Mhjournal
MIGUEL HERNÁNDEZ COMMUNICATION JOURNAL
ISSN: 1989-8681

Fecha recepción: 17/04/2025
Fecha revisión: 5/06/2025
Fecha de publicación: 30/07/2025

De Pabst a Goebbels: el cine de Weimar según Manuel Villegas López

Emeterio Diez Puertas | ediez@ucjc.edu
https://orcid.org/0000-0002-2206-0480
Universidad Camilo José Cela

Cómo citar este artículo: Emeterio Diez Puertas (2025). *De Pabst a Goebbels*: el cine de Weimar según Manuel Villegas López, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 283 a 303. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/t935hp74

Sumario

1. Introducción
2. Marco teórico
3. Metodología
4. Resultados
 4.1. *Voz del cinema* (1928-1936)
 4.2. *Espectador de sombras* (1935)
  4.2.1. La guerra
  4.2.2. El humorismo
  4.2.3. El amor
  4.2.4. La naturaleza
  4.2.5. El hombre fuera de la ley
 4.3. *Arte de masas* (1936)
5. Discusión y conclusiones
6. Bibliografía
7. Filmografía

Resumen

Manuel Villegas López (1906-1981) fue uno de los críticos cinematográficos más importantes surgidos en España durante la Edad de Plata. A lo largo de su carrera se hizo eco del cine alemán de la época de Weimar tanto en su labor de crítico como de historiador del cine. El artículo recurre a las críticas, comentarios, libros y conferencias que escribió hasta 1939 para responder a tres preguntas: 1) ¿su juicio de gusto sobre el cine alemán estrenado en Madrid coincide con el canon de otros estudiosos y refleja el carácter poliédrico del cine alemán?; 2) ¿dada su teoría del cine como arte de masas, subraya preferiblemente el cine expresionista y el cine social alemán?; y 3) ¿Villegas se ve obligado a explicar el cambio que para el cine alemán supuso la llegada de los nazis y anticipa en ese cine la guerra que estallará años después? El articulo desvela que hay "dos Villegas" a la hora de valorar el cine de Weimar y que el título de su texto *De Pabst a Goebbels* es muy significativo si lo comparamos con *De Caligari a Hitler* de Kracauer.

Palabras clave

"Cine de Weimar", "recepción", "Segunda República" "Manuel Villegas López", "cine social", "arte de masas"

Mhjournal
MIGUEL HERNÁNDEZ COMMUNICATION JOURNAL
ISSN: 1989-8681

Fecha recepción: 17/04/2025
Fecha revisión: 5/06/2025
Fecha de publicación: 30/07/2025

From Pabst to Goebbels: Weimar cinema according to Manuel Villegas López

Emeterio Diez Puertas | ediez@ucjc.edu
https://orcid.org/0000-0002-2206-0480
Universidad Camilo José Cela

How to cite this text: Emeterio Diez Puertas (2025). *De Pabst a Goebbels*: el cine de Weimar según Manuel Villegas López, en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 16 (2), pp. 283 a 303. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/t935hp74

Sumario

1. Introduction
2. Theoretical Framework
3. Methodology
4. Results
 4.1. *Voz del cinema* (1928-1936)
 4.2. *Espectador de sombras* (1935)
  4.2.1. War
  4.2.2. Humor
  4.2.3. Love
  4.2.4. Nature
  4.2.5. Man Outside the Law
 4.3. *Arte de masas* (1936)
5. Discussion and Conclusions
6. Bibliography
7. Filmography

Resumen

Manuel Villegas López (1906-1981) was one of the most important film critics to emerge in Spain during the Silver Age. Throughout his career, he echoed the German cinema of the Weimar era, both in his work as a critic and as a film historian. This article draws on the reviews, articles, books and lectures he wrote up to 1939 to answer three questions: 1) Does his judgment of taste regarding German films released in Madrid coincide with the canon of other scholars and reflect the multifaceted nature of German cinema?; 2) Given his theory of cinema as mass art, does he preferentially emphasize German Expressionist and social cinema?; and 3) Is Villegas compelled to explain the change that the arrival of the Nazis represented for German cinema, and does he anticipate in this cinema the war that would break out years later? The article reveals that there are "two Villegas" when it comes to evaluating Weimar cinema and that the title of his text, *From Pabst to Goebbels*, is very significant when compared to Kracauer's *From Caligari to Hitler*.

.

Palabras clave

"Weimar Cinema", "Reception", "Second Republic", "Manuel Villegas López", "Social Cinema", "Mass Art"

1. Introducción

El objetivo de estas páginas es estudiar la recepción en España del cine de la República de Weimar (1918-1933) a través de los escritos de los años treinta del siglo pasado del crítico Manuel Villegas López. Este nunca empleó en ellos la expresión 'cine de Weimar', pero sí fue consciente de que hubo en el cine alemán un período marcado por el fin de la 'Gran Guerra' y la llegada al poder de los nazis y, dentro de este período, una fase de esplendor entre 1918 y 1925.

Manuel Villegas López (1906-1980) comenzó trabajando para los medios de comunicación de la familia Urgoiti, como *Luz, diario de la República* (1932-1934) y Unión Radio, futura cadena SER. En 1933 participó en la fundación del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI). El propósito del grupo era hacer un frente común contra las presiones empresariales y combatir a los críticos que se dedicaban a la publicidad encubierta. Fue, por lo tanto, compañero de viaje de Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés o, entre otros, Fernando Viola. Durante la Guerra Civil, ocupó el puesto de Jefe Técnico de los Servicios Cinematográficos de la Subsecretaría del Ministerio de Propaganda del Gobierno de la República. Se exilió en Argentina en 1939, dónde continuó su trabajo como crítico y guionista. Allí escribió, entre otros, su libro *Charles Chaplin. El genio del cine* (1943). Regresó a España en 1953 y escribió para publicaciones como *Índice*, *Objetivo*, *Ínsula*, *Cinestudio*, *Triunfo* o *Sábado Gráfico*. En 1966 su libro *El cine en la sociedad de masas. Arte y comunicación* fue premiado por el Círculo de Escritores Cinematográficos.

El artículo se inserta en los estudios sobre el cine durante la Segunda República (Gubern, 1977; Caparrós Lera, 1981) y el papel en España de la crítica y del pensamiento cinematográfico (Hernández Eguiluz, 2009; Nieto Fernando y Monterde, 2018; Monterde, 2023; Piñol Lloret, Polo Pujadas, Adell Carmona, 2023). Esta línea de investigación se ha centrado, a su vez, en el análisis de algunos medios, como *Nuestro Cinema* (Pérez Merinero, 1975), y el estudio de sus principales críticos, como Luis Gómez Mesa (Caparrós Lera, 1986). En el caso de Villegas, hay que mencionar los trabajos de Diez Puertas (2017, 2023a y 2023b) y las nuevas ediciones que éste viene realizando de sus obras completas (Villegas López, 2023a, 2023b y 2023c). Así mismo, el artículo es una aproximación al cine alemán desde la historiografía española (Fernández Cuenca, 1961; Staehlin, 1961; Sánchez Biosca, 1990).

Dado que Villegas escribe sus primeras críticas profesionales a partir de 1932, su mirada sobre el cine alemán producido entre 1918 y 1933 se centra, en realidad, en su parte final y es retrospectiva y prospectiva del resto, es decir:

1. Hipótesis sincrónica. Como crítico, esperamos que Villegas recoja el estreno de las últimas producciones de la República de Weimar y señale los títulos más destacados. ¿Coincide con el canon de otros estudiosos y refleja el carácter poliédrico del cine alemán?

