

Nuestro cinema

Título:

Los nuevos films

Autor/es:

Piqueras, J.; Latorre, V.; Cerquant, E.

Citar como:

Piqueras, J.; Latorre, V.; Cerquant, E. (1933). Los nuevos films. Nuestro cinema. (12):199-204.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42869>

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:



acepta porque él en verdad no lucha contra la burguesía. La acata resignadamente, aunque con dolor profundo, con desolada tristeza. El público proletario le aplaude y le quiere porque en sus obras, Charlot, se solidariza con el dolor de los pobres, bien que hasta el límite de víctimas de la sociedad y sólo cuando son víctimas de la sociedad. En el camino a seguir, Charlot les abandona, justamente, cuando la vida comienza a ser menos triste, más querida y de profundo sentido vital. La muerte de las farsas de nuestra sociedad burguesa, en su doble aspecto cómico y trágico, arrastra a todo el sector pequeño-burgués a las filas de los admiradores de Charlot. Es justamente la pequeña-burguesía, la que, cobarde, se resigna ante la decadencia burguesa. La pequeña-burguesía que ataca en igual forma que Charlot a la burguesía, desde adentro. Por eso también la pequeña-burguesía es la víctima que sufre interiormente y es incapaz de actuar. Es el mismo determinismo-religioso de Charlot. Es la petición, aceptación y contentamiento reformista. Si Charlot cuenta de esta manera con la unánime admiración de la burguesía y de la pequeña-burguesía no cuenta con igual admiración entre las masas explotadas. Las masas explotadas que han llegado a tener su auténtica y legítima conciencia clasista, en exclusivo, no engrosan las filas de los admiradores de Charlot.

Charlot, pues, tiene bien ganada su universalidad, en la clase social burguesa, en la pequeña-burguesa y en la proletaria que aun no tiene su conciencia clasista. La obra de Charlot quedará como el exponente más íntegro de la decadencia burguesa, individual y colectiva, social y humana. Nuestra época atormentada, contradictoria, de transición, de múltiples muertes en nosotros mismos, de interferencias sociales inextricables y absurdas, de íntima tragedia interior, oculta bajo cualquier grotesca comicidad, tiene, repetimos, en Charlot, su mejor objetiva y subjetiva realidad. Charlot es la múltiple conciencia universal de la decadencia de nuestra época. Hasta aquí llega Charlot, nada más. Su estatismo y pasivismo están manifiestos en sus últimas tres producciones: *En pos del oro*, *El Circo* y *Luces de la ciudad*. En las tres obras, Charlot, repite inalterable la misma ineludible decadencia burguesa. En la última obra, la música hecha por él mismo sincroniza admirablemente con su personalidad, acción y situación humana y social. No escapa aquí perceptible música religiosa que le vende en su intimidad evangélica, cristiana. Por marchar Charlot unido a la decadencia burguesa no encontramos en su obra ningún cambio substancial. En el proceso de su obra no hay dialéctica creadora como ya no la hay en la decadencia burguesa. En ambas sólo hay repetición, agravación cada vez más complicada y tirante del mismo mal ineludible. Charlot no da un solo paso de tentativa en la vida que vendrá, llega justo hasta el umbral de la nueva sociedad destruyendo entre risa y llanto los principios básicos de la sociedad capitalista. Y, no obstante, en Charlot también encontramos algunos de los más puros gérmenes con los cuales los pobres de hoy crearán la nueva humanidad, sin pobres ni ricos, todos unidos, sanos y alegres.

J O S É L U I S V E L Á Z Q U E Z

LOS NUEVOS FILMS

DON QUIJOTE,
film francés de
G. W. Pabst

Las grandes epopeyas literarias, los grandes monumentos de la literatura universal, ofrecen siempre un grave peligro al ser trasladados a la pantalla: su propia popularidad. En el caso concreto de la obra de Cervantes, este peligro se multiplicaba por distintas razones. No solamente porque el volumen de su contenido escapa a las exigencias espectaculares del film comercial, sino porque este contenido, en el caso de haber sido comprendido en lo que hay en él de substancial, de las luchas internas de una aspiración burguesa contra un poder feudal, escapa también al límite sociológico en que se debate el cinema de hoy.

