

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Marzo de 1933

Una Peseta

10

PORTADA: N. P. Chmelioff en su incorporación de
«Dostolewski», film soviético de Fedorow

CONTENIDO: EDITORIALES: "Crisis precursoras" y "Las actualidades Paramount al servicio del Vaticano", por Juan Piqueras. • PROBLEMAS ACTUALES: "El cine en el teatro", por Béla Balázs. • IMPERIALISMO Y CINEMA: "Hollywood, agente comercial del imperialismo norteamericano", por J. M. Valdés Rodríguez. • EL CINEMA SOVIÉTICO: Nuevos films soviéticos en las "Jornadas de octubre". • Con motivo de "L'Opéra de quat' sous" y "Las maletas del Sr. O. F.", por Antonio Olivares. • NUEVOS FILMS EN PARÍS: "Soy un fugitivo", "La tête d'un homme" y "Los hombres de mañana", por Juan Piqueras. • NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA: "L'Opéra de quat' sous", por Pedro Vigués. • CRÍTICA Y OPINIONES DE NUESTROS LECTORES: "Remordimiento", por J. M. P., A. Z. y V. M. G. A. • NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: España, Francia. • OPINIONES EN ZIG-ZAG



NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
PUBLICADOS MENSUALMENTE EN PARÍS, POR JUAN PIQUERAS

TODA LA CORRESPONDENCIA literaria, publicitaria y administrativa, relacionada con la Dirección y Administración Central, debe dirigirse siempre a nombre de **Juan Piqueras**, director de **NUESTRO CINEMA**, 7, Rue Broca, París (V^e), y

TODAS LAS SUSCRIPCIONES Españolas, Portuguesas o Hispanoamericanas, así como los giros y demandas de ejemplares atrasados, háganse a la Administración Española de **Nuestro Cinema**, Bravo Murillo, 103, Madrid

NUESTRO SERVICIO DE LIBRERÍA lo hacemos, cuando se trate de libros españoles, desde Madrid; cuando se soliciten libros extranjeros, desde París. El importe de los mismos puede mandarse al lugar en que se dirija el pedido.

EL PRECIO de nuestra suscripción anual para España, es el de 10 pesetas; Sudamérica y Portugal, 12; Francia, Bélgica y Suiza, 50 francos y 100 francos para el resto del extranjero.

IMPORTANTE: El envío de 13 pesetas da derecho a la suscripción anual de **Nuestro Cinema** y a la recepción inmediata de «**Los pobres contra los ricos**» (Novela de la Revolución Española), de César M. Arconada

NUESTRO CINEMA

Más de 100 páginas
de texto nutridísimo,
profusamente ilustradas

El mejor y único exponente
español del pasado y presente
cinematográfico internacional

Precio del ejemplar, 3 pesetas
Servicio contra reembolso

Pedidos a la

Administración Española de
NUESTRO CINEMA
Bravo Murillo, 103.-Madrid

termina de poner a la venta su primer
NÚMERO ESPECIAL con el siguiente

S U M A R I O :

EDITORIAL. — HISTORIOGRAFIA: *Precursores y Evolución cronológica*, por Juan Piqueras. — PANORAMA INTERNACIONALES: *El cine paquí*, por Rafael Gil; *Posición del cine francés*, por Juan Piqueras; *Situación alemana*; *Indicaciones económicas y sociales*, por H. Menahem; *Perspectivas 1932-33*, por A. Krausz; *El cine soviético*, por L. Mousinac. — PROBLEMAS ACTUALES: *Salas especializadas de España*, por L. Gómez Mesa; *Servidumbre de las actualidades*, por A. Ysern; *Hacia una crítica del cine*, por R. P. de Alcoser. — TÉCNICA: *El día técnico del cine*, por M. Villegas-López; *El cine burgués: Su fetichismo técnico*, por A. Olivares. — EL CINEMA Y LA GUERRA: *La preparación de nuevas guerras y el cine*, por E. Arnoldi; *Los films pacifistas burgueses ocultan las preparaciones de guerra y los films soviéticos denuncian los horrores de la guerra*, por A. H. A. R. — PERSPECTIVAS: *Hacia un cine documental sin trucos*, por A. Cabello; *Sentido pedagógico del cine de mañana*, por M. Alexandro; *El cine y el arte futuro*, por J. Benau; *Posibilidades sociales del cine*, por J. M. Plaza; *Hacia un futuro cine proletario*, por C. M. Arconada. — SIGNIFICACIONES Y TENDENCIAS: *¿Cine puro?*, por J. M. Plaza; *Aurora y significación del film sonoro*, por J. Castellón Díaz; *Mitología cinematográfica*, por C. P. Liopari. — ESCENARIOS DE FILMS SOCIALES: *Rubie Wampe, ¿a quién pertenece el mundo?*, film proletario de Dudow, y *La lucha por la vida*, documental soviético de Korolevitch. — POSICIONES: *Los principios del nuevo cine ruso*, por S. M. Eisenstein. — NOTAS COMPLEMENTARIAS: *Atenas del cine educativo y cultural* y *Parálisis de los dibujos animados*, por L. Gómez Mesa; *Notas sobre el «ser-appear»*, por V. M. García Arrenal, y *Música pictada*, por M. F. Alvar. — ILUSTRACIONES: 205 fotografías, caricaturas y dibujos de los films y las figuras más representativas del cine en todas sus etapas.

1932-33

CINEMATOGRAFICA
H. DA COSTA

Av. Pi y Margall, 17 - Tel. 16464 - MADRID

PRIMER GRUPO

Presenta

4

ANNY ONDRA

Primera : KIKI

Segunda : LA HIJA DEL REGIMIENTO

Tercera : ANNY SAXOFÓN

Cuarta : ADIÓS, MIMI

2

BRIGITTE HELM

GLORIA

MANDRÁGORA

1

CARMEN BONI

Reaparición en su versión sonora

¿CHICO O CHICA?

8

KEN MAYNARD

El conocido y célebre caballista, con su
caballo Tarzán

8

RICARDITOS

El célebre artista RICHARD TALMADGE
en sus últimas producciones

Complementos de



2 Rollos



3 Rollos



4 Rollos

Comedias habladas en
francés, con rótulos ex-
plicativos en español

EL PADRE DEL REGIMIENTO

CON FRITZ SCHULTZ

EL TESTAMENTO DEL DOCTOR MABUSE

PELÍCULA CUMBRE DEL GRAN REALIZADOR FRITZ LANG

Agence Européenne Cinématographique

CENTRAL EN PARIS:

13, Faubourg Montmarre

Teléf.: Provence, 39-32

Telegramas: CINEUROPA - PARIS



AGENCIA EN MADRID:

Calle de San Lorenzo, núm. 4

Teléfono núm. 18599

Telegramas: CINEUROPA - MADRID

**La organización más importante
para la venta de films en el Extranjero**

¡Compradores!

¡Distribuidores!

¡Alquiladores!

¡Estar atentos!

**La Agence Européenne
Cinématographique**

**¡¡Os reserva los mejores
asuntos de la Temporada!!**

Dirigiéndose a la

**A. E. C. se asegura la relación con todos los
Productores y Distribuidores del mundo entero**

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA
PUBLICADOS POR JUAN PIQUERAS — 7, RUE BROCA - PARIS (V^e) TEL. GLACIERE 06-79

EDITORIALES

Crisis precursoras

La prensa cinematográfica, en general, es de lo más rastrero y putrefacto que se publica actualmente. Pero como a nosotros nos interesa particularmente la nuestra, vamos a dar algunos títulos para que se conozca exactamente su significado. Aparte las hojas cinematográficas de los cotidianos, existen varias publicaciones hispánicas (*Cine-Mundial*, de Nueva York; *Cinelandia*, de Hollywood; *Cinegraf*, de Buenos Aires; *Cinópolis*, de La Habana; *Ecran*, de Santiago de Chile; *Popular Film* y *Films-Selectos*, de Barcelona), que informan al público a que se dirigen de una serie de cosas absolutamente inútiles y nocivas, mientras le ocultan otras de mayor trascendencia. Cualquier lector de estas publicaciones podrá conocer con toda clase de detalles la «vida íntima» de las «estrellas», sus bodas, sus divorcios, sus gustos, sus preferencias, su estatura y su peso... Sin embargo, desconocerá por completo los auténticos problemas planteados al cine, las dificultades financieras de las compañías productoras, el origen de la mayoría de los films que se presentan y las finalidades que se persiguen con los mismos.

Nuestros lectores, los de NUESTRO CINEMA, conocen perfectamente estos hechos. No obstante, creemos necesario insistir de nuevo: la Paramount, la Metro Goydwyn, la Universal, la Fox, la Warner-First, la Columbia, los Artis-

Los Departamentos publicitarios nos hablan de la desaparición de von Sternberg y Marlene Dietrich, mientras nos ocultan los problemas planteados al cine.

MARZO DE 1933
AÑO II - NÚM. 10



Nuestro Cinema

tas Unidas, la R. K. O., la Ufa — todas las grandes productoras —, poseen un departamento especial de prensa, a través del cual informan, no solamente a la prensa, sino al público al que se dirigen directamente por medio de las revistas profesionales y las hojas cinematográficas, de los periódicos diarios.

