

# Nuestro cinema

Título:

Nuevas películas en Madrid

Autor/es:

Villegas-López, Manuel; Gil, Rafael; Gómez Mesa, Luis

Citar como:

Villegas-López, M.; Gil, R.; Gómez Mesa, L. (1932). Nuevas películas en Madrid. Nuestro cinema. (6):185-188.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42823>

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:



los demás, unidos por la misma desgracia, agrupados por igual contraseña, van rodeando el coche de la «mujer fatal» en actitudes violentas. Un «speaker» nos presenta después a esta mujer bella, por la que se suicidaron príncipes auténticos, transformada en la *Mujer gallina*. Los «monstruos» habían cumplido su venganza y habían hecho de ella «uno de los suyos».

Estas escenas finales son de una subversión formidable. Es algo a lo que no nos tiene acostumbrado ese cinema yanqui en el que siempre triunfa lo bello y lo arrogante. Comprendemos perfectamente su fracaso espectacular en ese cinema de los Campos Elíseos, en donde se ha proyectado. Para esa gente que ha hecho de la moda, de los automóviles, de las carreras de caballos, lo más esencial de su vida, *Barnum* es algo monstruoso. Algo que les demuestra la existencia de otros seres, de otros problemas distintos de los suyos. Algo que les engaña, que les azota, que les molesta... ¡Decididamente, es mejor pasarse al cine de enfrente, en donde puede verse a Chevalier, tan optimista y tan alegre como siempre, acompañado por Jeannette Macdonald, vestida y desvestida con ropas que pueden tomarse como modelo de distinción y de elegancia!

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

## NUEVAS PELÍCULAS EN MADRID

« S a l t o m o r t a l »

F I L M A L E M Á N D E E . A . D U P O N T

Hace siete años que E. A. Dupont realizó *Varieté*.

El valor técnico de *Varieté* radica, ante todo, en el movimiento de la cámara. Hasta entonces el actor se movía ante la cámara. Desde entonces la cámara se mueve ante el actor. Esta fué la revolución técnica de Dupont.

El valor artístico — de contenido — de *Varieté* está en la honda humanidad del film; en la cruda palpación de unas vidas que se despeñan en drama. Hasta entonces se estaba encastillado — ¿se está menos hoy? — en la teoría del «dinamismo» como postulado básico del cinema; la intriga, la complicación de escenarios laberínticos, lo era todo en aquellos films sin espíritu. Contra esto había reaccionado ya, el año anterior, el cinema alemán; nos había dado *El último, Nju...* donde se había sacrificado el dinamismo a un denso contenido psicológico. *Varieté* compenetró, hizo vivir juntas las dos tendencias que hasta entonces se excluían: el «dinamismo» del escenario y su hondo contenido psicológico.

Esta fué la revolución artística de Dupont.

Esta fué la revolución filmica — técnica y artística — del cinema alemán en 1925. Hace siete años.

Siete años tras los que Dupont vuelve al tema de su gran éxito. Insistencia que presupone — tras *Varieté* — una «cumbre en la realización filmica del circo. ¡Dupont y el circo! *Varieté*. *Salto mortal*. Siete años de cinema.

¿Dónde está Dupont, *Varieté* y sobre todo estos siete años, ¡siete años de cinema!, en *Salto mortal*?

En *Salto mortal* la técnica llega a su más alta expresión. Quizás es excesiva. Dupont ha llevado hasta la hipérbola sus postulados técnicos. Y la cámara vuela, salta, gira. Sigue a los acróbatas en su «salto mortal», toma una vista panorámica del circo, el gran primer plano de una coetelera sobre el mostrador del bar, la cúpula con su aparato girante y el público tal cual se ve desde allí. Todos los ángulos posibles. La entrada y salida de las girls, tomada como Fred Niblo sus famosas cuádrigas de *Ben-Hur*, es un verdadero acierto. Técnicamente el film puede admitirse. Únicamente en el sonido tropieza a veces con esos diálogos «teatrales» que desde René Clair no pueden ya hacerse. Técnicamente están en el film los siete años de cinema; siete años después de *Varieté*.