Apenas publicado el anuncio de la realización del *Quijote*, la prensa literaria internacional señaló a los productores los peligros de su aventura. Éstos habían pensado simplemente en las posibilidades comerciales del asunto y se garantizaban a sí mismos con dos hechos concretos: con la popularidad internacional del libro de Miguel de Cer-

vantes y con la otra popularidad de Fedor Chaliapine, cuya voz no puede escucharse en los escenarios líricos por menos de un equivalente económico de 100 francos. Sin embargo, cuando el grupo financiero se internó en la obra de nuestro clásico, comenzó a sufrir las primeras dificultades. Su realización no podía confiarse al primer recién llegado. Los ocho o diez millones de francos presupuestados necesitaban toda clase de garantías.

Entonces se le encargó la realización a Pabst y se suprimió a Bernard Dechamps y a Walter Ruttmann. Pabst terminaba de realizar *La Atlántida* y estaba deseoso de una revancha. Se rodeó de buenos colaboradores — Paul Morand (escenarista), Alexandre Arnoux (diálogos), Jacques Ibert (partitura musical con temas de Dargomusky), Nicolás Farkas (operador), Andreev (decorados), Jean de Limur (colaborador para la versión francesa), Fedor Chaliapine, Dorville, Mady Berry, Arlette Marchal, Renée Valliers, Martinelli, etc. (intérpretes de los primeros papeles) — y realizó el film.

La crítica literaria asegura que Pabst ha traicionado a Cervantes. La prensa cinematográfica se divide: una parte asegura que se trata de la obra maestra de Pabst; la otra que no ha sabido interpretar el espíritu del libro. La crítica profesional de España, sin haber visto el film, le combate por dos cosas esenciales: por no haber rodado los exteriores en la Mancha y porque el realizador no ha seguido al pie de la letra la anécdota exterior de Cervantes.

Todas estas posiciones son cardinalmente falsas. A pesar de sus antagonismos, no hay una sola que se acerque a lo esencial. El film de Pabst no es solamente falso porque no ha sabido recoger con toda claridad la sinrazón de don Quijote frente al sentido común de Sancho, la poesía frente a la prosa. Tampoco es falso por haber introducido ciertas modalidades en el desarrollo de la anécdota. El mal viene de más alto. No es aquí en donde hay que buscar la falsedad del *Quijote* pabstiano, sino en la visión que Pabst tiene del héroe cervantino. En lugar de interpretarle desde un punto de vista materialista de la historia, le interpreta como un pequeño burgués cualquiera y le idealiza. Por eso, a través del film, no es don Quijote un personaje que se produce gracias a las condiciones objetivas y subjetivas de su época, sino una especie de tipo idealista que las subvalora y se superpone a ellas. En consecuencia, la figura del Quijote no es el producto de una serie de circunstancias históricas, sino que son estas circunstancias quienes vienen a ser algo así como el armazón que rodea y realiza una figura.

(En estrecha comparación entre la literatura y la historia se nos ocurre diferenciar ahora el antagonismo que podría surgir entre un libro sobre Hitler — por ejemplo — escrito por un escritor marxista y un escritor pequeño burgués. El escritor pequeño burgués tomaría la figura del jefe fascista y nos relataría su vida, desde su nacimiento hasta la fecha, circunscribiendo las condiciones objetivas y subjetivas de la vida alemana a un segundo plano. En cambio, el escritor marxista aplicaría a su obra el materialismo dialéctico. Y analizaría, desde su punto de partida, esas condiciones objetivas y subjetivas de Alemania, colocando entre ellas, como consecuencia de las mismas, la figura

G. W. Pabst y su operador Farkas en una toma de vistas de «Don Quijote». A la derecha, Dorville (Sancho Panza) y Fedor Chaliapine (Don Quijote).



de Hitler. Este mismo ejemplo podemos aplicarlo al cinema y diferenciar también el resultado de la realización cinematográfica de *Don Quijote*, hecha por Pabst, y lo que podría esperarse de un realizador marxista como Eisenstein. Mientras Pabst se ha limitado a idealizar la figura del hidalgo manchego y a rodearla de un ambiente efectista del más puro y simple pintoresquismo, Eisenstein, al igual que ha hecho con Méjico, se detendría principalmente en la situación histórica, económica y social de la época, en las luchas manifiestas de la burguesía contra el feudalismo dominante, y daría la figura del Quijote como consecuencia lógica de todas esas condiciones enumeradas, puesto que el marxismo no niega nunca el valor del individuo, aunque lo supedita a los hechos materialistas de la Historia.)