2. Hipótesis diacrónica. Como historiador, Villegas hace valoraciones de lo que supuso el cine de Weimar de la época muda. Dada su teoría del cine como arte de masas, ¿subraya preferiblemente el cine expresionista y el cine social alemán?

3. Hipótesis predictiva. Además, Villegas se ve obligado a explicar el cambio que para el cine alemán supone la llegada de los nazis. ¿Anticipa en ese cine la guerra que estallará años después?

2. Marco teórico

Abordamos la investigación desde los postulados de la narratología en el sentido de que consideramos las opiniones de Villegas sobre el cine de Weimar como un metatexto (Genette, 1989) que se inserta en una triple mediación (Ricoeur, 1995): 1) entre el hombre y el mundo (un obra habla de una realidad: función referencial); 2) entre el hombre y el hombre (el autor se dirige a los lectores: función comunicativa); y 3) entre el hombre y él mismo (qué sentido tiene para el público la obra: función comprensiva). El autor parte de un mundo prefigurado, configura un texto y el lector refigura ese mundo de una manera nueva. En este sentido, el texto es una metáfora del mundo, ya que la realidad A (prefigurado) es sustituida por la obra B (configurado) que un lector interpreta como C (refigurado). Es decir, tenemos: 1) el mundo o tiempo de lo prefigurado (la República de Weimar), 2) el mundo o tiempo de lo configurado (el cine de Weimar) y 3) el mundo o tiempo de lo refigurado (los metatextos de Villegas de los años 30 del siglo pasado) (figura 1). Desde la estética de la recepción Jauss escribe: "La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario" (1971, p. 69).

Figura 1. Tiempo y narración.

Fuente: elaboración propia

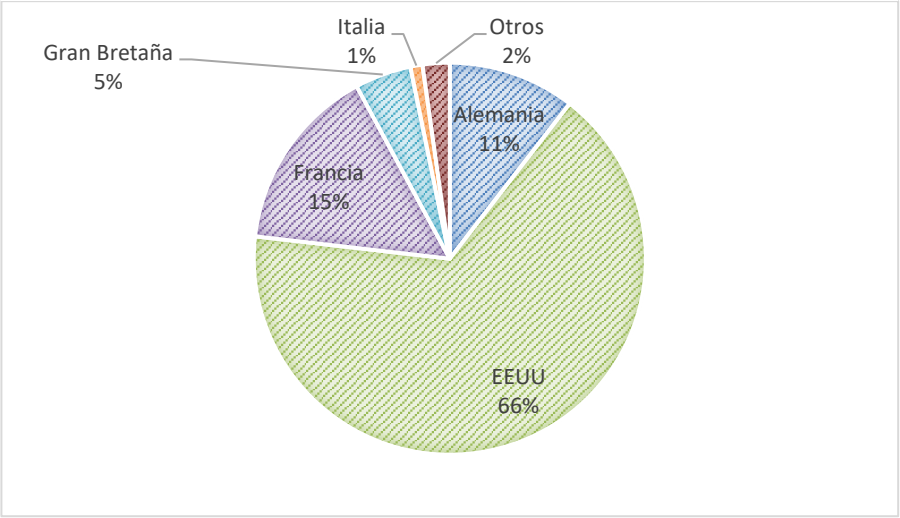
Esta triple mediación explica que uno de los mayores problemas a la hora de interpretar un texto estriba en que su lectura se hace más complicada a medida que dicho texto remite a un tiempo más lejano. Las críticas de Villegas vienen a ser lo que Ricoeur (1995) llamaría una "representación historiadora o representancia": un acceso indirecto a un pasado que no podemos vivir: la recepción en España del cine de Weimar. Sus críticas son una huella del pasado, en el sentido de que valen por ese pasado.

En relación con lo refigurado, hay que recordar que, según las Estadísticas de Comercio Exterior de la Dirección General de Aduanas, entre 1931 y 1936 (ver figura 2), el cine alemán en España es la tercera cinematografía en importancia por el número de películas impresionadas importadas. "Impresionada" se opone a "película virgen" y comprende todos los géneros y formatos comerciales: largometrajes, cortometrajes, noticiarios, documentales, cine educativo, etc.

Si nos vamos al formato largometraje, en su mayor parte de ficción, en los años 1933 y 1934, Alemania es el segundo país, tras Estados Unidos, con más penetración en el mercado español. Se importan un centenar de películas alemanas cada año (Alicoate, 1935).

La lista de estrenos entre 1932 y 1934 nos dice, así mismo, que el cine alemán presenta cada año una media de 70 títulos. Ocupa el segundo puesto y tiene un 15% de cuota de mercado. De nuevo es Estados Unidos quién domina el comercio y lo hace con holgura, pues tiene más del 50% del mercado (*Cine español*, 1934, p. 5).

Figura 2. Importación de película impresionada (1931-1936).



Fuente: Dirección General de Aduanas. *Estadísticas del Comercio Exterior.*

3. Metodología

Para abordar la investigación contamos con una muestra formada por los textos de Villegas publicados o radiados entre 1932 y 1936. Diez Puertas los ha recopilado en sus ediciones de los libros de Villegas: *Espectador de sombras* (2023a), *Arte de masas* (2023b) y *Voz del cinema* (2023c). En ellos se reseñan alrededor de 25 títulos, sobre todo, producidos en Alemania entre 1931 y 1934 y estrenados en Madrid entre 1932 y 1936. No hemos tenido en cuenta los textos que se refieren a películas no alemanas en las que intervienen profesionales alemanes emigrados. Tampoco contemplamos películas como *Tumultos*

(Siodmak, 1932) cuando Villegas visiona la versión francesa (*Tumultes*) y no la alemana (*Stürme der Leidenschaft*). El cambio de reparto, el protagonista interpretado por Charles Boyer en lugar de por Emil Jannings, por ejemplo, hace que estemos ante otra película. Finalmente, aunque están en la muestra, descartamos del análisis las películas a las que Villegas apenas dedica unas líneas porque las considera poco relevantes, como *Cadetes* (Jacoby, 1931), la comedia sentimental *Las telefonistas* (Emo, 1932), la opereta *Ilusiones de gran dama* (Lamprecht, 1934) o el filme biográfico *Paganini* (Emo, 1934).

Al mismo tiempo, en los escritos de Villegas, hay un centenar de referencias a otras películas que menciona sin entrar en su análisis, pues las cita al hilo de cierta argumentación sobre el cine de Weimar. Por ejemplo: *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920), *Nosferatu* (Murnau, 1922), *El doctor Mabuse* (Lang, 1922), *El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) o *Kuhle Wampe* (Dudow, 1932).

Los títulos reseñados por Villegas (ver filmografía) apenas representan el 6% de las películas alemanas estrenadas en Madrid entre 1932 y 1935. Bien es cierto que cuando Villegas selecciona las 32 reseñas que deben aparecer en su libro *Espectador de sombras* para dar a conocer el mejor cine estrenado en Madrid entre las temporadas 1932 a 1935, escoge 10 largometrajes alemanes. Esta cantidad viene a representar (el número de reseñas no coincide con el número de títulos reseñados) un porcentaje muy parecido al de la cuota de mercado del cine alemán en Madrid: alrededor del 20%. En otras palabras, es el propio Villegas quien hace parte de la selección que aquí manejamos, aunque, sin duda, dado el período de estudio, se echan en falta referencias a películas importantes como *M, el vampiro de Düsseldorf* (Lang, 1932).