Pero por su contenido está siete años antes. Tras este magnífico «decir» no hay nada. Todo es tan falso, tan pueril y superficial como en cualquier film mediocre. De los actores no saca más partido que cualquier vulgar realizador; y de Ana Sten — la Sten de *Karamazof*, el asesino — se puede hacer algo más. Mantiene el interés por el fácil procedimiento de ir aplazando trabajosamente el final, previsto desde un principio. Previsto, pero resuelto luego con un eclecticismo que bien pudiera ser cobardía.

Arriba: «Mata-Haris», de Fitzmaurice. Las **Hermanas Siamesas** y el marido de una de ellas; el **Gigante**, el **Enano** y la **Venus**; el **Medio Hombre**, el **Tronco de Hombre** y la **Venus**; tres escenas de «Barnum», film de Tod Browning, para Metro Goldwyn. Fotos: M. G. M.



Y esto es lo que de significativo y revelador hay en el film: con una técnica extraordinaria y un contenido vulgar, el film fracasa. Y es que los públicos no se satisfacen ya con bellas imágenes; como los pueblos no se contentan ya con grandes palabras. Exigen un contenido — una realidad tangible — que no puede escamotearseles. La técnica cinematográfica no es un fin, sino un medio de «decir» algo. Y si no lo dice queda inerte, muerta, como una hermosa frase sin idea. La técnica no puede realizar ya por sí sola el cinema.

Esto es lo que de revelador del momento cinematográfico hay en este film de Dupont. Film índice del actual cinema.

MANUEL VILLEGAS-LÓPEZ

## «La canción de la vida»

FILM ALEMÁN DE ALEXIS GRANOWSKY

El optimismo por sí solo, sin una base de supremas aspiraciones, no merece ningún respeto. Y menos todavía admiración. Pero cuando se funda en una ambición justa, entonces le corresponde un aplauso total, íntegro.

Alexis Granowsky, en esta su película inicial, se revela como un optimista de primera. No en vano procede del «Teatro Judío», de Moscú.

Este ruso, avecinado en las esferas cineísticas de Berlín, sabe lo que es la renovación del film. Pese a que no se le conocían antecedentes sobre esta materia. O tal vez por ello mismo, por esta propia circunstancia.

Sin duda, en Alexis Granowsky se encerraba ya — cuando sus éxitos escénicos en su país — un excepcional director de películas. Como carecía de tiempo disponible para experimentarlo, ni él lo creía demasiado firmemente, aunque quizá lo sospechase.

Necesitó verse libre de muy abrumadora y exigente labor para descubrirse esas íntimas aptitudes.

En *La canción de la vida* apenas se nota al director debutante, incipiente. Por el contrario, tiene la maestría de un experto en el oficio.

Su comienzo es originalísimo en la forma, en la presentación; que es lo que importa en el cinema, arte más de fuera, de exterioridades — por referirse cardinalmente a los ojos — que de interioridades; y eso que ahora con la sonoridad, posee ambas condiciones en partes proporcionadas.

La anécdota es de suma sencillez: Una mujer joven, que obligada por su familia a casarse con un hombre que la dobla en edad y a quien ni quiere ni puede amar nunca, prefiere suicidarse a realizar ese sacrificio. En el momento preciso en que corría al puerto, para arrojarse al mar, un espectador de su vencimiento y desesperación, la para. Reprochala su cobardía, y para asegurarse mejor su promesa de no reincidir, la convence que es preciso vivir. Y juntos los dos entonan la canción de la vida...

Lo único reprochable en esta producción de Alexis Granowsky es su fondo burgués, de comodidad y egoísmo. Es un elogio al existir fácil y vulgar, sin luchas ni inquietudes, de acatamiento y resignación plena a la medianía dominante.

Pero salvo ese su aspecto social, *La canción de la vida* es un film de rumbos nuevos en su técnica y, especialmente, en la alianza de la imagen fotográfica y de la música

y el canto. Su resolución — en ocurrencias metáforas visuales — del banquete de desposorios obedece en su verdad al nervosismo de la novia a la fuerza: se siente rodeada de esqueletos que se mofan de ella, igual de burlones que quienes la empujan a un matrimonio contra su voluntad...