Hechas todas estas consideraciones, poco nos importa ya detenernos minuciosamente, con todo detalle, en el film de Pabst. Como todas las obras del realizador austriaco, en *Don Quijote* existen valores cinematográficos de primera calidad y errores fundamentales. Si hubiese comenzado por interpretar auténticamente el espíritu social de la obra cervantina, nos habríamos detenido sobre sus figuras y su escenario y sobre la anécdota en que se mueven. Pero existiendo como existe ese error fundamental de principio, poco nos importa ya que en lugar de las estepas manchegas encontremos los pinos y las rocas marinas de la Costa Azul; que don Quijote sea un personaje que resuelve todos sus conflictos por medio de canciones operescas, y que Sancho Panza haya sido interpretado por un «chansonnier montmartrois» que ha dado al personaje de Cervantes su propia psicología y su mismo espíritu.

Esto no quiere decir, sin embargo, que desde el punto de vista cinematográfico y espectacular, *Don Quijote*, sea un film tan bueno como aseguran algunos incondicionales de G. W. Pabst, y tan malo como pretenden nuestros escritores cinematográficos que todavía no lo han visto.

París

J. PIQUERAS

CASA DE REFUGIO, film yanqui de Alfred Santell

Nos encontramos en Norteamérica. En el país que, no hace muchos años, la burguesía consideraba como un modelo frente al infierno rojo de Rusia. En el país que hoy posee más de doce millones de pares de brazos inútiles y por cuyas tierras merodean más de doscientos mil menores de quince años sin otro abrigo que el de su madre, ni otra esperanza que la de burlar la ley sin caer en manos de los encargados de distribuir justicia. Entre las instituciones creadas para proteger al inválido, hacemos conocimiento con un refugio para madres solteras. Un refugio que tiene, como todos los refugios capitalistas, el carácter de una cárcel. Y en torno a esa cárcel-refugio se desenvuelve la acción del film.

Una muchacha, vendedora de discos en una casa de música, trabaja una amistad íntima con una «vedette» del género macho. Para él esa amistad no es más que una aventura más que quizá recuerde algún día en la sentimentalidad canalla de un nuevo «blue». Para ella, es toda su vida la que se pone en juego. Pocas semanas después, abandonada, la muchacha acude a un refugio de jóvenes madres. En ese momento justamente comienza el valor real del film. Hay unas escenas que recuerdan y probablemente han sido inspiradas en *Muchachas de uniforme*: las escenas en que la heroína se entera de la muerte de su hijo debida a una brutalidad de la directora, y el momento en que sus compañeras de refugio que, sublevadas contra tanta canallada han estado acorralando a la directora, vuelven en busca de la muchacha que ha desaparecido. Hay otra escena para dar gusto al patriotismo del norteamericano cien por cien: un padre desnaturalizado que no acepta al pequeño de su hija. Este personaje habla alemán. (Así, los «gangsters» son italianos; los bandidos, sudamericanos, y los padres brutales, alemanes.)

El film va desenvolviéndose ante nuestros ojos con ese sentido del ritmo y del movimiento que todavía constituye el monopolio casi exclusivo de los cineastas yanquis. Incluso el final es un acierto. La muchacha, que un amor banal — no para ella — ha conducido a un refugio y de allí a la prostitución, no acaba como las heroínas de los tiempos de «american prosperity», abrazando con un beso interminable al salvador que le ofrece un Rolls Royce y un palacio. Este final que podría tranquilizar la conciencia burguesa, no satisficiera al 90 por ciento de los espectadores que, aplastados por la crisis, no tienen otras perspectivas que las de la misma heroína: las de hundirse en el fango de nuevo.

Claro está que hay otras perspectivas. Pero éstas no se hallan al alcance de los pequeño-burgueses que han creado el film. La pequeña burguesía, con una base económica y social vacilante, no puede dar más de sí. Ante problemas sociales como el planteado en *Maison de Refuge*, sólo el proletariado constituye la verdadera clase que ha de sacar las conclusiones revolucionarias correspondientes, no sólo en la pantalla, sino en la vida.

París

V. LATORRE

BAROUD, film francés de Rex Ingram

La guerra del Rif, revista y considerablemente mejorada: una verdadera «rigolade» la guerra presentada de esta forma, por lo menos para cuantos tienen la «suerte» de formar parte del ejército francés.

Dos suboficiales: un francés, Duval, y un indígena, Hamed, hijo de un Caid lealmente vendido a Francia, son dos grandes amigos y, habiendo oído probablemente que los pequeños regalos mantienen la amistad, se pasan una «poule» el uno al otro, como podían darse un cigarrillo.

