negro...» «Espectáculo único y terrorífico...» Estas palabras, naturalmente, nos hicieron sospechar en la existencia de una película llena de trucos comerciales, de aparatosidad, de imágenes tomadas en los estudios, de escenas preparadas para conseguir efectos espectaculares, sin guardar ningún respeto a la Geografía y a la Historia Natural.

Sin embargo, en *Gongorila* hay valores muy aceptables. Claro que África es ya una cosa muy explotada cinematográficamente y casi sin ningún secreto — espectacular — para la cámara tomavistas. Esto limita el interés del nuevo film de los esposos Johnson. Si no todo, parte del mismo lo encontramos en los demás documentales africanos. No obstante, hay trozos que por su carácter semiinédito, por la forma en que han sido tratados, dan un cierto empaque de originalidad a *Gongorila*. Uno de ellos, el mejor de todos, el trozo basado en los pigmeos, visto ya en *Au pays de Scalp*, pero mucho más certero en *Gongorila*.

De todas formas, hay también grandes concesiones. No es *Gongorila* ese documental que está solicitando África. Todos los films que hasta ahora ha inspirado, se ajustan más a una intención espectacular y comercial, que a un interés científico. Por eso las anécdotas y los episodios rebuscados abundan en casi todos ellos. *Gongorila* nos presenta varios. Ejemplos: la danza de los salvajes ante las melodías de un gramófono; la escena — larga y pesada — de dos pigmeos luchando por encender un cigarro; el aparato con que se rodean los cazadores para capturar un gorila joven, casi inofensivo; los contratipos que presentan la caza de un león y que nosotros recordamos haber visto hace varios años en *Los esposos Johnson en el África salvaje*... Todas estas escenas han sido buscadas para justificar un poco la publicidad. Sin embargo, decepcionan al público y rompen el ritmo sinceramente documental que hay en otros momentos de *Gongorila*.

Ann Dvorak y Paul Muni, en «Scarface».
Foto: United Artists



S c a r f a c e

F I L M Y A N Q U I D E H O W A R D H A W K S

La prohibición sufrida por este film en Norteamérica le ha dado en Europa un valor que no tiene. No es ni muchísimo menos el mejor film de «gangsters», como se ha pretendido. *Little Caesar* y *Las calles de la ciudad*, por ejemplo, son infinitamente más completos, aunque aparentemente sean menos espectaculares.

El hecho es claro, sin embargo. El productor de *Scarface* es Howard Hughes. Hughes es hijo del «rey del petróleo o del acero». Queremos decir que es multimillonario. Por eso cuando se pusieron en moda los films de aviación, Howard Hughes nos salió con su *Angeles del Infierno* con pretensiones de ser «el más sensacional» de todos. ¡Y como en *Angeles del Infierno*, en *Scarface* se encuentra una superabundancia de medios que no han sabido utilizarse con equilibrio, con medida!

Angeles del Infierno no fué el mejor film de aviación, como *Scarface* no lo ha sido entre los de su género. En uno y en otro hay momentos tal vez más emocionantes — en el sentido vulgar de la palabra — que en sus congéneres; pero no por eso son superiores en su conjunto. Howard Hughes no escatima los medios, y cuando hay que torpedear un dirigible lo hace con la misma sencillez que cuando tiene que despeñar una docena de automóviles. Sin embargo, en los dos films que lleva producidos hay una tal cantidad de anacronismos, una falta de ritmo y un contenido tan ajeno a toda realidad, que lejos de dar al cinema dos obras representativas, se ha limitado a dar dos obras desiguales, carentes de ese equilibrio que otros productores han conseguido.

Scarface no es en ningún momento un film que pueda representar al «gangster» yanqui. El «gangster» es un tipo heroico que se juega la vida en todo tiempo y que sabe arrostrear todos los peligros. En cambio, el «gangster» ideado por Hawks es un tipo cobarde, místico, religioso, en el momento en que se ve perdido, solo, sin sus compañeros. Se ve claramente que Hughes ha querido hacer un film que robe a los bandidos de Chicago esa especie de admiración popular que se siente por ellos. En algunos momentos de *Scarface*, se han querido exaltar sus hazañas y resultan una pobre caricatura. ¡Tan grande es la cantidad de cristales que se rompen y de tiros que se disparan!

¡Tampoco el «gangster» auténtico es un tipo que se rinda mientras le queden cartuchos para su pistola. Recordemos al protagonista de *Little Caesar*, que muere ametrallando a la policía. Recordemos a tantos otros que mueren disparando su revólver. En cambio, el protagonista de *Scarface* — más fuerte y más temible que sus compañeros cinematográficos — se entrega a la policía, tras un rato de lucha, pero con fuerzas suficientes para pretender esquivarlos luego. «Finalmente — se nos cuenta en su argumento —, se vuelve cobarde y suplica que no se le mate... Pero la policía, inexorable siempre, lo mata en la calle como a un perro...»

He aquí un final digno de la moral puritana de William Hays. Al malo hay que castigarlo duramente. Y en este film, salvo los policías, todos los personajes son malos. Claro que, muy de acuerdo con el «código» cinematográfico de Hays, todos los tipos — malos — son extranjeros: Camorte, Cesca, Guarino, Rinaldo, Angelo, Costillo, Pietro... Nombres todos de cacofonía distinta a los nombres yanquis.