Naturalmente, estas productoras cuentan a sus lectores lo que desean y les ocultan lo que no quieren que se sepa. Los directores de los periódicos y los redactores cinematográficos, les sirven tan lacayunamente, que ni una sola vez informan al público sobre algo que no les haya sido servido por los departamentos publicitarios (*). Si alguna vez lo hacen es en «tono menor» y casi siempre se ven obligados a próximas rectificaciones.

Desde estos departamentos, las grandes compañías hacen gratuitamente la propaganda de sus realizadores, de sus artistas y de sus producciones. Los dólares, los marcos o los francos aparecen, en cantidades desmesuradas, para señalar el coste de un film o el sueldo de una vedette. A veces para indicar el ingreso que ha proporcionado tal o cual película en tal o cual cinema de Nueva York, de Berlín o de París. A veces — también — para apuntar un balance anual satisfactorio que no tiene más pretensiones que la de atraerse nuevos accionistas. Sin embargo, las bancarrotas, las crisis comerciales, las quiebras judiciales y la baja de las acciones, debemos buscarlas siempre en los periódicos financieros «enemigos»: jamás las encontramos en los comunicados de los departamentos de prensa.

Desde hace algún tiempo, la producción cinematográfica francesa, alemana y yanqui, se debate ante una vergonzante escasez de medios. Las etapas prósperas están ya muy lejanas. A los *superávits* ha sucedido una prolongada cantidad de cifras que acusan pérdidas importantes. El capítulo de «economías necesarias» es vigilado más atentamente que el capítulo de «gastos superfluos». Ya no se piensa en el dividendo anual y en cambio se espera impacientemente el déficit. ¡Como toda clase de industrias, el cinema, ha sido duramente atacado en todos los países capitalistas! ¡Es este un nuevo síntoma que viene a unirse a los muchos que señalan al capitalismo como un régimen agonizante!

Las últimas noticias llegadas de Nueva York y de Hollywood, son altamente desoladoras, para los interesados, naturalmente. Mientras los departamentos de prensa de la Paramount entretienen a la multitud cinematográfica con la problemática separación de Marlene Dietrich y von Sternberg, la casa productora, animada por mister Zukor y afiliada a la organización Hays, se encuentra frente a un serio problema: 41 millones de dólares de pasivo y con un activo que apenas cubre los 23. Su último ejercicio acusa un déficit de 15 millones, en nueve meses solamente. El control de sus 700 cinematógrafos norteamericanos, ya no está tan seguro como en las fechas en que Zukor se hacía construir un «building» de 16 millones de dólares. Por otra parte, la Paramount, mira con cierta nostalgia la pérdida de sus mejores colaboradores: Jessie Lasky — agrupado a la Fox —, von Sternberg — de vuelta a la Ufa —, Ernesto Lubitsch — organizando su propia productora en Europa... De nada van a servirle sus nuevas «estrellas» ni sus últimos alardes. A la gran finanza se le contesta solamente con cifras. ¡Y el último balance de la Paramount es, realmente, poco sugestivo para Wall Street!

La «Radio Corporation of America» (R. C. A.) — prolongación cinematográfica de la «General Electric» y «Westinghouse» —, ha hecho también sus

(*) Paramount, como todas las demás productoras, pasa semanalmente una gran cantidad de noticias (biografías, reportajes, ecos, chismes, críticas encubiertas, apologías...) a la prensa francesa. Recientemente, algunos periódicos de París, dieron la noticia de la cesantía de su Director General en Europa, señalando al mismo tiempo el nombre de su sucesor, alto empleado de la misma casa. Esto, no es más que una maniobra política del pretendiente, con la que seguramente, quería dar un salto burocrático. Paramount desmentió oficialmente la noticia y unos días después, los redactores cinematográficos «indiscretos» recibían una carta personal del Jefe del Departamento Publicitario en la que se les «desautorizaba a hablar de la Paramount de otros asuntos que no fuesen los indicados por su departamento especial de prensa.» Este caso y otros parecidos, que no queremos citar, valorizan objetiva y palpablemente nuestras afirmaciones.

Nuestro Cinema

Revisión: «La pasión de Juana de Arco», de Karl Dreyer.

pensión de pagos. Con la llegada del film sonoro y parlante, esta casa se lanzó a comprar y construir cinematógrafos para dar mayor salida a la fabricación de sus aparatos de proyección y reproducción. Para alimentar estos cinemas — más de 300 — creó una filial de producción de films — «Radio-Keith-Orpheum» (R. K. O.) — viéndose obligada a un reclutamiento de actores y de directores impopulares ya o raptados a «peso de oro» a las demás productoras. Además de que su producción ha sido siempre mediocre, en todo sentido, la R. K. O., ha nacido a las actividades cinematográficas en un momento en que la producción y la explotación de films ya no era un gran negocio. ¡David Sarnoff — animador de todo este tinglado —, si no ha hecho una jugada de bolsa a lo Ivan Kreuger o a lo Harry Warner, estará en

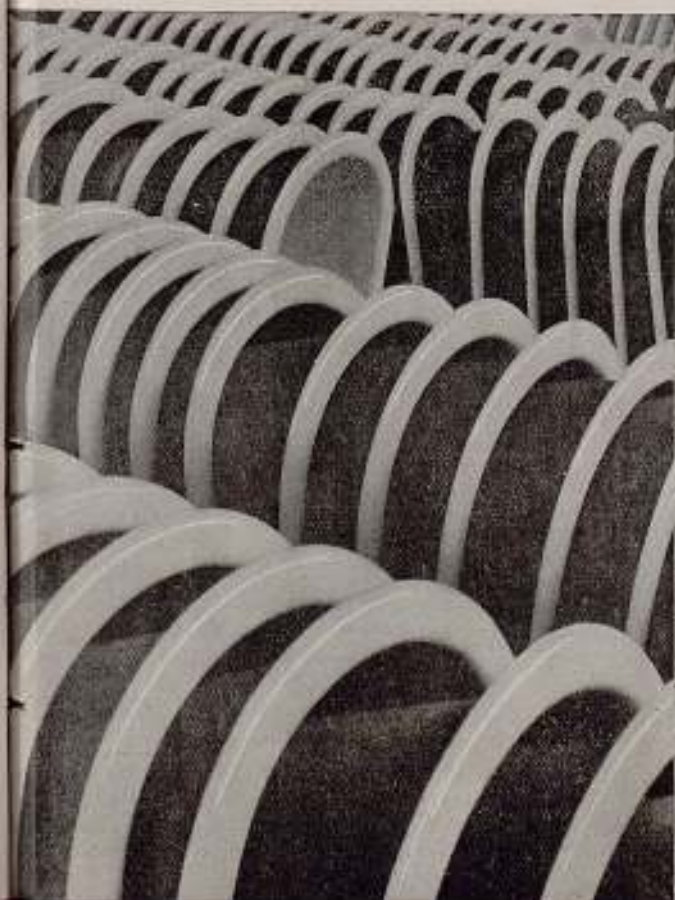
estos momentos arrepentido de sus ambiciones de hace tres o cuatro años!

Por su parte, Fox Film, apenas proclamada la moratoria, ha quedado también en descubierto. Un telegrama de «United Press», lanza temerosamente la noticia apenas recogida por los periódicos tan fieles a toda clase de minucias cinematográficas. El telegrama, fechado en Hollywood, dice así: «Mil novecientos empleados de los estudios de la Fox Film han acordado voluntariamente (somos nosotros quienes subrayamos) renunciar al cobro de sus salarios durante un período de cuatro semanas, en atención a que los estudios están sin dinero líquido debido a la clausura de los Bancos.» Las primeras víctimas de esta moratoria, han sido, como siempre, los obreros. El telegrama dice que han renunciado voluntariamente, pero oculta que para lograr la renuncia de estos obreros a cobrar una parte mínima de su trabajo, habrá sido ante la amenaza de un despido forzoso.

Wall Street, no ha tenido presente, que todos estos obreros, de la Fox Film, en otras épocas, le ofrecían pingües dividendos con su trabajo. Para los banqueros propietarios de la Fox, no existen problemas ínfimos sino problemas importantes. Ellos no pueden detenerse en la situación trágica en que han quedado dos mil familias. En cambio, saben perfectamente que estos sueldos que dejan de pagar, sumados unos sobre otros, se elevan a varios miles de dólares. Y cuando aparece una unidad seguida de varios ceros, caducan todos los instintos sentimentales.

La situación de las demás compañías no es mucho más sonriente. No les ha llegado todavía el

Vanguardia: Fragmento de film abstracto.