Los episodios de *La canción de la vida* — el idilio en el mar, el alegre quererse de algunos animales, las angustias del que espera los resultados de una operación cesárea, los preparativos y el desarrollo de ésta, el ingenuo soñar del niño con un mundo de juguetes y de maravillas, etc. — componen una antología de aciertos, de felices destellos. *Acaso* la película se exceda en lirismo y en un afán de arte puro. No obstante constituir ello un delito de indiferencia hacia los graves y hondos problemas actuales, perdónemos — esta vez — a Granowsky su distracción y reconozcamos los aciertos cinematográficos de su primera obra.

L U I S G Ó M E Z M E S A

« M a t a H a r i »

F I L M D E G E O R G E F I T Z M A U R I C E

La productora norteamericana Metro-Goldwyn-Mayer está especializada en presentar todos los años un film sensacional. Un film comercialmente gigantesco que — a fuerza de propaganda y de estrellas famosas — consigue pasar a la historia del cinema. A esa historia falsa del cinema mundial que están escribiendo los financieros y los gacetilleros cinematográficos.

Así, siguiendo esa pauta, la Metro ha dado al cine obras tan mediocres como *Ben-Hur* y *Tráder-Horn*, que están grabadas en la mente de todos, no por poseer un valor positivo — pues carecen de él — sino por la sugestión que emana del reclamo a la americana y de los ídolos de Hollywood.

Y como contraste, esta misma marca — que tanto cacarea sus peores films — emboza sus mejores películas en el anónimo, ocultándolas casi por completo al público. Ahí están *Avancia*, *Y el mundo marcha...* y *Viento* para demostrarlo.

Este año, como es natural, la Metro ha preparado cuidadosamente su gran film. En su realización no se ha gastado mucho dinero. Los tiempos han cambiado bastante y ya no les sobran los dólares como hace cinco años. Por esto, ahora, han decidido atacar al público con un título sugestivo — *Mata-Hari* —, unas estrellas famosas — Greta Garbo, Novarro, Barrymore, Stone... — y una propaganda bien organizada y orientada.

Y el resultado de esta combinación, ha sido el que se obtiene siempre que se persigue un negocio por medio de un arte: sencillamente desastroso.

Pues es imposible encontrar un film basado en un suceso histórico, y a la par casi contemporáneo, tan falso como *Mata-Hari*. Es imposible encontrar una obra como esta, que trate un tema pleno de posibilidades con tanta despreocupación.

*Mata-Hari* se inicia mal desde su primera escena. Que es esta: el fusilamiento de unos espías en el frente francés, al compás de una marcha militar.

En cuanto vimos esto comprendimos que estábamos ante un film que carecía por completo de interés. Por lo menos para nosotros, que buscamos en el cinema la verdad, la única gran verdad de la vida. Que es precisamente lo único que no le ha interesado a Fitzmaurice al realizar *Mata-Hari*.

Toda la gran tragedia del espionaje, todas sus desconcertantes realidades, todos sus manejos hipócritas y traiciones bajas han sido burdamente escamoteados por Fitzmaurice.

Y así resulta que la vida de *Mata-Hari* se deslizó tranquila y felizmente, sin grandes preocupaciones. Hasta tenía tiempo para enamorarse a un ingenuo aviador ruso con cara de bobo. Y no es esto lo peor; sino que ella misma llegó a enamorarse de tal modo del aviador, que no titubeó en sacrificar por él la vida.

He aquí, en cuatro líneas, la vida de *Mata-Hari*, vista e interpretada por los norteamericanos.

¡Y qué distinta es de la verdadera, de la auténtica! Sobre todo en lo concerniente a su sensacional proceso.

Así que, partiendo desde cualquier punto de vista, *Mata-Hari* es un film pobre, rechazable, en una palabra.

Ni siquiera encontramos en él ningún valor cinematográfico o estético. George Fitzmaurice es un mal realizador. Por lo menos en esta ocasión lo ha demostrado al conducir la acción de su film con una monotonía agobiante.