En estas condiciones, ¡surge la catástrofe! Duval se enamora de Zinah, hermana de Hamed, a quien la ley del país prohíbe su unión con un extranjero. Mientras Alá se pone en marcha para arreglar las cosas, Mamed, «salvaje mignon», quiere matar a su amigo, que ha celebrado una cita con su hermana en un cementerio.

Oportunamente, en este preciso instante, un jefe rebelde, no vendido lealmente a Francia (el último de los bandidos, naturalmente), viene a sitiar el «Casbah» que cobija al Caid lealmente vendido a Francia, a su hija Zinah y a su nodriza (gruesa negra ridiculizada a placer), a los dos suboficiales y a algunos soldados, y no se piensa en otra cosa que en la defensa.

Duval y sus hombres, desde lo alto de una torre, matan a los marroquíes como a conejos, manifestando un desprecio sonriente por la indeseable canallota que, por otra parte, se las arregla de forma tan admirable que, al morir tan grotescamente, provoca la risa entre los espectadores. Por todas partes, el sol se abate sobre cadáveres de moros, gracias a la «heroicidad francesa».

La situación, sin embargo, se agrava en los momentos del contraataque. La bella Zinah es herida por el jefe rebelde; pero he aquí al valiente capitán francés que llega en este crítico momento con sus tropas de «spahis», y que acaba con todos los rebeldes supervivientes como si se tratase de un batallón de ranas en un charco.

Entonces, el Caid lealmente vendido a Francia llama a Duval y le dice: «¡Que Alá te bendiga y te otorgue todo cuanto desees!».

No creemos necesario comentar más largamente la innoble glorificación del colonialismo francés y de los asesinatos a que le incita este film tan bajamente sádico.

París

W. T.

POIL DE CAROTTE, film francés de Julien Duvivier

Otro film social, basado éste en la novela del mismo título de Jules Renard. El film, técnicamente, es bueno. En el elenco, el mejor de todos es el héroe: un niño que trabaja por primera vez en la pantalla. La historia, que probablemente conocen nuestros lectores a través de la novela, y que ha sido modificada un poco, nos revela la tragedia de un niño que ha tenido la mala suerte de nacer demasiado tarde. La madre, católica en el sentido más brutal y estricto de la palabra, lo considera como un espíritu, como un castigo divino por una noche en que cumplió su deber conyugal demasiado bien. Este pobre diablo — Poil de Carotte — ha venido a perturbar un poco los planes que la madre se había forjado con sus dos hijos mayores. Y ante la aversión de la madre y la brutal inconsciencia del padre, Poil de Carotte se siente solo y, lo que es peor, impotente para afirmar su débil personalidad. La conclusión lógica de Poil de Carotte — de tantos Poil de Carotte que la crisis ha elevado al infinito — es el suicidio. Pero cuando el niño va a dar un fin razonable al film, suicidándose, el padre aparece para salvarle y hacer polvo la cinta. ¡Que los innumerables Poil de Carotte perdonen al cineasta esa flaqueza! Nosotros, que sabemos lo difícil que resulta hoy ganarse la vida y la pobreza de perspectivas de los pequeño-burgueses, casi se lo hemos perdonado ya.

Poil de Carotte es, sin embargo, un film a ver, no solamente por su valor artístico indiscutible, sino por las consecuencias anticatólicas que pueden entresacarse a través de las escenas en que aparece la madre beata, mojigata e hipócrita.

París

V. LATORRE

¿A DÓNDE VA ALE- MANIA? documental fran- cés montado por «Éclair-Journal»

Este film podría resumirse de esta forma: Antes de 1914, los alemanes hacían infinidad de desfiles militares. En 1933 hacen todavía más.

Los comentarios hablados que acompañan a las imágenes quieren parecer objetivos. Pero al final, el «speaker» dice esto, poco más o menos: «¿Han visto ustedes? ¡Yo no diré una palabra más; reflexionen!»

Para orientar todavía más firmemente las reflexiones de los espectadores en el sentido deseado, las firmas que han realizado *¿A dónde va Alemania?* están preparando actualmente un film sobre Francia que anuncian en estos términos:

«Las firmas que han inaugurado con el film *¿A dónde va Alemania?* la serie de sus reportajes filmados, realizan en estos momentos una nueva producción con el título *¡Aquí, Francia!*, y en el que presentarán por medio de un resumen sorprendente «la actividad pacífica de nuestro país desde el armisticio hasta nuestros días.»