4. Resultados

4.1. *Voz del cinema* (1928-1936)

Con *Voz del cinema* nos referimos al volumen recientemente publicado (2023c) que recoge más de un centenar de textos que figuraban en el archivo personal de Villegas, unos escritos para la radio y que nunca habían sido impresos y otros que estaban diseminados en periódicos y revistas de la época, como el diario *Luz*, la revista *Ondas*, el periódico *Letra* o las revistas *Popular Film* y *Films Selectos*. Sabemos que Villegas escribió más, pero el resto de los escritos están perdidos o incompletos. Por ejemplo, no se conserva su reseña de *El congreso se divierte* (Charell, 1931).

Desde un punto de vista teórico, Villegas practica en estos textos una crítica acorde con los postulados del mencionado Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes. Según el manifiesto GECI de 26 de septiembre de 1933, el papel del crítico es:

1) Patrocinar los estrenos de los films que merezcan destacarse: este será el caso de *Muchachas de uniforme* (Sagan y Froelich, 1931) y otros títulos alemanes que iremos mencionando.

2) Rescatar y revalorizar, en sesiones retrospectivas, las películas olvidadas y las figuras que las hicieron posibles: este es el caso de *La melodía del corazón* (Schwarz, 1929), proyectada en el cine Tívoli durante una sesión del Club GECI. En el diario radiado *La palabra* del lunes 12 de enero de 1935, Villegas hizo la reseña y decía:

> […] el film es perfecto en todos sus momentos. Perfecto hasta en su valentía para abordar situaciones de una dificultad de realización tanto mayor como que son escenas vulgares y tratadas en tono falso por todas las pantallas. (2023c, p. 339)

3) Hacer de avanzada, intentando que los films de vanguardia sean asequibles al gran público: aquí hay una gran laguna, pues no hemos encontrado referencias a, por ejemplo, el cine de Hans Richter o Walter Ruttman. Salvo que consideremos, como hace Sánchez Biosca (1990, p. 402), que *La canción de la vida* (Granowsky, 1931) es un filme vanguardista.

4) Contribuir a la cultura cinematográfica publicando libros, dando conferencias, participando del movimiento de cine clubs, etc.: esta es una labor que Villegas ya venía haciendo en Unión Radio, pues, además de reseñar estrenos, hacía intervenciones más pedagógicas. Por ejemplo, la disertación titulada "Los cuatro puntos cardinales del cinema", emitida el 12 de octubre de 1932. Así mismo, el 27 de junio de 1933 a las 19 horas dio una importante conferencia en el Ateneo de Madrid titulada "Significado del cinema. (¿De dónde viene, dónde está y adónde va el cinema?)".

En una parte de esta conferencia, hacía un análisis diacrónico del cine. Siguiendo a León Moussinac, quien en su libro *El nacimiento del cinema* (1925), establecía once etapas o jalones que hicieron avanzar el cine como arte, Villegas señalaba ocho hitos:

1. El paisaje, es decir, los primeros filmes de los Lumiére y la eclosión del documental.

2. La fantasía: Georges Méliès.

3. El cine espectáculo, en especial, el cine histórico. En la etapa incluía el cine histórico de Weimar: *Madame Dubarry* (Lubitsch, 1919), *Enrique VIII* (Lubitsch, 1920), *Danton* (Buchowetzki, 1921)...

4. Charlie Chaplin.

5. Las películas de episodios.

6. Mack Sennett.

7. El cine alemán que va de 1919 a 1925. En concreto, señalaba tres corrientes y títulos: el expresionismo iniciado por *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene, el realismo social representado por *La calle sin la alegría* (1925) de Pabst y el fondo psicológico de *Varieté* (1925) de Dupont.

8. El cine de la URSS.

Al mismo tiempo, en "Los cuatro puntos cardinales del cinema" (texto incluido en *Espectador de sombras*), abordaba un análisis sincrónico del cine. Sostenía que el cine mundial tenía en 1932 cuatro puntos cardinales "que sirven para orientar a los que caminamos por él" (2023a, p. 23). Al Oeste, decía Villegas, estaba Estados Unidos. Representaba el cine como gran espectáculo, la técnica, las estrellas y el cine comercial. Al Este estaba la URSS. El suyo era un cine preocupado por el contenido, por el espíritu, por la propaganda, por las masas. Al Sur estaba Francia. Su cine representaba el sentimentalismo de los latinos, la ironía, la belleza de lo leve y de lo frívolo, la apología del amor. Al Norte, finalmente, estaba Alemania. Su cine representaba:

> […] la lógica, la voluntad, la grandeza, la aspiración filosófica. Los personajes de la moderna mitología; la Guerra, la Ley, la Ciencia. Despreocupación amorosa: germanos. (2023a, p. 27).

Esta idea sobre las cuatro grandes potencias del cine volvía a repetirse en diciembre de 1933 en un artículo que repasaba los estrenos producidos en Madrid desde septiembre (más de cien títulos). El artículo se titulaba "La rosa de los vientos" y tenía una importante novedad: daba cuenta de la llegada del nacismo.

> Alemania. ¡Hitler!
>
> Pabst, Granowski, Lang, Joe May fuera de Alemania. *Cuatro de infantería* (Pabst, 1930), *Tres páginas de un diario* (Pabst, 1929), *L'opéra de quat'sous* (Pabst, 1931)… Adiós. Operetas, comedias musicales a lo Clair, historietas cuarteleras: *Déjame pasar la noche contigo* (1931), buen vodevil de Johannes Meyer, *Yo y la emperatriz* (Hollaender, 1933), *Quick, mi clown* (Siodmak, 1932) … Un film de defensa y elogio de la guerra: *Crepúsculo rojo* o *Aurora roja* (Ucicky y Sewell, 1933).
>
> Dos buenos films: *Liebelei* o *Amoríos* (1933) del nuevo director Max Ophuls, prodigio de sencillez y humanidad. *Una de nosotras* (1932) de Johannes Meyer, protagonizado por Brigitte Helm, otro poema de sencillez; y *Vuelan mis canciones* (Forst, 1933), título cursi de *La sinfonía incompleta* que encierra una película bien hecha y algo blanda.
>
> Y un gran filme: *Las ocho golondrinas* (1933) de Erich Waschneck presentado en Madrid por GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) en sesión especial. A nuestro juicio el mejor de este tercio de temporada; quizás no se rebase ya. (2023c, pp. 280-281)

Figura 3. Manuel Villegas López hacia 1935, en su etapa devaloración del cine de Weimar como crítico "independiente".

Fuente: Archivo Villegas López

En efecto, la llegada del nazismo supuso un cambio radical en la cinematografía alemana. Joseph Goebbels marcó la línea editorial de toda la producción a través de la censura, las ayudas del Estado, la sindicación corporativa y la extensión de los contenidos propagandísticos a los filmes comerciales, como musicales, comedias, melodramas, etc.

Ahora bien, en el GECI no todos los críticos abordaban su trabajo desde la misma perspectiva teórica. En concreto, hay tres textos incompletos, pero esclarecedores, sobre cómo Villegas entendía la crítica y, por lo tanto, cómo valoraba el cine de la República de Weimar. Son la mencionada conferencia del Ateneo de junio de 1933 y dos textos en los que Villegas trataba de resumir la temporada 1932-1933: uno sobre el tema y otro sobre la técnica. En concreto, Villegas diferenciaba entre: 1) la tecnología, 2) la materia de expresión y 3) la técnica artística. Es decir, diferenciaba entre: la máquina de escribir, las palabras y la retórica; entre el piano, las notas y la composición musical; entre la cámara (técnica científica), las imágenes audiovisuales (elementos de expresión) y su captación y montaje (técnica artística). El tema, por su parte, era para él el contenido del filme, el problema que se dramatiza. En este sentido, sostenía dos ideas básicas:

1. El cine debe tratar los problemas auténticamente humanos, los temas eternos en el tiempo y universales en el espacio, los problemas que constituyen y constituirán siempre la vida real de los hombres.