Y por esto, el público — que acudió a su estreno con la intención de exteriorizar su entusiasmo — rechazó muchos momentos de la cinta.  
Lo único que hay que lamentar, por tanto, es que no los rechazara todos.

R A F A E L G I L

## NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

### ESPAÑA INACTIVIDAD DE NUESTROS CINEASTAS

Va pasando el tiempo y ninguno de los anuncios que se nos ofrecían responde a sus promesas. Ni la ECESA, ni la CEA, ni la CHADE, ni la CINESON, ni ninguna de aquellas productoras tan activas en el momento de lanzar sus acciones al mercado, responde a lo prometido. Ha pasado un año desde el momento en que comenzaron a publicarse las noticias de la construcción de estudios, de obras futuras, de colaboradores, de óptimos resultados inclusive, y nada práctico aparece. ¿Qué sucede, entonces? ¿Es que nuestras «sociedades productoras» están preparando en silencio sus planes cinematográficos? Es que piensan sorprendernos con una rectificación de sus primeros proyectos? ¿O es que han desistido de sus propósitos editoriales porque han reconocido su incapacidad para dar a España el cinema que su posición actual exige? Esperemos nuevos anuncios: el de una producción decisiva o el de una retirada, decisiva también.

#### NUEVAMENTE «ESTUDIO PROA-FILMÓFONO»

«Estudio Proa-Filmófono», de Madrid, ha reorganizado sus sesiones de «cine cultural, científico y de avanzada». En su primera sesión, programó *Turkisib*, film soviético de Tourine — presentado ya en su temporada anterior — y *La canción de la vida*, film alemán de Alexis Granowsky. Y en su segunda, *La melodía del mundo*, de Ruttmann, y *Hamba* (Berlín, *Alexanderplatz*), de Phil Iutzi. Para sus futuras sesiones anuncia películas de Pabst, de René Clair, de Eisenstein, de Pudovkin, de Didov, de Ermler... Revisiones de films mudos, mal comprendidos en su momento; agrupación de todo cuanto marque un avance social o técnico en el cinema... «La misión que hemos asumido — declara «Estudio Proa-Filmófono», en una de sus circulares — es grande, pero no es menor el entusiasmo y la energía que a la misma estamos dedicando. No es tarea fácil ni breve introducir en las amplias zonas del público una concepción artística nueva, que, en el terreno del cine, haga retroceder a los que negocian con el mal gusto, el folletín y la khatura estética».

Es de desear que estas predicciones se cumplan, y que marque en sus programaciones un avance social, que es lo único que puede separar a «Proa-Filmófono» del «snobismo» que preside — y que explotan — los Cine-Clubs, que todavía quedan por Europa.

#### TRES NOTAS SOBRE «CARCELERAS», PRODUCCIÓN ESPAÑOLA 1932-1933

Tres de nuestros amigos y colaboradores nos mandan unas notas sobre *Carceleras*, de José Buchs (primera película hablada y cantada producida en España), que publicamos:

De J. Castellón-Díaz, de Madrid:

«*Carceleras*, la obra maestra de José Buchs, se ha estrenado en Madrid después de anunciarse a bombo y platillo, y con pésima reproducción de un más que mediano lienzo de Romero de Torres. *Carceleras*, como se esperaba por todo o casi todo el mundo, ha fracasado, pese a lo dicho por Fono-Agular, S. A., Cabezo, Jack y demás cómplices; la prueba de ello es que no ha podido resistir en cartel más de una semana. Esto habrá servido, por lo menos, para que el señor Buchs se convenza de que pasaron,afortunadamente, los tiempos en que se podía realizar e incluso estrenar con éxito, aquellos dobles cinematográficos de la *Verbena* y de *Mancha que limpia*, y de que en la actualidad hay que hacer otra cosa que pastichar zarzuelitas cursis o dramones sentimentales.

«Vengan ahora — es la ocasión más propicia — los gritos histéricos de nuestras magníficas ranas empedradas en pedir limosna a los «capitalistas» y protección al Estado, para poder crear el futuro cine español. Porque, efectivamente, después del ensayo realizado