No obstante, en *Scarface* — que ha pretendido desmascarar a los «gangsters» — no asoma un momento la nariz oculta de los ministros, de los diputados, de la policía, de los altos magnates, que, como se sabe, son el auténtico sostén de esta gente que se ha saltado una ley instituida para crear otra más en armonía con su temperamento: la ley del más fuerte.

E l P i c a d o r

F I L M F R A N C É S D E J A Q U E L U X

En París termina de presentarse un film que viene a ser algo así como la *españolada* más *españolada* de todas las *españoladas* hechas hasta la fecha. Ni los films nacionales sobre Andalucía, ni los franceses, ni los yanquis son peores que esta película de Jaquelux, a quien los franceses anteriores de Tourneur, de Baroncelli, de Niblo, de Perujo han debido ilustrar sobre el peligro que constituía internarse en un camino viejo sobre el que una nueva fuerza social está afirmando sus posiciones.

No queremos analizar el film detenidamente porque todo está lleno de disparates. Basta por ahora con señalar su argumento convencional y falso y su interpretación lamentable y desacertada. Su protagonista es un cantante de la Ópera parisienne, que

es tanto como decir lo más opuesto a lo que exigiría el picador andaluz. El torero es un actor chileno (Enrique Rivero), cuyo afeminamiento y falta de temperamento ha quedado bien patente en *El sueño de un poeta*, film de Jean Cocteau, más asimilado a sus «formas» y a sus aptitudes. Los demás intérpretes son también gentes opuestas a las que pudiesen desearse para un film de costumbres andaluzas. Hasta a los españoles que intervienen en el cuadro flamenco se ve que no les queda de España más que el nombre. En sus *juergas* hay mucho más color «montmartrois» que andaluz.

París.

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

T r a t a d e B l a n c a s

F I L M A L E M Á N D E M A N F R E D N O A

El público ya empieza a cansarse del actual cinema. Lo encuentra insubstancial, vacío, pobre de ideas. El público se aburre ya con las comedietas americanas, las operetas germanas y los melodramas franceses.

Por esto, el público pide films sociales. Por esto, desea ver un cinema que marque la pauta de una futura evolución.

Y este cinema sólo empiezan a captarlo las cámaras rusas. No lo manda más que Rusia. Y lo manda con grandes trabajos, sorriendo todos los obstáculos y dificultades que levantan en su marcha los gobernantes y policías del mundo entero.

Pero el público no se conforma con tres o cuatro films rusos al año. El público sigue pidiendo un cine social. Y como él, con su poco dinero, es el gran sostén de las industrias, todos los comerciantes de cine comprenden que no hay otro remedio que dárselo.

Pero, como es natural, no le dan un cine social, noble, nuevo, elevado, sino un cine social, falso, hipócrita, cubierto de burdas apariencias. Un cine que, con gestos redentores, defiende las actuales costumbres y hace ver que los que las dirigen son unos bienhechores de la humanidad.

En una palabra: ese cine que lo integran películas como *Maternidad*, que culpa del aborto a las mujeres, y no, como debiera, a la sociedad. Ese cine que, últimamente, nos ha dado una obra indignante: *Trata de blancas*, film alemán de Manfred Noa.

Trata de blancas se ha anunciado como film social. «Como el documento más interesante y de mayor verismo, hecho hasta el día, de la trata de blancas.»

En seguida nos dimos cuenta de su falsedad.

En particular, cuando leímos su prólogo: «Como aquellas mujeres que en las Sagradas Escrituras rasgaban sus trajes para mostrar a los jóvenes el pecho corroido por la lepra, este film, pleno de realismo, nos muestra una de las mayores lepras de la sociedad actual». Y, con sólo leer esto, vemos en la pantalla que la sociedad es una pobre víctima de la trata de blancas y de la prostitución.

Como si estas dos cosas nacieran de pronto. Como si estuvieran engendradas por la espontaneidad. En realidad, lo están por las imperfecciones de la sociedad y la vida.

Y, como es natural, partiendo de este punto de vista, *Trata de blancas* tiene, por fuerza, que ser un film pésimo. La gran obra social se trunca en melodrama sensiblero. En las andanzas de una pobre muchacha, a la que llevan engañada a un prostíbulo de Río de Janeiro. Su novio, en seguida, moviliza a la policía y a las sociedades protectoras de la mujer, que, a los pocos días, dan con su destino. Pero — cuando la encuentran — ya es tarde: la muchacha se cae desde un balcón, «terminando su vida al compás de un tango argentino», que ejecutan unos juerguistas en el patio.

Pero la sociedad queda admirablemente. Los únicos culpables son unos cuantos canallas de los que nunca podrá verse libre la humanidad.

Es decir, que todo el film es una sucesión interminable de mentiras. La policía, en la realidad, facilita muchas veces la compra y venta de mujeres, y la intransigencia de las sociedades protectoras de la mujer arrastra, muchas veces, a las que llaman sus protegidas, hacia los prostibulos.

Por todo esto, *Trata de blancas* es un film que debe rechazarse rotundamente. De él no se desprende ninguna enseñanza noble ni provechosa. Pero el público, engañado por la propaganda, lo ha convertido en un film de éxito. Por esto creemos que es necesario desenmascarar a todos estos films que se llaman sociales y son todo lo contrario.

Madrid.

R A F A E L G I L