FilmoTeca

En Catálogos

Nuestro Cinema

momento vergonzante de las claudicaciones, pero le temen. (La misma «United Press», lo confirma en otro telegrama: «Todos los salarios superiores a cincuenta dólares semanales han quedado reducidos en un cincuenta por ciento en la industria cinematográfica, pues no había otra alternativa sino la reducción de salarios o el cierre total de las industrias, quizá por un mes o dos.» Estos salarios, en el espacio de un par de años, han ido reduciéndose paulatinamente.) Las acciones descienden vertiginosamente. Las fronteras europeas van estrechando el cerco a la producción cinematográfica americana. Solamente España les permite introducir en su pobre mercado hispanoamericano quinientas o seiscientas películas anuales, atriborradas de canciones melancólicas, de escenas sentimentales y patéticas, de moralejas burguesas e imperialistas y de «estrellas» semidesnudas. Francia, Alemania, Italia e Inglaterra inclusive, les obliga a patrocinar una producción indígena y limita la entrada de sus films originales. Y esto, naturalmente, reduce sus ingresos exteriores mientras que, por otra parte, los seis o siete millones de obreros sin trabajo en los Estados Unidos, están mucho más preocupados con sus reivindicaciones sociales y con la captura del pan cotidiano que con el «sex-appeal» de Joan Crawford y las piernas de Marlene Dietrich, suprema sugestión actual del cine yanqui.

Posteriormente noticias de Nueva York, anuncian — como esperanza máxima — la colaboración financiera de los Rockefeller para salvar a los productores cinematográficos de sus crisis o desastres internos. Si se deciden a ello, no es esta la primera vez que los célebres multimillonarios se acercan al cinema. La «Chase Bank» les ligó fuertemente con Fox Film — la empresa que deja de pagar a sus obreros — y en la creación de la «Radio City», invirtieron cantidades fantásticas. Sin embargo, no debe tomarse este hecho como una medida arbitraria de los Rockefeller: su ayuda va dirigida concretamente a los Zukor, Clarke, Sarnoff, y demás magnates sin pensar en los trabajadores. Para ellos tampoco existen problemas mínimos. El copo o el control de las compañías cinematográficas puede interesarles para decidir con mayor libertad del porvenir de la televisión y el telecinema, de cuyas patentes es propietaria su compañía. Con la dirección de las firmas cinematográficas en sus manos, evitarán el peligro de que una compañía cualquiera, en medio de sus estertores agonizantes, pueda provocar los acontecimientos como hicieron los Warner con la llegada del cinema sonoro.

Ante el enemigo común, los rivales más encontrados se protegen. Sin embargo, estos hechos, no son más que los signos precursores de la gran catástrofe financierocapitalista que se avecina.

Las «Actualidades Paramount» al servicio del Vaticano

Paramount, como Fox, como Pathé, como Eclair, como tantas otras «actualidades» o noticiarios cinematográficos, van perfilando, cada día, más fuertemente su significado. Las actualidades cinematográficas, ya no son solamente espectaculares: ya no persiguen ilustrar al público con una multitud de hechos o sucesos cotidianos de tipo internacional, sino que, desde hace tiempo, se han puesto al servicio de las fuerzas opresoras del proletariado, haciendo del periódico cinematográfico ilustrado un arma de clase perfectamente perfilada.

En estas mismas columnas hemos denunciado, en distintas ocasiones, a las «actualidades» como elemento al servicio de la opresión burguesa. Sin embargo, este hecho, es necesario repetirlo incesantemente, puesto que los noticiarios, son cada vez mucho más peligrosos y agresivos. Paulatinamente, se ve cómo en ellos, el elemento frívolo y deportivo de otros tiempos, va desapareciendo para dejar un mayor margen a los temas actuales de mayor trascendencia. El deporte, gran tema en sus etapas mudas, va cediendo el terreno a los desfiles militaristas — de Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, Italia y Francia — de su etapa parlante.

En las pantallas francesas, se proyectan semanalmente cinco noticiarios



«La extraña aventura de David Greys», film mudo de Dreyer sincronizado y presentado con el título de «El vampiro».

Fedor Chaliapin en su incorporación de «Don Quijote», en el film de Pabst. - Foto: C. F. C.

cinematográficos (Pathé-Journal, Eclair-Journal, Actualidades Fox Movietone, France-Actualités y Actualités Parlantes Paramount). Frecuentemente, se ven en ellas los mismos temas, cuando éstos recogen acontecimientos de cierta trascendencia para el mundo burgués. Este intercambio mutuo nos induce a creer que el control general de las mismas está en una sola mano. No se comprende de otra forma la asiduidad con que se prestan unas docenas de metros de película impresa, las mismas casas que en otras manifestaciones comerciales se obsequian con una rivalidad y una lucha encarnizada.

La casa Paramount ha creado hace unos meses sus actualidades habladas en francés. De su adhesión al Gobierno ya dimos cuenta en nuestro número 5, comentando el prólogo que, para las mismas, había pronunciado Herriot, Presidente — entonces — del Consejo de ministros. Fiel a su salida, a su línea trazada por el «Maire de Lyon», las Actualidades Parlantes Paramount han recogido una serie de «acontecimientos» dignos de anotarse. Por ejemplo:

MUNDO INTELECTUAL: La «Revue des Deux-Mondes», celebra el primer centenario de su fundación, durante un banquete presidido por el general Weigand (Paris); Los discípulos de Bellas Artes ce-

lebran su fiesta anual con un pintoresco desfile (Londres);

MUNDO MILITAR: Destacamentos de soldados, llegados de Manchuria, pasan revista ante el Emperador del Japón (Osaka); En el curso de unas maniobras aéreas, un nuevo avión de bombardeo ofrece pruebas concluyentes (Langley-Fields); El Mikado asiste a las maniobras militares anuales que dirige el mismo (Nara); El torpedero E-9 alcanza una velocidad de 112 kilómetros por hora; El avión E-9 pone en marcha la pujanza de sus dos motores de 350 caballos cada uno (Orly);

MUNDO POLITICO: Al Ministerio Herriot sucede el Ministerio Boncour, con igual formación política (París); El Cuerpo Diplomático, el Gobierno y la Cámara felicitan al Presidente Lebrun (París); El Presidente del Consejo, Paul Boncour, pasa su primer «week-end» entre sus conciudadanos (Saint-Aignan); Los colaboradores ministeriales de M. Paul Boncour nos hacen conocer sus atribuciones respectivas (París); Tras una crisis mi-



nisterial, M. Daladier forma su Gabinete (París); Hitler inaugura, en calidad de Canciller del Reich, el Salón Internacional del Automóvil (Berlín); Inspectores y guardias públicos, que han patentizado su «courage y dévouement», son condecorados por el Prefecto de Policía (París);

MUNDO MONARQUICO: El Rey Victor-Emmanuel visita el «Saumur» italiano y asiste a las pruebas de los jefes y oficiales de caballería (Roma); Las tropas del Principado de Mónaco pasan revista militar el día de la fiesta nacional que coincide con el cumpleaños del Príncipe; La tarde es consagrada a la diversión del pueblo ante el Palacio (Mónaco); Alfonso XIII, ex rey de España, visita al Príncipe heredero de Italia, antes de su partida para las Indias (Nápoles); Victoria Real: S. M. Gustavo de Suecia, huésped de la Riviera, gana una de las pruebas del Campeonato de tenis del sur de Francia; S. M. Gustavo de Suecia, toma parte activa en las regatas celebradas en Niza (Costa Azul); El viaje a Egipto de los Soberanos de Italia: El Rey y la Reina de Italia, acompañados de la Princesa María, visitan al Rey Fuad (Alejandría); El Rey Cristino, de Dinamarca, pasa revista al batallón número 22, de cazadores alpinos, del que, él mismo, es «sargento honorario», desde 1919 (Niza); y

MUNDO CATÓLICO: Las fiestas del Centenario de la Cofradía de San Eloy son presididas por un viejo mariscal (Clamecy); La visita del Padre Noel al Orfelinato de Saint-Frammbeau, llena de alegría a los pequeños desheredados (Mayenne); El Congreso anual católico de la Radio y el Cinema se celebra con gran éxito en la iglesia de la Madeleine (París); S. S. Pío XI se dirige al mundo cristiano, etc.

Estos acontecimientos, nos demuestran palpablemente, la intención de las actualidades Paramount, paralelas en todo momento a sus congéneres. Estos asuntos que recogemos, y mencionamos con las mismas palabras conque aparecen en los noticiarios, han sido registrados por la cámara y el micrófono en unas cuantas semanas. En este mismo tiempo, se han desarrollado otros sucesos infinitamente más interesantes a los que no se les ha dado ninguna importancia. Y cuando — por ejemplo — se detienen sobre las catástrofes de las fábricas Renault de París o del gasómetro de Alemania, es para presentarnos al elemento oficial — entristecido y apenado — en un cortejo fúnebre plagado de responsos y coros clericales.

Paramount, no solamente propaga por medio de sus actualidades filmadas los acontecimientos militares, políticos, monárquicos y católicoburgueses, sino que recurre, además, a su prensa incondicional para ampliarlos: entre sus comunicados semanales, hay una hoja especial, impresa distintamente, en la que se señala el tema de mayor interés y por lo tanto el que más ha de destacarse en las publicaciones adictas. Pues bien: en la semana del 27 de febrero al 5 de marzo, el servicio de información de Paramount, escribe en su hoja especial de «última hora»:

«S. S. PÍO XI SE DIRIGE AL MUNDO CRISTIANO. UN DOCUMENTO ÚNICO EN LOS ANALES DE LAS ACTUALIDADES PARLANTES: Las «Actualidades Paramount» presentan esta semana un documento que produce sobre el público una profunda impresión: S. S. el Papa Pío XI ante el micrófono.