2. El tema es más importante que la técnica.

Refiriéndose al cine de Weimar, subrayaba que:

> Ya no puede hacerse una película únicamente con técnica, como en los tiempos de *Metrópolis* (Lang, 1927). El éxito -aquel éxito resonante de *Metrópolis*- fue exclusivamente técnico: multitudes, máquinas colosales, edificios gigantes… Este fue su éxito; un éxito auténtico en su época, esto no hay que amortiguarlo. Pero fue un éxito técnico; el fondo, el tema, no añadía gran cosa a lo realizado hasta entonces. El éxito de *Varieté* fue también más de técnica que de otra cosa. Claro que en *Varieté* había una aportación artística legítima: la de aunar el dinamismo del escenario -que entonces se consideraba como la esencia de lo cinematográfico- con el fondo psicológico que el año anterior había aparecido en el cinema con *El último* (1924) de Murnau: dinamismo y fondo psicológico se consideraban entonces incompatibles y Dupont supo aunarlos en su film; y esta fue la revolución artística de *Varieté*. (2023c, p. 204)

4.2. *Espectador de sombras* (1935)

Espectador de sombras. Crítica de films se publicó en agosto de 1935. Recogía treinta y tres comentarios sobre cine, sobre todo, críticas para Unión Radio de las películas que él entendió como lo mejor o más representativo del cine mundial estrenado en la cartelera madrileña entre 1932 y 1935. La importancia que daba al tema volvía a hacerse patente en el hecho de que colocó las reseñas en un orden temático y, en consecuencia, contamos con una aproximación temática al cine de la República de Weimar y el primer cine nazi.

4.2.1. La guerra

En concreto, su primera aproximación al cine alemán fue para tratar el tema de la guerra. Le dedicó tres capítulos: "El cinema ante la guerra" (había sido radiado el 1 de abril de 1933), "Noticiarios belicosos" (radiado el 21 de octubre de 1932) y "El cinema contra el 'desarme moral'" (28 de octubre de 1933). Son tres reseñas muy importantes porque anticipan la guerra e involucran en ella al cine alemán.

En el primer texto, hablaba de tres películas que trataban de la Gran Guerra. Señalaba que no eran belicistas, pero tampoco pacifistas. Dos de ellas eran películas alemanas del periodo de Weimar y decía:

> *Mensaje secreto* (Anton, 1931) es un film de espionaje y contraespionaje, entre militares de uniformes resplandecientes que se divierten mientras en el frente se matan de veras. (2023a, p. 56)
>
> *Hombre sin nombre* (Ucicky y Le Bon, 1932). El film se quiebra totalmente. La anécdota se torna banal [y llega a una] conclusión un poco desconcertante. (2023a, p. 57)

En un segundo texto, Villegas denunciaba que los noticiarios de todos los países estuviesen llenos de desfiles militares, maniobras de tropas, homenajes a los caídos… Pedía que el cine pusiese "su formidable poder creador de opiniones al servicio de la paz universal", que arrancase "del alma humana ese instinto de matar". Y vaticinaba:

> Y estos magníficos desfiles y esas músicas marciales que pueden parecer vistosos entretenimientos, esas inauguraciones de monumentos y de osarios, que pueden parecer justas pruebas de reconocimiento, son las más eficaces llamadas a ese instinto humano del que ha de brotar un día la mandrágora roja de la guerra. (2023a, p. 62)

Finalmente, en "El cinema contra el 'desarme moral'", acusaba a los estados y a su propaganda sobre la patria, el honor, el enemigo, etc. de incitar a la guerra. Aludiendo al cine alemán, volvía a advertir que:

> El cine está creando en torno a la guerra un limbo glorioso y deslumbrador, la vieja atmósfera sugestiva que alucina a los hombres y los lleva a matarse. Primero fueron las operetas intrascendentes, donde se canta, invariablemente, la magnificencia de los uniformes. Después fueron las comedias musicales y los vodeviles, donde se pinta la vida militar, e incluso la vida en el campo de batalla, como algo inefablemente divertido y donde los héroes son los favoritos de las mujeres. (2023a, p. 68)

A continuación, Villegas denunciaba el estreno de dos películas "de franca propaganda belicosa": la película norteamericana *Los hombres deben pelear* (Selwyn, 1933) y la película alemana *Crepúsculo rojo* (Ucicky y Sewell, 1933). De esta última decía:

> *Crepúsculo rojo* es un film peligrosísimo.
>
> Nosotros no hemos criticado, ni criticaremos, un film por sus ideas. No es esa nuestra misión y nos libraremos mucho de incurrir en tal falta de respeto al público, de cuyos intereses nos consideramos, como críticos, representantes. Nos oponemos también a la existencia de toda censura cinematográfica. Pero si esta censura existe y prohíbe películas como *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), por considerarlas como un atentado a la paz social de un país, debe prohibir también las películas que puedan constituir un atentado contra la paz del mundo.
>
> Hace mucho tiempo que venimos combatiendo esta campaña belicosa y estas intenciones dañinas de muchos films. Pero ahora, cuando por lo visto se trata de un ataque a fondo, creemos que debemos adoptar una actitud de clara y enérgica protesta frente a estas películas, cuyo formidable peligro denunciamos. (2023a, p. 69)

4.2.2. El humorismo

El siguiente tema que Villegas abordaba era el del humorismo. En la selección de filmes alemanes a reseñar en este apartado no incluyó *La familia lo desea* (Schünzel, 1934), pese a que la consideraba "una gran comedia: fina, ágil, humana". La reseña de este filme empezaba con una disertación que creemos debe ser el punto de partida de este epígrafe. Decía:

> A las comedias alemanas siempre les ha faltado gracia. Gracia no en el sentido de comicidad, sino como exponente de esa cuarta dimensión imponderable que se manifiesta en habilidad, ligereza, amenidad… (2023c, p. 384)

Entre las excepciones, entre las buenas comedias alemanas, estaba también *La canción de la vida*, de Alexis Granowski, de quien también había alabado *Las maletas del señor O.F.* (1931), "una de las mejores realizaciones humorísticas de la pantalla" (2023a, p. 67). Villegas consideraba que *La canción de la vida* era un canto panteísta: "canta el dolor del mundo y canta el placer que lo vence eternamente y hace que el mundo camine" (pp. 67 y 71). "Técnicamente, está realizado con una perfección de imágenes, de sonido y de compenetración de ambos inesperada en un hombre que llega por primera vez al cinema sonoro" (p. 72). En definitiva, era un "jalón que ha de marcar muchos caminos hacia un cine mejor" (p. 73)

Los tres guapos del escuadrón (Boese, 1932), por su parte, era una de esas comedias de ambiente militar que tanto criticaba, pero no podía dejar de reconocer que era muy divertida. En una crítica titulada *Alemania ríe* decía:

> Y aquí tenemos la risa del pueblo alemán, es decir, el espíritu desnudo del pueblo alemán, con su preferencia por los uniformes, por los generales terribles y severos, que luego son comprensivos y benévolos: con sus historias cuarteleras, alegres y desenfadadas, y un poco bárbaras, y sus soldados ingeniosos y traviesos… Es toda una exaltación del espíritu militar; es toda una hipótesis y una defensa de la vida del cuartel, que quieren presentar como amena y hasta divertida: es toda una apología de la necesidad del ejército. (2023a, p. 77)

4.2.3. El amor

Villegas consideraba que el amor era el gran tema del cine. Aunque hemos visto que lo vinculaba con el cine francés y hablaba de "despreocupación amorosa" (2023a, p. 24) en relación con Alemania, resulta que en *Espectador de sombras* escogió numerosos títulos alemanes para tratar este aspecto.