Como señalaba un corresponsal obrero hace unos días en *L'Humanité*, silbar este film es una manifestación demasiado confusa. Al comentario hablado que acompaña las escenas del film nosotros debemos adjuntar los nuestros.

París

E. CERQUANT

SOMBRAS FUGACES, documental africano de A. Fanck y Karl Junghas

En medio de esa pléyade de films «documentales» sobre África, trucados unos, imperialistas otros, falsamente espectaculares casi todos, resulta agradable e interesante encontrarse con un film tan sincero y de tan alto valor científico como *Sombras fugaces*.

Generalmente, no es África quien viene al cinema, sino el cinema quien va en busca de África. Queremos decir, que en los cineastas actuales no existe el deseo de utilizar la cámara para servirse de ella como elemento científico, sino que es el deseo de utilizar la curiosidad permanente del espectador por los países que no conoce quien le lleva a las selvas africanas a «impresionar» los «exteriores» de un film que completan más tarde en los estudios con la aditación trucada de una salsa espectacularmente exótica y científicamente falsa.

Por eso cuando nos encontramos frente a una película en la que a sus valores naturales y cinematográficos se unen otros de gran mérito artístico y pedagógico (montaje dinámico, fotografías espléndidas, sentido estricto de lo que debe y puede ser el documental sobre la Historia Natural y la Geografía), respiramos jubilosamente y nos sentimos satisfechos de constatar las posibilidades (realidades en este caso) de ese cinema que venimos preconizando seguros y convencidos de su elevación y reivindicación futura.

Porque *Sombras fugaces* viene a ofrecernos íntegramente lo que hasta aquí apenas se había esbozado. Se trata de un perfecto manual africano o, más concretamente, de un panorama de África, fotografiado desde el aire. Por primera vez, el avión — diestramente manejado por Ernesto Udet — se interna en el cielo de África y ofrece al operador los medios para lograr aprisionarla con su cámara. Unas veces, Udet, pasea al «cameraman» sobre el cráter de un volcán, junto a sus emanaciones; otras zigzaguea en torno a una banda de buitres que devora a una cebra; más tarde se detiene sobre la fauna animal, ignorante de que se le espía; sobre la flora maravillosa ante la que la cámara despliega completamente el ojo de su objetivo; sobre la vida normal de sus habitantes humanos... Finalmente, el hombre quiere demostrar su dominio sobre la Naturaleza, y la escuadrilla aérea acosa a un gran rebaño de búfalos, vuela sobre ellos, los acorala, les atemoriza con el ruido ensordecedor de sus motores... Gracias a ello, el espectador que vigile atentamente la proyección de *Sombras fugaces*, casi se identifica con cualquiera de los acompañantes de los profesores Yiets y Gontor en su reciente expedición africana.

Pero... También en *Sombras fugaces* hay un pero. Se trata de la pequeña anécdota introducida en la versión alemana que hemos visto nosotros. A nuestro juicio, esos metros que describen el amor platónico de un negro por la «muchacha blanca», truncan la sinceridad documental de la obra. Cinematográficamente no le suma ningún valor, y, en cambio, científicamente, documentalmente, se lo roba.

París

J. PIQUERAS

Una bella imagen de «Sombras fugaces», film alemán de A. Fanck y K. Junghas.

EL ARPÓN ROJO, film yanqui de Howard Hawks

Un pescador rudo y fatuo se cree amado por una mujer. Un día, sobre el barco, la encuentra en los brazos de un bravo mozo, su mejor amigo. Desde este momento sobre un hombre. «Los tiburones arregarán las cosas», dice, y arroja a su rival al mar después de haberle aporreado. Pero las cosas se arreglan de otra forma. Es él quien muere y la mujer queda en los brazos del galán a quien amó siempre. En suma: *todo termina bien*.

Con el pretexto de mostrarnos la simplicidad de los pescadores, se les hace en todo el film hablar de san Pedro y del Paraíso.



«¿No es verdad — pregunta el capitán con la mano cortada — que hay que poseer todos los miembros completos para poder entrar en el Paraíso? San Pedro era también pescador; pero como yo pescó peces tan grandes como los que él cogía, me dejará entrar. Entonces ítemos a pescar juntos.»

Este párrafo lo damos como muestra de las calidades del diálogo del film de Hawks (autor de *A girl in every port* y de *Scarface*), quien, pese a sus altas cualidades técnicas y a su interpretación notable (especialmente por Edward G. Robinson), no podemos recomendar a nuestros lectores.