«Esta declaración constituye un acontecimiento cuya resonancia será universal. Por primera vez, en efecto, el Papa ha accedido a dirigirse al mundo entero por medio del cinema parlante.

«Ha sido con motivo de la inauguración de la nueva estación de Radio que debe unir la ciudad del Vaticano con la residencia veraniega del Santo Padre, cuando el jefe de la Cristiandad ha consentido en hablar ante el cinema y el micrófono.

«Esta «actualidad» constituye un documento único en los anales cinematográficos. Las «Actualidades Parlantes Paramount» llevarán al Mundo Cristiano entero, la palabra del jefe de la Iglesia, cuya autoridad espiritual ejerce una influencia decisiva sobre todas las naciones del universo.

«El cinema recibe de esta forma la consagración más alta y la más profundamente emocionante entre la misión de propaganda moral que está en trance de asumir.»

Es decir, las Actualidades Paramount, no solamente se limitan a recoger

Nuestro Cinema

un hecho sino que se solidarizan con él, le propagan y le conceden al Papa una autoridad espiritual sobre todas las naciones del universo. Naturalmente, Paramount, sabe que el Vaticano ejerce todavía una influencia financiera y política en los medios capitalistas y burgueses y no duda en someterse a él de la misma forma que anteriormente se sometiera al gobierno Herriot-Tardieu; al imperialismo francés, inglés y yanqui; a la S. D. N.; a la dictadura de Mussolini y a los fabricantes de cañones que están organizando en todas partes desfiles y maniobras militares.

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

PROBLEMAS ACTUALES

El cine en el teatro *

Escrúpulos tardíos

Cuando Piscator hizo en Berlín las primeras tentativas de llevar el cine al teatro, todavía había estetas que se permitían ciertas reservas de principio. Temían por la «unidad de estilo del arte puro». Su estética exigía que cada arte utilizase los medios que le son propios.

Este dogma de la unidad de estilo y de material no constituye ninguna ley eterna. La estética burguesa volvió a echar mano de eso como si no poyera ya ninguna imagen única del mundo. La unidad de estilo era para esa estética una especie de sustitutivo de una concepción. Esta servía sólo como ilusión e imagen de un sentido único que la cultura burguesa sólo podía reflejar en el arte. Este sueño paradisíaco constituía la última posición de una cultura en declive.

A pesar de todo, no se puede negar que este principio ha sido considerado durante siglos y por las más diversas formas sociales e ideológicas como el principio esencial de formación de todas las artes. La multiplicidad del mundo fué reducida a una forma de percepción. Para el pintor era siempre el color, para el escultor la forma, para el dibujante la línea, para el músico el sonido. Las cosas que existían en la realidad sin conexión alguna fueron llevadas, de esta suerte, a un común denominador. En la misma materialidad de la exposición se aclaraban relaciones ocultas. Percibidas unilateralmente, las cosas parecen adquirir un solo sentido.

Pero ya en el teatro — incluso en el burgués — había desaparecido hacía mucho tiempo esa unidad de estilo. Desde que hay bastidores y perspectivas, se han mezclado siempre en el escenario la forma óptica y la acústica. La contradicción entre la plasticidad de los fondos y la vitalidad de los actores, la contradicción entre el espacio de la decoración y el espacio real del escenario existía ya desde hacía trescientos años. ¿Dónde está esa unidad que había que proteger? El arte en acción no considera las cosas como el esteta (lo cual no quiere decir nada contra este último). En todo caso, los escrúpulos que surgieron al aplicarse el film al teatro se produjeron demasiado tarde.

¿Dónde se encuentra la contradicción?

En lo que respecta al fondo, a la perspectiva, el film sólo ha resuelto una vieja contradicción: la contradicción entre el movimiento de la escena y la rigidez de la decoración. Si el teatro quiere dar algo más que la palabra abstracta e inmaterial, si aspira a dar la ilusión de una realidad natural, entonces en el horizonte de la escena pueden aparecer nubes, desencadenarse las olas o pulular hombres y vehículos. Como en la realidad. La contradicción entre el proscenio coloreado y el blanco y negro del fondo fotografiado desaparecerá el día en que se perfeccione el film en colores.

Nuestro Cinema

En el arte no hay problemas técnicos. Todavía existen dificultades técnicas no resueltas. Sólo los problemas que no pueden ser resueltos con ninguna perfección técnica, son problemas de arte. El film en el proscenio, es decir, el montaje fotografiado con escenas vivas es un problema.

Incluso cuando el film sonoro plástico y coloreado dé la absoluta realidad e incluso cuando el actor «real» no pueda ser diferenciado de la imagen sonora, siempre existirá la profunda contradicción entre la distancia a la escena determinada y fijamente construida y la distancia al film totalmente suprimida por el hecho de su variabilidad. Nosotros, espectadores, nos hallamos fuera del mundo bien acotado de la escena. El film, en cambio, nos rodea. En el film nos vemos identificados, perspectiva y ópticamente, como participantes, con las personas del juego. La imposibilidad de enfoques cambiantes frente a la escena se dejará sentir como un problema duro y no resuelto, en el torrente de imágenes filmicas.

El cine sonoro salva al teatro

Ha sido realmente un ataque contra candilejas y cortinas. No fué el teatro el que se ha servido del film, sino que éste quiso conquistar la palabra y la extrajo de la escena cuando todavía no tenía un lenguaje propio.

El film mudo había liberado al hombre visible — visible sólo desde entonces — del angosto y aislado espacio de la escena, colocándolo en la plenitud del mundo en torno. Tal debe ocurrir ahora con el hombre «audible». Porque es esencia de la concepción socialista que en la vida no se puede observar un detalle aislado ya que se halla ligado a todo el componente social. Mediante la introducción del film en la escena se destruye el aislamiento y se muestra al mismo tiempo el mundo en torno.

Pero ahora tenemos aquí el film sonoro. ¿Y para qué hemos de llevar el cine al teatro, cuando podemos llevar el teatro al film, donde podrá aparecer sin contradicciones?

El teatro que tendía a dar una ilusión de realidad, que, con medios insuficientes, trataba de realizar efectos que el film sonoro y de color alcanzará pronto, ha sido ya superado por el film sonoro. Pero justamente por este medio el teatro volverá a ser teatro. Un lugar de «audición» — no de «visión» — de hechos espirituales. El teatro retrocederá a su forma pura, a su esencia, que no es visual (ni acústica) sino espiritual, inmaterial. En Norteamérica, el film sonoro ha utilizado todo el repertorio del teatro que ya había sido primitivamente un repertorio de film sonoro. Los teatros norteamericanos deben transformarse. Ahora ya representan a Shakespeare, Schiller, Ibsen. El film sonoro salva al teatro.

El film libertó al teatro

Es notable que justamente con el desarrollo del film se desenvuelve de nuevo la vida propia de la escena. La rigidez del espacio invariable y fijo de la escena ha desaparecido. Transformaciones en escenas abiertas: transmutaciones, cambios circulares, decoraciones móviles... No, el teatro no trata de seguir al film con este cambio rápido y seductor de escenas. Al contrario: de esta forma, se separa definitivamente del film y vuelve hacia sí mismo. Porque mientras el teatro coloca simplemente la maquinaria haciéndola funcionar con el telón levantado, contradice radicalmente cualquier naturalismo, cualquier intención de dar la ilusión de una realidad. Como no podía competir con el film, el teatro ha renunciado a aparecer como una imagen verdadera de la naturaleza. La escena había renunciado desde hacía mucho tiempo a la «veracidad» y se había convertido en un «lugar de acción», el lugar más fiel posible. Pero el film ha vuelto a liberar al teatro y ahora no sólo se actúa en la escena, sino que esta misma coopera en la acción como mecanismo, como un instrumento del juego y muestra abiertamente su engranaje que posee sus propios medios de expresión rítmicos y simbólicos.

El monólogo visible

Sin embargo, el film puede enriquecer enormemente las posibilidades de expresión del teatro. No dándole una mayor ilusión de realidad (que sólo sirve para perturbar al teatro) sino, por el contrario, mediante una exposición del espíritu puro.

Nuestro Cinema

Revisión: «Y el mundo
marcha», de Vidor. Foto:
Archivo J. Piqueras.



En lugar de un fondo «físico» ¿no podría aparecer en la escena el fondo espiritual de la persona que habla? ¿No podría representarse lo que el hombre calla mediante una acción óptica paralela puesta en las imágenes del film mudo? Lo que se expresa en «aportes» o en monólogos, todo lo que se piensa y no se formula, es decir, las imágenes interiores, ¿no podrían representarse en la pantalla del fondo mientras las personas hablan en el proscenio?

Entonces veríamos el visaje de los protagonistas, lo que hacen y, detrás de él, su visaje interno.

Delante, el hombre verdadero con su expresión falsa; detrás su imagen con su expresión real. El fondo profundo de una psicología de doble fondo, lo subconsciente, podría proyectarse en la pantalla al mismo tiempo y a modo de sombra de la palabra.