El primer texto que incluyó en *Espectador de sombras* sobre este tema lo abordaba desde un arquetipo sobre el que Villegas volvió una y otra vez: la vampiresa. Lo hacía a propósito de una crítica de *La venus rubia* (Sternberg, 1932), film norteamericano de Josef von Sternberg. La película le daba la oportunidad de hablar de dos estrellas del cine de Weimar: Brighite Helm y Marlene Dietrich. Escribía:

> Brighite Helm es la vampiresa abstracta; no es apenas una mujer. Es una idea. Es el Bien y el Mal en *Metrópolis* y el atavismo en *Mandrágora* (Galeen, 1928), y la fábula de la trascendental e ingente venganza eterna de la mujer en *La Atlántida* (Pabst, 1932). Es la vampiresa, casi filosófica, del cinema alemán.
>
> Marlene Dietrich es, quizá, la más próxima a Madame Bovary. Es la mujer con secreto, un secreto que la lleva, errante y desesperanzada, por la vida. Y este secreto vital, que la mueve y que la sumerge en sí misma, es lo que la acerca a la vampiresa tipo. (2023a, pp. 87 y 89)

A continuación, Villegas incluía su reseña de *Muchachas de uniforme*. La película le deslumbró.

> *Muchachas de uniforme* es, sencillamente, la llegada del amor a la pantalla. […] El amor está en ese colegio de paredes desnudas y largos corredores resonantes, severo como un cenobio, disciplinado como ese cuartel […] El amor está allí, en todo su inmenso poder, precisamente porque falta. Porque se quiere que falte y se le persigue y se le

> oprime y se le hostiga… Se intenta aniquilarle, sin reconocer que es tan fuerte que surgirá siempre. (2023a, p. 105).

Finalmente, incluyó en el libro su reseña de la versión alemana de *Arianna, la joven rusa* (Czinner, 1932) (figura 4). Villegas escribió:

> Es una de las obras maestras del cinema universal. […] Del infinito número de conclusiones que se pueden extraer de esta obra maestra del cinema -el mejor film, para nosotros, de los proyectados en la temporada-, solo una vamos a apuntar rápidamente. El film se desarrolla totalmente en interiores, y, sin embargo, es cine, contra la opinión corriente de que el cine puro se hace a base de exteriores […]. Cuando lo que se narra entre cuatro paredes se narra en imágenes, es tan cine como la más dinámica de las películas. (2023a, p. 103)

Figura 4. *Ariana.* Para Villegas un de los grandes filmes sobre el tema del amor.

Fuente: IMDB

4.2.4. La naturaleza

Otro de los temas que Villegas consideraba fundamentales es el de la relación del hombre con la naturaleza. El tema le interesaba tanto que incluso él mismo lo trató en algunos de sus guiones escritos en Argentina. Entendía que había en el hombre de su época un afán rousseauniano de vuelta a la Naturaleza y ese afán se reflejaba, por ejemplo, en las películas alemanas de montaña, en las películas sobre el Mar del Sur, como *Tabú* (Murnau, 1931), de Murnau, o en el documental *Desnudismo* (Schonger, 1930), producido por Hubert Schonger, un cineasta especializado en filmes sobre la naturaleza. Sobre el documental Villegas escribió:

> El fin de la película es éste: presentar los beneficios de la vida en contacto con la Naturaleza y mostrar la degeneración física del hombre ciudadano. El medio es éste: presentación de un campo desnudista alemán. Podrá aceptarse o no el "desnudismo". Pero no podrá tacharse nunca de inmoral un film que lo muestra. Por otra parte, la película tiene una auténtica categoría artística. (2023a, pp. 112-113)

4.2.5. El hombre fuera de la ley

El cine de Weimar proporciona también uno de los mejores ejemplos en el tema de la justicia o, más exactamente, en el motivo del hombre fuera de la ley. Nos referimos a *Hampa* (Jutzi, 1931). Escribió:

> Sobre sus escasos y leves defectos, y sobre sus abundantes y extraordinarios méritos, este es -para nosotros- el máximo valor del film: humanidad. Un film de hombres en el actual cinema de máscaras. (2023a, p. 130)

No incluyó Villegas en *Espectador de sombras*, aunque le gustó mucho, la adaptación de *Los hermanos Karamazov* que realizaron Erich Engels y Fyodor Otsep con el título *Karamasoff, el asesino* (1931). Tras ensalzar el equilibrio entre técnica y tema, decía:

> Toda la triste psicología de los tipos dostoiskanos, violentos, tristes, angustiados, inconscientemente agitados por el espíritu subterráneo que los convierte en casos psicológicos de avaricia, de sensualidad y abulia, está admirablemente en estas encarnaciones fílmicas, magníficamente llevadas por todos, absolutamente, por todos los intérpretes. (2023c, pp. 152-153)

4.3. *Arte de masas* (1936)

Arte de masas. Ruta de los temas fílmicos se publicó poco antes de la Guerra Civil Española. Aunque también contenía algunos textos que antes fueron publicados o radiados, ya no era un libro recopilatorio. Era un verdadero texto de teoría del cine: de teoría marxista. En realidad, en 1932, Villegas ya había tenido contactos con los comunistas y había publicado en su revista *Nuestro Cinema*, de la que se alejó tras entrar en el GECI.

En *Arte de masas*, Villegas conectaba su defensa del tema en el cine con el concepto cine social. Sostenía que la imagen era un medio de expresión universal, pero lo que expresa, el tema, no lo era o solo lo era cuando estábamos ante un tema universal. Y para que el cine fuese un verdadero arte de masas debían cumplirse ambos requisitos. Al tema universal, afirmaba, se llega por tres caminos (2023b, p. 46). En primer lugar, el camino del genio, del artista inspirado, como era el caso de Charlot. En segundo lugar, el camino de circunscribirse a temas que representan lo que Adolf Philipp Wilhelm Bastian llamó "pensamiento elemental". Se refería al *Elementargedanke*, es decir, a la idea de que toda la humanidad comparte un marco básico mental. Por ejemplo, todos los pueblos tienen armas, construyen casas o tienen una idea trascendente de la vida. El concepto le sirvió a Jung para acuñar su teoría del arquetipo. La objeción, añadía Villegas, era que el cine se había limitado a unos cuantos temas y no siempre centrales. El tercer camino para tratar temas universales (y aquí estaba la novedad de *Arte de Masas*) era que el cine definiese y defendiese el "alma" de la masa, esto es, su conciencia de clase: "que cada individuo en la multitud busque, luche o espere lo que los demás buscan, esperan o por lo que luchan" (2023b, p. 53).