París

E. CERQUANT

EL PRESIDENTE FANTASMA, film yanqui de N. Tauróg

El cambio presidencial de Estados Unidos ha influenciado directamente sobre la política cinematográfica de William Hays. Poco tiempo después de que Roosevelt tomase el poder, se habló de la dimisión de Hays — ligado estrechamente a Hoover — de su cargo de Presidente de la *Motion Pictures*. Pero Hays, tan identificado con la finanza, la política y el cinema, se mantuvo en su puesto y ofreció su colaboración al nuevo Presidente de su país, iniciando desde el cinema una política derrotista sobre las instituciones creadas por Hoover o ampliadas bajo su gobierno.

Consecuente con este nuevo viraje, han aparecido ya algunos films en los que, sin atacar los principios de la clase dominante, el fondo del mal, se manifiesta, en cambio, la mala administración de los establecimientos públicos o de otros sectores de la vida yanqui. (Por ejemplo, en *Casa de refugio* no se combate un régimen que alimenta y sostiene a la prostitución, sino a la política proteccionista que coloca en las instituciones estatales personas despreciables que abusan de las pobres gentes que se les confía.)

En *El Presidente Fantasma* se prosigue la nueva táctica de Hays. Se trata de una sátira electoral, realizada con esa pericia cinegráfica que los cineastas yanquis saben llevar a sus mejores films. El asunto gira en torno al parecido de un charlatán y el único hombre que puede llevarse a la presidencia con la seguridad de que salvará al país de la crisis que sufre. Los jefes de los partidos políticos, desesperanzados de sus escasas facultades electorales, le obligan a que acepte su «doble» con estas palabras: «El charlatán ganará las elecciones y el hombre ecuaníme gobernará al país». De esta forma queda bien sentado el hecho de que todos los políticos profesionales son unos charlatanes y de que los gobernantes son hombres ecuanímes y sacrificados por el bienestar de su pueblo. Pero al final, el futuro presidente se cansa de permanecer en la sombra y decide desembarazarse de su «doble» deportándole a una isla. Sin embargo, el «sex appeal», en forma de una mujer enamorada, aparece para salvar al hombre del pueblo que se prestó a la comedia por salvar el país, y es al auténtico candidato a quien por equivocación de sus propios foragidos se deporta, proclamando presidente al charlatán en su auténtica personalidad. Así se logra mantener el fuego sagrado de los ciudadanos de U. S. A., y se les da la seguridad de que cada uno de ellos puede llegar a presidente máximo de sus estados.

Como vemos, no se ataca las cosas desde sus raíces, sino a flor de piel. No se trata, desde luego, de llevar una revolución ni un cambio radical de régimen. Se trata simplemente de acabar con esa plaga de charlatanes que están corrompiendo los destinos de la política liberal democrática.

En consecuencia, *El Presidente Fantasma* es un film digno de verse, no solamente por lo que hay en él de magnífico desde el punto de vista cinematográfico. Nuestros lectores deben acudir a su proyección. No a corear los latiguillos liberales y socialdemócratas, sino a sacar las conclusiones objetivas que les ofrece sobre una política y un régimen corrompidos.

París

J. PIQUERAS

AVISO : La Dirección de NUESTRO CINEMA, segura de que España puede ofrecer una cantera de escenaríos cinematográficos originales y de que existe una juventud, artística y socialmente preparada, que ha de darle el cinema que las generaciones que hasta ahora se ocuparon de ello no han sabido darle, abre sus páginas a los cineastas y escritores proletarios; a sus colaboradores habituales y a sus amigos, para recoger en ellas todos cuantos escenaríos se le dirijan y crea merecedores de su publicación. Muy al contrario de cómo se viene haciendo en las revistas cinegráficas internacionales, N. C. no ofrece premios en metálico (por la sencilla razón de que no puede darlos) ni se ofrece como intermediario entre sus autores y los productores o realizadores de films comerciales. Simplemente, la Dirección de esta Revista seleccionará los asuntos que crea interesantes, los archivará en su colección y los presentará en el momento oportuno. Con esta nueva sección, N. C. está seguro de cobijar en sus páginas las primeras manifestaciones del futuro cinema hispánico.

Los originales, escritos a máquina por una sola cara, desarrollados en forma narrativa o en un rápido y elemental «découpage», no podrán ocupar una extensión superior a dos páginas de nuestra Revista.