El montaje, la fantasmagoría y la técnica del absoluto film dan la posibilidad de mostrar ideas, representaciones simbólicas.

Entre dos palabras y con un montaje sucesivo, la serie de asociaciones de las representaciones interiores. ¡Y cómo se podría llenar un silencio si se pudiera ver lo que sucede en el que calla! Sería como un acompañamiento silencioso a un solo mudo.

En *Hoppla, wir leben* de Piscator, los presos se encaraman a las rejas. En el otro lado se elevan dos fusiles que apuntan hacia las ventanas. En la proyección sólo se veían los fusiles y ningún policía. Tampoco se percibía una prisión o cualquier otra situación real. Sólo era el extracto de una situación: el significado. Esto no se hubiera podido hacer como una pieza de teatro.

En las últimas escenas de la escenificación de Piscator de *Rasputin*, la zarina, abandonada, aguarda a su salvador. Oye la marcha de tropas que se aproximan y espera. En el proscenio aparece la imagen de un batallón de marineros rojos. En el velo, es decir, delante del escenario pasan las sombras gigantescas de un batallón. Y a través de la cortina se percibe la figura pequeña y lastimera de la zarina. La fuerza simbólica de la imagen filmica puede abrir al teatro una nueva dimensión: la de las representaciones espirituales.

El teatro ha nacido del éxtasis de las masas. Durante mucho tiempo se ha simbolizado la masa en el coro y fondo del protagonista. Las escenas de



David Haynes y Nina Mackinnon en «Aleluia».

masas pertenecen al contenido más esencial de la producción dramática y escénica. Esas escenas eran los problemas más difíciles para los «régisseurs». Cuando el film nos ha mostrado por primera vez la verdadera faz de las masas, hemos podido comprender que esos problemas no podían resolverse nunca desde la concha. A partir de ese momento, ya no nos producen ninguna impresión de masas incluso las mejores combinaciones. Una gran cantidad de hombres no constituye por sí, ese ser uni-vital y uni-espiritual que se llama la masa. Para mostrarla, el teatro necesitará el auxilio del film.

En el escenario, como en la exposición de cualquier otro arte, la masa era antes un caos informe. Amical u hostil, repulsiva o atrayente, la imagen de la masa tenía siempre en el arte algo de ciego y ninguna personalidad. Sólo al aislamiento daba forma, sólo la separación daba conciencia. La masa se tragaba a los dos. Siempre aparecía como ley, sin ideas, como movimiento, sin forma. Y en nuestros teatros no podían aparecer de otra manera.

Pero el film, especialmente el ruso, nos ha mostrado la masa de otro modo. No sólo el alboroto, el tumulto sin sentido, la aglomeración casual. El film nos ha mostrado la masa como una creación propia: la masa orgánica. No la

masa organizada que se puede ver en cualquier parada militar, sino la masa que ha llegado a ser un organismo, una vida colectiva, con un espíritu y un corazón propios. Estas imágenes de masas no constituyen una composición decorativa como el desfile obrero en *Metrópolis* de Fritz Lang.

Estas masas poseen una fisonomía, tan expresiva como sólo puede serlo un visaje: una fisonomía de masas. Sus movimientos son ademanes. Ademanes de masas.

La manifestación en el film de Pudovkin *La Madre*: cincuenta cabezas reunidas en el cuadro de una imagen. No se percibe cada uno de los rostros. En toda la imagen aparece una sonrisa, una luz de esperanza alegre y común. En *Hoppla, vivimos!*, el héroe aparece una vez marchando con la masa. Pero todavía tiene un visaje aislado, acotado. Aun se puede sentir su expresión en la expresión de la totalidad. Y se ve cómo se esfuma y disuelve poco a poco su fisonomía y cómo la expresión de la masa va iluminándola paulatinamente. La expresión de la masa que no es reconocible en uno o en otro individualmente, sino en todos los visajes en común. Y esto es lo esencial. No cómo desaparece uno en la multitud, sino cómo la masa aparece en el individuo.

La formación escénica de esta masa ha sido vencida por razones ideológico-históricas. El teatro puede presentar también, con su «mecanismo» una multitud amorfa y pesada.

Si quiere mostrar la masa como una creación espiritual no podrá prescindir del film (ni del film sonoro); porque la fisonomía y los ademanes de las masas deben reconocerse y verse enfocándolas.

B É L A B A L Á Z S

El día 14 de marzo de 1883 murió Carlos Marx. El día 14 de este mismo mes, todo el proletariado internacional, celebra el cincuenta aniversario de su muerte. **NUESTRO CINEMA**, desde su ángulo cinematográfico, se adhiere a este homenaje. Pese a todos cuantos tienen del marxismo una idea de mal diccionario enciclopédico, nosotros sostenemos que la doctrina de Marx no representa solamente una transformación puramente económica sino que se extiende a todas las manifestaciones de la vida y del arte, que, en el fondo, no son más que una superestructuración de la primera. En cuanto a la aplicación y al resultado del marxismo en el cinema, los films realizados en la U.R.S.S., constituyen el mejor ejemplo

IMPERIALISMO Y CINEMA

Hollywood, agente comercial del imperialismo norteamericano *

«Hemos dado una industria a Cuba, pero ¿son libres los cubanos?»
LILLAND H. JENKS, *Our Cuban Colony*

«En tiempos de Monroe la única manera de tomar una parte de Ibero-América consistía en tomar el país. Ahora, la finanza cuenta con nuevos medios.»
WALTER HINEZ PAGE

De estos «nuevos medios» con que cuenta el capital financiero norteamericano, Hollywood y sus films tienen una gran importancia por su poder para crear en la masa norteamericana una idea errónea de los países más allá de Río Grande, así como una concepción de vida absolutamente falsa entre los pueblos iberoamericanos.

El mejor exponente de estos «nuevos medios» es la llamada República de Cuba. Yo creo que es necesario hacer una breve digresión histórica, una exposición de los factores y componentes de la vida social cubana, para aclarar el presente estado de cosas y para poner de relieve la supremacía de la pernicioso influencia de Hollywood en el desarrollo social de Cuba y, en especial, de los obreros y campesinos.

De acuerdo con John Quincy Adams, los estadistas norteamericanos han creído que Cuba «gravita hacia los Estados Unidos como una manzana, vapuleada por la tempestad, gravita hacia el suelo». Por esa razón, durante setenta y cinco años, han buscado la posibilidad de adquirir la isla de un modo u otro.

Los cubanos lucharon por su libertad desde 1850 hasta 1898. La primera tentativa seria se hizo de 1868 a 1878 en la Guerra de los Diez Años. Una clase fuerte formada por hacendados, abogados ricos, plantadores de tabaco y de azúcar, propietarios rurales, se dió cuenta hacia mediados del siglo XIX, de la necesidad de liberar las fuerzas productoras desenvueltas en el seno de la estructura político-colonial, mediante el rasgamiento de esa estructura. En el proceso dialéctico, aquella clase representaba la negación luchando contra lo positivo, lo afirmativo encarnado en los impuestos coloniales, leyes, esclavitud, preponderancia de la Iglesia, etc.

Debido a varios factores, fracasó la tentativa. Así, de acuerdo con el postulado de Hegel: «Cuando el poder de desenvolver la contradicción falta, la cosa o ser se encuentra destruido en la contradicción.» (Hegel, *Ciencia de la Lógica*). De esta suerte, la burguesía cubana no pudo realizar su papel histórico.

Sin embargo, los colonos rebeldes que no habían sido enteramente derrotados, lograron obtener de España, en el famoso pacto de Zanjón, la promesa de que se

«Aleluya», de King Vidor. Film en el que se presenta a los negros sin problemas de ninguna clase y cuya falsedad provocó grandes protestas en la colonia negra de Nueva York. Foto: M. G. M.



(*) De «Experimental Cinema».

Nuestro Cinema

«El camino de la vida», film
soviético de Nicolay Ekk.
Foto: Exc. E. Hunt.



harían algunas reformas y concesiones. Entonces comenzó un largo período de «conversaciones» entre España y los Estados Unidos. Un día, los Estados Unidos querían comprar la isla y al día siguiente, ya no les interesaba tal compra. Un Presidente parecía un buen amigo de Cuba y el sucesor ponía una enorme tarifa a los productos cubanos que, en su mayoría, iban a aquel mercado neutral. De esta forma, Norteamérica dió a entender a la burguesía y al pueblo de Cuba que sus vidas se hallaban en manos de los Estados Unidos.

Finalmente, los cubanos se dieron cuenta de ello pero de una manera equivocada. Ellos creyeron que una vez que fueran libres y no una colonia de España, la República norteamericana cambiaría de política. La guerra comenzó contra la Metrópoli en 1895. En 1898, el «Maine» se hundió en la Bahía de La Habana. Los norteamericanos — y al decir «norteamericanos» me refiero a los grandes capitanes industriales y financieros — encontraron la posibilidad que buscaban. El Congreso Norteamericano pasó una resolución en la que se decía que «el pueblo de Cuba debía ser independiente» y que «los Estados Unidos niegan tener la intención de ejercer soberanía, jurisdicción o control sobre la isla de Cuba...»