El problema era que "en esta época en que las masas están en rebeldía" (p. 53), este camino estaba prohibido porque el capitalista del cinema no podía coincidir en ese fin. El cine capitalista buscaba la masa a través de la producción cinematográfica llamada de "género internacional". Es decir, películas para todos los públicos y todos los países que

transcurren en hoteles lujosos, playas elegantes y bonitos paisajes, con personajes en smoking llenos de optimismo y dados a la vida fácil e historia sencillas, pequeñas y blancas sobre como un hombre y una mujer se enamoran decentemente. El género internacional, señalaba, era "un signo de muerte" (p. 58), pues era el causante de que el cine nórdico, el cine italiano o el "gran cine alemán" (entendemos por lo dicho más arriba que es el cine rodado entre 1919 a 1925) hubiesen desaparecido.

En definitiva, un arte de masas realizado en una sociedad individualista y capitalista solo conducía a la "limitación temática del cinema presente". Calificaba los cuarenta años de cine de "época cinematográfica frustrada", un periodo "de grandes posibilidades y pequeñas realizaciones" (p. 59). Y a continuación señalaba algunas de esas realizaciones o rutas de éxito, es decir, cómo, en esas condiciones contradictorias, el cine se había construido como medio de expresión y como valor representativo de la sociedad. Lo que hacía ahora era sustituir los ocho hitos históricos que desarrolló en su conferencia en el Ateneo por cuatro. Y en todos esos caminos, añadía, hubo siempre un leitmotiv que no dejaba de repetirse: el tema del amor.

En efecto, señalaba que el primer camino de éxito del cine fue el del "paisaje", es decir, el del cine documental. Lo curioso es que ahora forzaba el concepto paisaje para referirse a un filme alemán que no era un documental: *Varieté,* posiblemente, su película de Weimar preferida o, al menos, de la que más escribió en estos años (figura 5). Decía:

> *Varieté* fue en el cine muchas cosas. Fue el descubrimiento del valor artístico, expresivo, del movimiento de la cámara. Antes de *Varieté* el actor se movía ante la cámara, y después de *Varieté*, la cámara se mueve ante el actor. (2023b, pp. 67 y 68)

Figura 5. *Varieté*, el filme de la República de Weimar predilecto de Villegas.

Fuente: IMDB

La segunda ruta del cine, escribía Villegas, fue la de la "superación teatral". El cine tomó la vieja forma teatral para modificarla, perfeccionarla y superarla a través del super-teatro, es decir, del cine como gran espectáculo. Esto se hizo por dos vías: los filmes de reconstrucción histórica y la revista fílmica. En el caso del cine histórico, citaba producciones de la República de Weimar que ya hemos mencionado. En el caso de la revista fílmica, mencionaba la opereta alemana (2023b, pp. 63-68).

Un tercer camino fue la "ruta de la fantasía". Aquí incluía a: Georges Méliès, Walt Disney, los seriales, los dibujos animados y el expresionismo alemán. Escribió:

> La estela del expresionismo
>
> *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene, trae al cine de 1921 la fórmula del expresionismo. La idea de Zola, "la naturaleza vista a través de un temperamento", se lleva a sus últimas consecuencias y se pinta el mundo, no como es, sino como se siente. En su nombre se va a bucear en el fondo de los espíritus en busca de los misterios de lo subconsciente, y se va a poner en libertad los fantasmas de los sueños y de la locura. Portillo propicio por donde la fantasía continuará su ruta creadora a través del cinema.
>
> Y va a reanudarla en Alemania, bajo el signo de dos razones. La tradición germana de las leyendas renanas, fantásticas, misteriosas, macabras, que es una razón etnográfica. Y la razón cronológica de la postguerra y de la crisis, con su sentido violento, crispado y agotador, que se traduce en la vida diaria de entonces en suicidios, crímenes y perversiones sexuales.
>
> Por eso, quizá, de *El gabinete del Dr. Caligari* el cinema va a tomar para su fantasía algo de lo fundamental: el prescindir de la innecesaria justificación realista. Pero, sobre todo, lo más espectacular y arbitrario: lo extraño, lo escalofriante, lo terrorífico. […]
>
> En la estela del expresionismo, la fantasía ha encontrado nueva forma para su ruta. Y Hollywood la consagra con la estandarización. Se puede llamar *Drácula* (Browning, 1931) o *El Dr. Frankenstein, autor del monstruo* (Whale, 1931). Es lo mismo. No podrá llevar más que la etiqueta del éxito comercial: "un film terrorífico". (2023b, pp. 81-83)

Obsérvese cómo, en el último párrafo, emplea los conceptos "estandarización" y "éxito comercial" para restar importancia al cine de Hollywood.

Un cuarto camino fue "La ruta del realismo". Este tenía otras dos vías. En primer lugar, la biografía fílmica. En el caso del cine de Weimar, Villegas mencionaba *Vuelan mis canciones* (1933), de Willy Forts, que lanzó las biografías de músicos. La segunda vía era la "story pictures", es decir, la película argumental sobre "el hombre y la vida tal cual es", de modo que "el hombre y su vida habían de ser, ya para siempre" (2023b, p. 87), el tema preferido del cine.

Esta corriente había dado lugar a una segunda etapa en el cine, la que se desarrollaba en esos momentos: la del cine social. Villegas exponía entonces cuál había sido la evolución de ese cine social en las cinematografías de Estados Unidos, la URSS, Alemania, Francia y España.

En el caso de Alemania, titulaba el capítulo "De Pabst a Goebbels". Sostenía que el cine social alemán tenía una trayectoria "breve y personal", que Villegas relacionaba casi al completo con la obra de Georg Wilhelm Pabst. Desde *La calle sin alegría* (1925) a *Carbón* (1931) pasando por *Tres páginas de un diario* (1929), *Cuatro de infantería* (1930) o *La ópera de*

tres centavos (1931). Y añadía que, en torno a la obra de Pabst, se agrupaban otros títulos: desde *Tierra de nadie* (1931), de Víctor Trivas, a *Muchachas de uniforme*, de Leontina Sagan.

El problema, continuaba Villegas, fue la llegada del nacionalsocialismo. Goebbels se había obsesionado con rodar *El acorazado Potemkin* de la revolución nazi. Pero, decía Villegas, ni *Crepúsculo rojo* (Ucicky y Sewell, 1933), ni *Fugitivos* (Ucicky, 1933), ni *El hijo pródigo* (Trenker, 1934), "films en los que este propósito está de manifiesto, pueden ser otra cosa que lo que son: malos folletines, resúmenes de ineptitud y torpeza" (2023b, p. 136). Sobre *El hijo pródigo* había radiado la siguiente reseña el 25 de marzo de 1935:

> en todos los films germanos de hoy late, más o menos lejana, una consigna de propaganda. El de este es: la de atraer a los emigrados alemanes y se centra en estas dos frases puestas en boca de uno de los personajes: "no se sabe lo que vale el propio país hasta que no se abandona y el que lo abandona es traidor a la patria". (2023c, p. 423)

Figura 6. Manuel Villegas López a finales de los años treinta, en su fase de crítico marxista, cuando Pabst representa lo mejor del cine de Weimar.