Esta vez, la burguesía cubana fracasó completamente en el papel nacionalista que debía representar de acuerdo con las leyes del determinismo histórico.

De esta forma, los Estados Unidos entraron en su segunda guerra imperialista, disfrazados — como en 1916 y en 1918 — con las famosas palabras: «justicia», «humanidad», «el derecho de las naciones pequeñas», etc.

Tres meses más tarde, España fué derrotada y Norteamérica adquirió nuevos territorios: Puerto Rico, las islas Filipinas y... Cuba. En 1902, después de tres años de intervención, los Estados Unidos obligaron a los cubanos a firmar la Enmienda Platt y un tratado comercial anexo, poniendo el gobierno de la isla en manos del primer Presidente de la República de Cuba.

¡Qué plan tan maravilloso! El más fino e ingenioso que haya podido imaginar nunca un Gobierno imperialista. Una colonia disfrazada de República. En lugar de España, eran los Estados Unidos los que gobernaban ahora. Durante los treinta últimos años, el capital norteamericano protegido por la Enmienda Platt y con los privilegios concedidos en el Tratado comercial, adquirió los ferrocarriles, instituciones bancarias y financieras, grandes empresas mineras, 80 por ciento de las plantaciones azucareras, 75 por ciento del suelo fértil y los más importantes negocios públicos, el hipódromo, el Gran Casino, etc., etc.

Nuestro Cinema

De esta suerte hemos llegado a ser una dependencia económico-política de los Estados Unidos, pero tenemos un Presidente de la República, un Senado, una Cámara de Diputados, una representación consular y diplomática en todo el mundo... y una hermosa bandera, un gran triángulo rojo, blanco y azul con una inmensa estrella, que ondea movido por la brisa del océano y brilla al sol bajo el gran cielo de los trópicos. Estas eran las palabras que los políticos norteamericanos y los cubanos y los magnates financieros, solían prodigar frente a los proletarios, los campesinos, artesanos y pequeño-burgueses de Cuba.

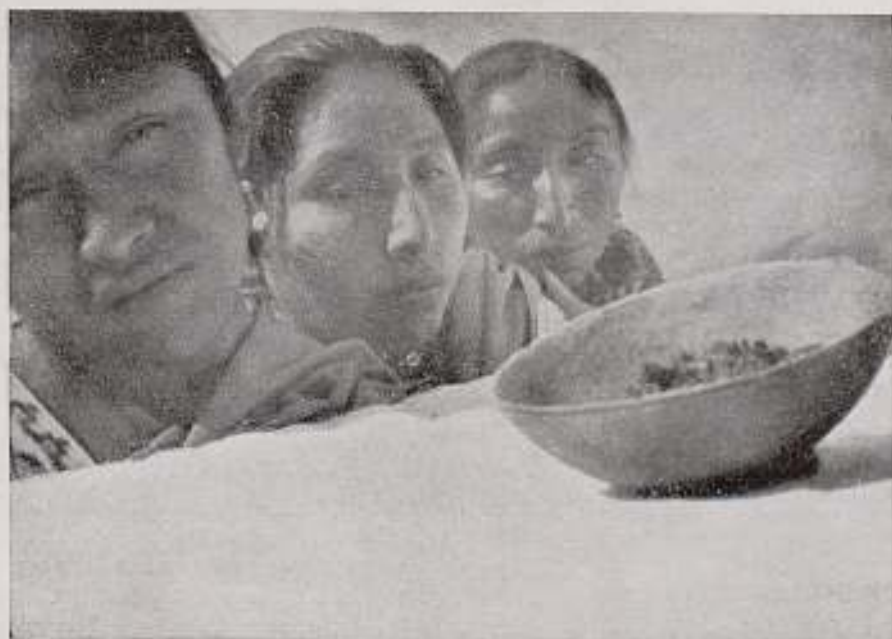
El negocio cinematográfico no podía ser una excepción en la economía cubana ya que ese negocio se halla en manos de compañías de Hollywood, que poseen representantes en la isla. Algunas de esas compañías tienen sus propios cinematógrafos para la proyección de sus films. Se puede decir que las compañías cinematográficas norteamericanas han constituido en Cuba un consorcio cinematográfico que fija los precios de los billetes, las dimensiones de los anuncios en los periódicos y que boicotea de una forma u otra, los films europeos y soviéticos.

Por consiguiente, la población cubana no puede ver otros films que los norteamericanos y se halla bajo la influencia exclusiva de Hollywood. Hollywood representa un gran papel en la acción imperialista. Por medio de sus films, Hollywood infecta a todos los otros países con la concepción de vida norteamericana, podrida, hipócrita y filisteá. Al mismo tiempo, ante las masas norteamericanas, Hollywood presenta al pueblo iberoamericano como el más bajo y repulsivo de toda la tierra. Un latino o un latinoamericano es siempre un traidor, un villano. Hace algunos años, no había ningún film sin un villano español o hispanoamericano. En *Strangers may kiss* (*Los forasteros pueden besar*), se presenta un pueblo mejicano; el posadero es un borracho y el mozo es un tipo semejante; las calles con tres pies de suciedad; mendigos innumerables; muchachas de vida airada.

Recuerdo el film *Under the Texas Moon* (*Bajo la luna de Texas*), abiertamente ofensivo para las mujeres mejicanas, cuya proyección en un cinema del barrio latino de New York City provocó un terrible tumulto. Este tumulto fué causado por la protesta vehemente de algunos estudiantes mejicanos y cubanos; uno de los primeros — llamado González — fué muerto y los cubanos Gabriel Barceló y Carlos Martínez, enviados a presidio.

En muchos casos, estas descripciones se deben a la ignorancia enciclopédica de la mayoría de los directores cinematográficos de Hollywood. Tal es

Indias mayas en una ceremonia funeral de *Viva Méjico!*, de Eisenstein.
Foto: Experimental Cinema.



el caso de *The Cuban Love Song* (La canción del amor cubano), un film absurdo y estúpido, que pronto se acabará en Hollywood según dijo el señor Ernesto Lecuona a un amigo mío. (El señor Lecuona es un famoso músico cubano que fué a Hollywood contratado por la M. G. M. para trabajar en este film.)

Tales films son vulgares y grotescos, obtusos pero llenos de ese cacareado «color local» que tanto agrada al norteamericano 100 por ciento. Esa expresión de 100 por ciento es absolutamente imbécil y falsa. Para ese tipo de hombre (cien por ciento), todos los países hispanoamericanos — así como también España — están llenos de hombres perezosos y venales y de mujeres de una mentalidad anémica.

La mejor descripción que he leído de ese tipo de «norteamericano» se halla en el libro de John Reed *Daughter of the Revolution and other Stories* (Hija de la Revolución y otros cuentos). Se titula «Mac-American».

Hollywood es un servidor dócil y aplicado de los imperialistas norteamericanos, que refuerza esas ideas que sirven de medio para que los marineros y soldados luchen ciegamente contra hombres que nunca han visto antes y contra los que no tienen rencor alguno, lo mismo que hicieron durante la Gran Guerra.

Los componentes sociales de Cuba no son otros que los de una colonia. Existe la clase proletaria que no es muy grande a pesar de la intensa racionalización llevada a cabo en la industria azucarera, en la minera y en la fabricación de tabaco. Este proletariado está muy lejos de haber llegado a su plena madurez y salvo los pocos miembros del partido comunista (ilegal), la conciencia de clase de los obreros es muy débil; la mayor parte de ellos ignora la razón, la fuente material de su explotación terrible y miserable. Como una consecuencia de esa debilidad por parte del proletariado, y a causa del intenso terror blanco, la lucha de clases se define tímidamente.

El verdadero nervio de la población cubana está formado por los guajiros o campesinos y los artesanos. Los primeros son muy numerosos y trabajan en su mayoría en los latifundios norteamericanos, en las fábricas de tabaco y en el cultivo de frutas. Pocos de éstos son «colonos» — una especie de campesino independiente —; pero, en todo caso, son esclavos de las empresas extranjeras, trabajando hasta caerse muertos en provecho de los accionistas y directores de Londres y de Nueva York.

El porcentaje de analfabetos en esas dos clases, como en el proletariado, es muy alto. En los tres grupos hay un gran número de negros de los que hablaré más adelante.

Nutrida es también la clase media o pequeña burguesía: empleados de banco, de ferrocarriles, etc., así como funcionarios del Estado, de los gobiernos provinciales y de los municipios. En la cúspide se halla una burguesía ambiciosa arruinada actualmente por la baja del precio del azúcar, pero en relaciones cordiales con las empresas norteamericanas de las que esperan recibir emolumentos de importancia, ventajas, privilegios y participaciones en los negocios. Los norteamericanos encuentran siempre en esa clase los posibles compradores de sus sobreestimadas propiedades.

Toda la población de Cuba sufre horriblemente la influencia de los films de Hollywood, y aunque estoy especialmente interesado — como se puede comprender fácilmente — en el efecto de esos films en el proletariado y en las dos clases ya mencionadas (campesinos y artesanos), sin embargo merece atención su influencia en la pequeña burguesía y en la burguesía propiamente dicha; estos dos sectores sociales están muy satisfechos — en especial el último — con los films de Hollywood, y no aceptan otros por la sencilla razón de que los films hechos en Hollywood glorifican el mundo en que ellos mismos desean vivir. Hollywood ha deformado moral, económica y políticamente a esas clases y no toleran tan siquiera un film francés o alemán.

La burguesía cubana desconoce totalmente el moderno movimiento artístico que se está realizando en el mundo. Esta burguesía es romántica en sus sentimientos y en sus concepciones artísticas, viendo en cada innovación



«El hombre que perdió la memoria», film soviético de Friedrich. Foto: Filmofono.

un ataque encubierto contra el *status quo*, en el cual, como clase explotadora, se halla perfectamente bien.

Para los jóvenes cubanos no hay nada más digno de imitación que los jóvenes que ven en los films norteamericanos y quieren moldear su vida de acuerdo con las vidas de los héroes y heroínas de esos films. De todo esto resulta una contradicción entre la vida casi patriarcal de hace sesenta años y las nuevas costumbres que los jóvenes, e incluso los adultos, tratan de imponer en asuntos de amor, relaciones familiares, etc. Así, se llega a las orgías «con desnudos», licencias, incomprensión de lo que es en realidad el «amor libre», sensualidad grosera, falta de dominio de las pasiones más bajas y una concepción vital de un utilitarismo estrecho, norteamericano, una ardiente adoración de todos los que vencen sin importar el cómo.

Esto es el proceso de disgregación por el que está pasando la burguesía mundial en su etapa final como clase moribunda.

Un arte es lo que la clase dominante quiere que sea, ya que el arte significa «hombres». Un arte está encarnado en los artistas que lo realizan, y éstos, a su vez, son los que determinan las fuerzas productoras bajo la presión de los que poseen el dinero y el poder.

Por consiguiente, el arte cinematográfico, como cualquier otro arte, es una cuestión de clase basada en la lucha de clases. El film es, en consecuencia, un arma que se halla en las manos de la burguesía en su lucha contra el proletariado para la conservación de las relaciones actuales de producción y de distribución. ¡Y qué arma tienen la burguesía y el imperialismo norteamericano con el cinema! Incluso el arma de la religión en las manos de la Iglesia Católica encarnada en las artes clásicas — pintura, escultura, arquitectura — no ha sido tan efectiva y eficaz como esta nueva arma, el arte vital de nuestro tiempo.

Los films de Hollywood son furiosamente individualistas. Esos films exaltan lo que los norteamericanos llaman «el hombre que se ha hecho a sí mismo», el hombre que ha llegado a obtener grandes éxitos por su propio esfuerzo como si eso fuera posible en sociedad y máxime en una sociedad tan interrelacionada como lo es la capitalista.

Para los films norteamericanos no existe el problema social. Esa cuestión es tabú, e incluso cuando un productor norteamericano hace un film con alguna base social, la falsifican y pervierten como ocurre con *An American Tragedy* (Una tragedia americana). El mismo Charles Chaplin, que sin duda tiene una preocupación social, expresa esa preocupación tímidamente sin tener el suficiente valor o habilidad para enfocar el problema en su plenitud y llevarlo a una conclusión lógica. El vagabundo de sus films tiene más «atmósfera» que el protagonista del término medio de los films norteamericanos; pero no se hace una tentativa seria para presentar y analizar la fuente interna, la fuente social de su condición y estado como un «lumpenproletariat», como un andrango social.

¿Qué es lo que Hollywood muestra a los obreros y campesinos cubanos?

En el film norteamericano siempre existe una comprensión perfecta entre el capital y el trabajo, entre el patrón y el obrero, entre el amo y el asalariado. El primero (el capital), así como el Estado (emanado de Dios), son a modo de padres tiernos y comprensivos. No hay que equivocarse: si eres obediente y laborioso, los patronos lo reconocerán algún día y te «auparán» con un gesto delicado. Si hubiera alguna injusticia o crueldad en este mundo — el mejor de los posibles — entonces, al final del film y con la ayuda de Dios, todas las cosas se arreglarán y el bueno recibirá su recompensa.

Y el asalariado cubano que vive en condiciones muy diferentes con un

salario bajo y un alto coste de vida, sin libertad para expresar sus propias convicciones de clase, envenenado con las mentiras y frases hechas de los films norteamericanos, debe confiar en que algún día su país llegará, con el sistema capitalista, al grado de «civilización» de la gran República de Norteamérica. Y más aún: el obrero cubano debe sentir gratitud hacia esa raza anglo-sajona tan «pura», tan «fuerte» y tan «limpia» que ayuda a adquirir instituciones políticas honestas, finanzas sanas, etc., a esta pequeña nación indisciplinada y, a veces, revolucionaria. (De esta labor «protectora» y «paternal» pueden servir de testigos los nicaraguayos, los esclavos de Puerto Rico, el pueblo de Haití.)

Nosotros no tenemos, como es el caso de México, Perú y Chile, el problema de las tremendas masas indias y la cuestión racial no existe en Cuba, al menos no como en los Estados Unidos. El primer acto de los patriotas cubanos de 1868 — la mayoría de los cuales eran propietarios de esclavos — fué declarar la libertad de los negros (*). En las dos guerras de independencia — la de 1868-1878 y la de 1895-1898 — lucharon por la libertad, unidos estrechamente, blancos y negros contra la tiranía de España, su enemigo secular.

Por consiguiente, nosotros no tenemos ese terrible antagonismo racial. Pero las cosas están cambiando gracias a los films de Hollywood y a la juventud cubana que va a Norteamérica. En los films norteamericanos, los negros son cobardes, supersticiosos, una entidad idiota o, al menos, ridícula, nada más que siervos. Incluso después de haber pasado unos exámenes brillantes, los negros sólo pueden obtener — según esa concepción — un empleo en un Pullman, para limpiar las escupideras o sacar lustre a los zapatos de los «señores» (blancos, naturalmente).

Esta descripción de su raza ha debilitado evidentemente la confianza de los negros en sí mismos, obstaculizando el esfuerzo necesario para vencer sus taras. Yo confío en que los jefes negros cubanos aconsejarán a sus hermanos el boicot de los films norteamericanos.

El cubano blanco ha apreciado siempre al negro como un ser humano, con los mismos derechos que ellos al respeto y a la felicidad. El negro cubano tiene una imaginación poderosa, una fina sensibilidad y es un pensador rápido y agudo. Es asombroso su desarrollo social e individual. Los estudiantes negros — en los Institutos y en la Universidad Nacional (**) — reciben a menudo los honores máximos y son estimados y admirados por sus compañeros de estudio.

¿Cuál es la actitud de los intelectuales y críticos cubanos hacia los films de Hollywood?

Como pequeño-burgueses que son, los críticos e intelectuales cubanos se interesan profundamente en escuelas filosóficas idealistas y en otras mixtificaciones. La mayor parte de entre ellos sufre de una irremediable psicosis mental y espiritual, contagiada por una podrida concepción económico-político-social. Estos críticos han elogiado films como *The Smiling Lieutenant*, *Strangers may kiss*, *Anna Christie*, etc., y, en cambio, dejan pasar sin comentario *Tempestad sobre Asia*, *La Nueva Babilonia* y *El Fin de San Pe-*

(*) El autor del artículo parece indicar, que los terratenientes cubanos, acordaron la libertad de los negros, en un gesto de noble sentimiento igualitario y liberador. Sin embargo, la realidad fué muy otra: Al negro se le dió el fusil para servir de «carne de cañón» en la lucha contra España y colocarle en las filas de vanguardia. No obstante haberse declarado «libre», el negro cubano continuó atado a los intereses de los grandes terratenientes e industriales (Céspedes, Aguilera, etc.), sin participar en el reparto de las tierras de la «República» y sin más propiedad que sus fuerzas de trabajo, que siguen siendo todavía, la única fuente económica que le suministra su capacidad de compra de productos yanquis, únicos casi, de consumo en Cuba, (N. de la D.).

(**) Todos los Institutos provinciales y la Universidad Nacional, fundada en 1728, se hallan cerrados desde el 30 de septiembre de 1930, por orden del Gobierno de Machado, basado en que los estudiantes habían protestado contra el imperialismo norteamericano. Machado, es un agente de ese imperialismo, como de hecho, lo han sido todos los presidentes de Cuba.

tersburgo, o lanzan la acusación de «propaganda», como si en el mundo hubiera algún arte que no sea un vehículo para llevar o extender la idea o el mensaje del autor, es decir, propaganda.

Muy pocos críticos cubanos han visto *Potemkin* o los viejos films norteamericanos *Way Down East* (*Camino del Este*) o *Broken Blossoms* (*El lirio quebrado*), por ejemplo. Estos intelectuales sólo han comenzado a interesarse en el cinema desde hace unos cinco o seis años, cuando los «literati» europeos hacían un gran ruido sobre el arte nuevo, *Chaplin el genio*, etc., y no creo que conozcan algo acerca del montaje o del corte, ignorando que esto es justamente la verdadera base, el nervio del arte cinematográfico. No vacilo en afirmar que ninguno de nuestros estetas, intelectuales y críticos de arte han oído hablar de las teorías de Eisenstein sobre el arte cinemático, teorías basadas en el materialismo dialéctico tan profundamente odiado por todos ellos.