Fuente: Archivo Villegas López

Por otro lado, Villegas señalaba como, con el nacismo, Pabst y otros cineastas alemanes de primera fila habían tenido que emigrar. En un artículo posterior, escrito durante la guerra y titulado "Realidad tras la ficción. La tragedia de Pabst", Villegas daba cuenta de que Pabst estaba en paro. En Francia le ofrecieron durante un tiempo dinero para hacer el film que quisiera, pero siempre, en el último momento, tenían miedo de sus exigencias de libertad. Lo mismo en Hollywood, donde no tenía control sobre su trabajo, presentaba temas que no gustaban y le ofrecían otros que no le gustaban a él. Y Villegas concluía con frases como: "La decantada libertad del arte no ha sido nunca más que una frase y

un sueño" o bien atribuía a Pabst la frase: "Yo no veo salvación mientras el cinema no se libere del capitalismo." (*Films selectos*, 21-11-1936, pp. 16 y 17),

En fin, todo este preámbulo sobre la *Ruta de los temas fílmicos* le servía a Villegas para, finalmente, defender un cine social revolucionario y proletario que denunciase las formas de propiedad y las condiciones sociales de existencia de la clase trabajadora, como sucedía en el cine de la URSS, el modelo a seguir. La Guerra Civil y la revolución desencadenada en el bando republicano dieron la oportunidad para que en España se rodase ese cine revolucionario, pero, en realidad, después de 1939, Villegas ya no escribió crítica cinematográfica marxista, es decir, dejó de atacar el mal cine (individualista, burgués capitalista y comercial) y alabar el buen cine (social, proletario, socialista, revolucionario).

5. Discusión y conclusiones

En el artículo nos hemos situado en dos periodos históricos separados por la victoria del Frente Popular en febrero de 1936, por dos maneras diferentes de entender la crítica cinematográfica, para estudiar los textos de Villegas sobre el cine de Weimar, su ruta del cine alemán, "De Pabst a Goebbels", y escribir un metatexto que responda a tres hipótesis: sincrónica, diacrónica y predictiva.

En efecto, el primer objetivo que nos habíamos trazado era dar cuenta de los estrenos reseñados por Villegas para señalar hasta qué punto coincidía con otros estudiosos y si reflejaba el carácter poliédrico del cine alemán de la época de Weimar. Pues bien, Villegas toca todo tipo de filmes y hay coincidencia en los títulos destacados, aunque, evidentemente (nuestro marco teórico lo señala), la valoración puede ser distinta. *La melodía del corazón* es para Villegas un filme perfecto mientras para Sánchez Biosca lo es menos, aunque reconoce que explota muy bien la retórica del melodrama (1990, p. 419). Villegas y Eisner (1988, p. 228) coinciden en calificar de admirable a *Muchachas de uniforme*. Para Kracauer, Karamasoff representa al rebelde (1985, p. 235) y para Villegas algo parecido: el bandido de gran humanidad.

En cuanto al discurso histórico, Villegas coincide con la historiografía a la hora de señalar que el esplendor del cine de Weimar tiene lugar entre 1919-1925. Kracauer, por ejemplo, lo llama "El periodo de postguerra" y lo sitúa entre 1918-1924. Así mismo, Villegas resalta la espectacularidad que el cine histórico mudo alemán y la opereta dieron al cine. El primero merece la atención de Eisner en un capítulo titulado *Lubitsch y los films de guardarropía* (1988, p. 55) y Kracauer dedica a la opereta el capítulo *Canciones e ilusiones* (1985, p. 191). Por supuesto, Villegas aborda el expresionismo alemán y coincide con Eisner al señalar su origen en cierta literatura alemana sobre lo oscuro y lo fantástico y con Kracauer al resaltar, además, el contexto violento y crispado de la postguerra. También indica Villegas la influencia del expresionismo en el cine de terror de Hollywood, pero para estandarizar y monetizar el estilo. Por otra parte, su teoría de la técnica y el tema hace que Villegas admire *Varieté* y la capacidad de ciertos filmes alemanes para captar la psicología. Luego el giro marxista de 1936 conduce a que muestre todavía más admiración por la figura de Pabst y ponga toda su atención en el cine de la Nueva Objetividad, que él llama cine social.

Por último, coincide con Kracauer en que la glorificación de lo militar en el cine de Weimar, películas como *Crepúsculo rojo* y la propaganda nacionalista del nazismo solo podían vaticinar una nueva guerra.

Figura 7. "*Crepúsculo rojo* es un film peligrosísimo." (Villegas, 2023a, p. 69).

Fuente: IMDB

Aunque lo más importante es que Villegas hace su valoración del cine de Weimar desde un marco teórico muy propio y pensado, el cual evoluciona del tematismo (el contenido por encima de la forma) al marxismo (el contenido social por encima de todo). Es decir, si *De Caligari a Hitler* de Kracauer es una historia psicológica del cine alemán, *De Pabst a Goebbels* (su *Arte de masas*) es interpretación marxista de la historia del cine.

No hemos tenido espacio para tratar los abordajes sobre el cine de Weimar que Villegas acometió después de 1940. Además, el crítico que emite sus juicios de gusto con posterioridad a esa fecha es otro y las circunstancias históricas, muy diferentes. En los años 60, por poner un caso, intervino en la redacción de distintas enciclopedias y, por ejemplo, dio gran importancia a Carl Mayer. Así mismo formuló su teoría de los dos polos del cine: el realismo y el expresionismo. Tampoco se olvidó de cine de Weimar en su éxito editorial *Los grandes nombres del cine* (1973).

6. Bibliografía

Alicoate, Jack (ed.) (1935). *The Film daily. Yearbook of Motion Picture*. The Film Daily.

Caparrós Lera, J. M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Universidad de Barcelona.

Caparrós Lera, José María (1986). Luis Gómez Mesa. Historia del cine español. *Anthropos*, 58.

Cine español (septiembre 1934). Resumen de los films presentados en España durante las temporadas 1932-33 y 1933-34 clasificados según su procedencia. *Cine español*, 7, 5.

Diez Puertas E. (2023a). El archivo personal de Manuel Villegas López: los escritos de cine para Unión Radio (1932-1936). *Documentación de las Ciencias de la Información*, *46*(2), 177-193.

Diez Puertas, E. (2017). Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas. Lima, H., Reis, A.I. y Costa, P. (coords). *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (pp. 211-229). Universidad de Oporto.

Diez Puertas, E. (2023b). El cine y los escritores: una encuesta de los años 30. *Anales de Literatura Española*, (39), 25–52.

Dirección General de Aduanas (1931-1936). *Estadísticas del Comercio Exterior*. Consejo de Economía Nacional.

Eisner, Lote H. (1988) *La pantalla demoníaca.* Cátedra.

Fernández Cuenca, Carlos (1961). *El cine alemán. (Elementos, filmografía, crítica, 1896-1960).* Filmoteca Nacional.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado.* Taurus.

Gubern, Román (1977). *El cine sonoro en la II República 1929-1936*. Lumen.

Hernández Eguiluz, A. (2009). *Testimonios en huecograbado: el cine de la II República y la prensa especializada (1930-1939).* Generalitat Valenciana.

Jauss, Hans Robert (1971). La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. En AA. VV. *La actual ciencia literaria alemana* (pp. 37-114). Anaya.

Kracauer, Sigfried (1985) *De Caligari a Hitler*. Paidós.

Monterde, José Enrique (2023). *Un Arte Nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II).* Filmoteca de Valencia.

Moussinac, Léon (1925). *Naissance du cinéma*. Povolozky J. & Cie.

Nieto Fernando, J. y Monterde, J. E. (2018). *La prensa cinematográfica en España (1910-2010).* Shangrila.

Pérez Merinero, C. y Pérez Merinero, D. (1975). *Del cinema como arma de clase: antología de* Nuestro Cinema *1932-1935*. Fernando Torres.

Piñol Lloret, María; Polo Pujadas, Marta ; Adell Carmona, Magda (coord.) (2023). *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60* (II). Filmoteca de Valencia.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narracion.* Siglo XX.

Sánchez-Biosca, Vicente (1990) *Sombras de Weimar*. Verdoux.

Staehlin, Carlos (1961). *Cine alemán 1892-1961*. Centro Español de Estudios Cinematográficos.

Villegas López, Manuel (1943). *Charles Chaplin. El genio del cine.* Américalee.

Villegas López, Manuel (1966). *El cine en la sociedad de masas. Arte y comunicación.* Alfaguara.

Villegas López, Manuel (1973). *Los grandes nombres del cine.* Planeta.

Villegas López, Manuel (2023a). *Espectador de sombras*. EME Ediciones.

Villegas López, Manuel (2023b). *Arte de masas*. EME Ediciones.

Villegas López, Manuel (2023c). *Voz del cinema*. EME Ediciones.

7. Filmografía

Anton , Karl (1931). *Der Fall des Generalstabs-Oberst Redl* [Mensaje secreto]. Elektafilm, Sonor Film.

Boese, Carl (1932). *Drei von der Kavallerie* [Los tres guapos del escuadrón]. Max Glass Filmproduktion GmbH.

Browning, Tod (1931). *Dracula* [Drácula].Universal Pictures.

Buchowetzki, Dimitri (1921). *Danton* [Danton]. Wörner-Filmgesellschaft.

Charell, Erik (1931). *Der Kongreß tanzt* [El congreso se divierte]. Universum-Film AG.

Czinner, Paul (1932). *Ariane, jeune fille russe/Ariana* [*Arianna, la joven rusa*]. Nero Film, Pathé-Natan.

Dudow, Slatan (1932). *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* [Kuhle Vampe]. Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH, Praesens Film.

Dupont, Ewald André (1925).*Varieté* [Varieté]. UFA.

Eisenstein, Sergei M. (1925). *Bronenósets Potiomkin* [El acorazado Potemkin]. Goskino.

Emo, E.W. (1932). *Fräulein - Falsch verbunden* [Las telefonistas]. Itala Film.

Emo, E.W. (1934). *Gern hab 'ich die Frau'n geküßt* [Paganini]. Majestic-Film.

Engels, Erich y Otsep, Fyodor (1931). *Der Mörder Dimitri Karamasoff* [Karamasoff, el asesino]. Terra Film.

Forst, Willi (1933). *Leise flehen meine Lieder* [Vuelan mis canciones]. Cine-Allianz.

Fritz, Lang (1922). *Dr. Mabuse, der Spiele* [El doctor Mabuse]. UFA.

Fritz, Lang (1927). *Metropolis* [Metrópolis]. UFA.

Fritz, Lang (1932). *M* [M, el vampiro de Düsseldorf]. Nero Film.

Galeen, Henrik (1928). *Alraune* [Mandrágora]. Ama-Film GmbH.

Granowsky, Alexis (1931). *Das Lied vom Leben* [La canción de la vida]. Tobis Filmkunst.

Granowsky, Alexis (1931). *Die Koffer des Herrn O.F.* [Las maletas del señor O.F.]. Tobis Filmkunst.

Hollaender, Friedrich (1933). *Ich und die Kaiserin* [Yo y la emperatriz]. UFA.

Jacoby, Georg (1931). *Kadetten* [Cadetes]. Efzet Film, Reichsliga-Film.

Jutzi, Phil (1931). *Berlin Alexanderplatz* [Hampa]. Allianz Tonfilm GmbH.

Lamprecht, Gerhard (1934). *Einmal eine große Dame sein* [Ilusiones de gran dama]. UFA.

Leni, Paul y Birinsky, Leo (1924) *Das Wachsfigurenkabinett* [El hombre de las figuras de cera]. Neptune-Film AG.

Lubitsch, Ernst (1919). *Madame Du Barry* [Madame Dubarry]. Projektions-AG Union (PAGU).

Lubitsch, Ernst (1920). *Anna Boleyn* [Enrique VIII]. Messter Film, Unionfilms, UFA.

Meyer, Johannes (1931). *Ich bleib bei Dir* [Déjame pasar la noche contigo]. Schulz & Wuellner Filmfabrikation.

Meyer, Johannes (1932). *Gilgi, eine von uns* [Una de nosotras]. T.K. Tonfilm-Produktion GmbH.

Murnau, F. W. (1931). *Tabu: A Story of the South Seas* [Tabú]. Paramount Pictures, Murnau-Flaherty Productions

Murnau, F.W. (1922). *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* [Nosferatu]. Prana-Film GmbH.

Murnau, F.W. (1924). *Der Letzte Mann* [El último]. UFA.

Ophüls, Max (1933). *Liebelei* [Amoríos]. Elite-Tonfilm-Produktion GmbH.

Pabst, Georg Wilhelm (1925). *Die Freudlose Gasse* [La calle sin la alegría]. Sofar-Film.

Pabst, Georg Wilhelm (1929). *Tagebuch einer Verlorenen* [Tres páginas de un diario]Hom-AG für Filmfabrikation.

Pabst, Georg Wilhelm (1930). *Westfront 1918* [Cuatro de infantería]. Nero Film.

Pabst, Georg Wilhelm (1931). *Die Dreigroschenoper* [La ópera de tres centavos]. Tobis Filmkunst.

Pabst, Georg Wilhelm (1931). *Kameradschaft* [Carbón]. Nero Film, Gaumont-Franco Film-Aubert.

Pabst, Georg Wilhelm (1932). *Die Herrin von Atlantis* [La Atlántida]. Nero Film.

Sagan, Leontine y Froelich, Carl (1931). *Mädchen in Uniform* [Muchachas de uniforme]. Deutsche Film-Gemeinschaft.

Schonger, Hubert (1930). *Lachendes Leben/La marche au soleil* [Desnudismo]. Naturfilm Hubert Schonger.

Schünzel, Reinhold (1934). *Die englische Heirat* [La familia lo desea]. Cine-Allianz.

Schwarz, Hanns (1929). *Melodie des Herzens* [La melodía del corazón]. UFA.

Selwyn, Edgar (1933). *Men Must Fight* [Los hombres deben pelear]. MGM.

Siodmak, Robert (1932). *Quick* [Quick, mi clown]. UFA.

Siodmak, Robert (1932). *Tumultes/Stürme der Leidenschaft* [Tumultos]. UFA.

Sternberg, Josef von (1932). *Blonde* Venus [La venus rubia]. Paramount Pictures.

Trenker, Luis (1934). *Der verlorene Sohn* [El hijo pródigo]. Deutsche Universal-Film AG.

Trivas, Victor (1931). *Niemandsland* [Tierra de nadie]. Resco-Filmproduktion.

Ucicky, Gustav (1933) *Flüchtlinge* [Fugitivos]. UFA.

Ucicky, Gustav y Sewell, Vernon (1933). *Morgenrot* [Crepúsculo rojo o Aurora roja]. UFA

Ucicky, Gustav y Le Bon, Roger (1932) *Un homme sans nom/Mensch ohne Namen* [Hombre sin nombre]. UFA.

Waschneck, Erich (1933). *Acht Mädels im Boot* [Las ocho golondrinas]. Terra Film.

Whale, James (1931). *Frankenstein* [El doctor Frankenstein]. Universal Pcitures.

Wiene, Robert (1920). *Das Cabinet des Dr. Caligari* [El gabinete del doctor Caligari]. Decla Film.

Licencia Creative Commons
Miguel Hernández Communication Journal
mhjournal.org