Estos intelectuales no se dan cuenta de que el cinema es, en su esencia, dialéctico y revolucionario; tampoco han percibido la terrible incompreensión de Hollywood para los valores más auténticos del cinema, como se demuestra palpablemente en su uso diario — mejor diría en su abuso — del montaje y sonido. Han aceptado los films sonoros del tipo producido por Hollywood y esos films, meras copias o fotografías de piezas teatrales — operetas, comedias musicales, dramas, melodramas —, no son más que manifestaciones de conceptos y formas artísticas pasados de moda.

Ya he dicho anteriormente que el film norteamericano es furiosamente individualista. Ese individualismo está basado en un egoísmo desencadenado. ¿Pero qué otra cosa es el sistema capitalista sino un himno glorificador del individuo, al menos en lo que respecta a la apropiación y explotación? Una de las diferencias fundamentales entre el film norteamericano y el soviético es que mientras el primero vuelve los ojos hacia el pasado, intentando perpetuarlo y mantenerlo, el segundo, con una significación profundamente social, proyecta su mirada hacia el futuro.

Para resumir: cada film hecho en los Estados Unidos — y este país encarna la esencia del capitalismo en su etapa final — contiene implícitamente un ataque contra el proletariado y contra los países ricos en materias primas y en posibilidades económicas que los saqueadores imperialistas codician. Nunca he visto en un film norteamericano alusión alguna a la diferencia fundamental entre la burguesía y el proletariado.

Según Marx, las artes están basadas en la estructura económica. Nicolás Bujarin dice en su obra *Materialismo Histórico, Un sistema de Sociología*: «Directa o indirectamente, el arte está determinado en último extremo y en formas diversas por la estructura económica y por el grado de desarrollo de la técnica social».

En consecuencia, el cinema debe expresar los sentimientos e ideas de este momento histórico y debe laborar, como revolucionario que es, por la destrucción de las formas sociales actuales. Sólo entonces estará de acuerdo con esa esencia dialéctica y revolucionaria de que he hablado anteriormente. Tal es el caso de los films soviéticos pero no de los de Hollywood, que son a modo de cadenas que sujetan e impiden el desenvolvimiento del arte nuevo. Existe una contradicción aguda entre las finalidades para que usa el capital norteamericano el cinema y la esencia auténtica del cinema mismo.

Cada clase, en su período dominante, ha desenvuelto un arte de un modo particular o una escuela de arte, sirviéndose de él para reforzar su dominación. Siguiendo esa regla, el proletariado desenvolverá el cinema haciendo que rinda el máximo de sus posibilidades.

Controlado por la burguesía en provecho propio y utilizado contra los explotados, pronto se tornará el cinema — por razones dialécticas — contra la burguesía, ayudando al proletariado en su ascensión histórica e inevitable al poder y contribuyendo a poner un fin a lo que Carlos Marx llamaba «el capítulo final del período prehistórico de la sociedad humana».

J. M. VALDÉS RODRÍGUEZ

EL CINEMA SOVIÉTICO

Nuevos films soviéticos en las jornadas de octubre

«El XV aniversario de octubre — leemos en *L'Humanité*, de París — ha marcado nuevas victorias del cinema soviético.» La prueba nos la demuestran los films presentados con este motivo.

Fedor Nikitin en «El hombre que perdió la memoria», de Friedrich.

Entre los más interesantes y los más significativos en este aspecto se encuentra *El contra-plan*, de la fábrica Soyuzkino, de Leningrado. Se trata de la obra de dos jóvenes cineastas, de gran talento, que ya se dieron a

conocer. Uno: Federico Ermler, realizador de *Los despojos del Imperio*. Y otro: Sergio Yutkewitch, autor de *Montañas de Oro*, una de las obras más notables del cinema soviético.

«La garantía de realización de nuestro programa son los hombres vivos, vosotros y yo»: estas palabras de Stalin han inspirado a los autores. La lucha por el *contra-plan*, alrededor de la cual se desarrolla la intriga, se presenta aquí en «la actividad práctica de millones de hombres» (Stalin): los personajes del film no son más que sus representantes.

El asunto es simple. Una gran fábrica de turbinas. El *contra-plan* propuesto por los obreros, y la construcción de una turbina de 50.000 HP., se halla amenazado por los errores de la oficina de construcción, errores debidos a un saboteador. Toda la masa obrera se moviliza para la ejecución de su plan a pesar de las tentativas de sabotaje.

Babchenko encarna el papel principal: es el héroe del film, según la expresión tradicional. Pero no tiene nada de héroe. Este viejo capataz de la fábrica de turbinas es un obrero banal, cuyas alegrías y penas, virtudes y defectos son comunes a todos. Se ha criado en la fábrica y ella constituye toda su vida. Como todos los viejos, es un poco gruñón y un tanto despectivo. Además, tiene un vicio más grave: le gusta beber. Conoce su máquina como su bolsillo; por eso no admite las medidas e instrumentos de precisión; trabaja a ojo «de buen cubero» hasta el día en que su vista le engaña y le hace destrozarse algunas piezas. Entonces, por primera vez en su larga existencia, y no sin vacilaciones, deja a un lado su «copa». Incluso en ese mismo gesto no hay heroísmo alguno. Cuando el *contra-plan* se halla amenazado, Babchenko es el primero en descubrir una salida y moviliza a su brigada, la «vieja guardia», para restablecer la situación.

Justamente en esta simplicidad reside



«El hombre que perdió la memoria», de Friedrich.

la fuerza del film. A lo largo del mismo, Babchenko despierta la simpatía del espectador: desde el día en que, apenado por su falta, se emborracha a los acordes de una romanza de gramófono, hasta el cuadro final en que tras la victoria del plan y el ensayo concluyente y satisfactorio de la turbina, el viejo decide afiliarse al partido y bebe un «vasito» «en honor del nuevo comunista Babchenko».

Otro acierto del film es el secretario de la célula comunista de la fábrica. Vasili es un obrero como Babchenko y como todos los miembros de la gran familia de la fábrica. Tampoco para él «hay nada humano que le sea desconocido».

Pero en sus relaciones con los obreros, miembros o no del partido, hay tanto calor e inteligencia, tanta firmeza y habilidad para subordinar los sentimientos personales a las necesidades de la causa, que el personaje aparece como una de las mejores encarnaciones del comunismo dirigente que hayan sido presentadas en la escena soviética.

La música, escrita por el joven compositor Chestakowitch, se mezcla orgánicamente con las imágenes visuales. No acompaña. Acentúa tal o tal situación y explica el sentido. Hay que destacar la excelente sonoridad del film que supera casi todos los modelos conocidos hasta ahora.

El hombre como intérprete, creador y realizador del gran plan de edificación socialista. He aquí el asunto de otro film consagrado a las jornadas de octubre. Se trata de *Ivan*, nueva obra del excelente realizador ucraniano Alejandro Dowjenko. El héroe es uno de esos muchachos aldeanos, que personifica a miles y miles del mismo tipo, que vienen de sus «koljoses» a las obras socialistas constructoras de la hidrocentral del Dnieper y que, en su trabajo, se libentan del peso muerto de las tradiciones y de los pequeños intereses privados, transformándose en hombres nuevos.

El método de Dowjenko es muy diferente al de Ermler y Yutkewitch. Si el *contra-plan* está basado en caracteres individuales, *Ivan* es más bien una figura colectiva que encarna a los millares de campesinos que se incorporan al proletariado, dando sus primeros pasos cada vez más seguros y decisivos, hacia el trabajo comunista, hacia el estudio del partido.



Nuestro Cinema

Como en sus películas precedentes, Dowjenko exagera a veces el valor de las cosas, eclipsando el valor de los hombres. Pero la naturaleza de las cosas ha cambiado: el asfalto y el metal han reemplazado a los manzanos en flor de *La Tierra*.

Estamos en las riberas del Dnieper. Bloques de hielo se deslizan silenciosamente sobre el agua. Las canciones de las mozas se escuchan en lejanía. Los rosales se ensombrecen bajo las nubes algodonadas. Ivan sale de la aldea. De pronto, el autor, vuelve su objetivo. El silencio ha cesado. El Dnieper espumea y se retuerce. Los hombres se lanzan contra la naturaleza: silbidos de locomotoras, ruido de explosiones, batir del asfalto... Ivan se encuentra extasiado y revolucionado por el reflejo de las llamas, por el grandioso panorama de la cantera.

Pero en el proceso del trabajo, este sentimiento de inquietud cede el sitio a la seguridad. Ivan ve ya de muy distinta forma la transformación que se está realizando en torno. El film acaba con dos episodios que constituyen algo así como el epílogo de la biografía del héroe. Ivan es aceptado en el partido e ingresa en una escuela superior. El muchacho tímido de ayer, dirige a los profesores, conservadores de la ciencia y del saber, este desafío audaz: «Camaradas profesores, vomitad sobre Ivan todo lo que sabéis».

Hay que subrayar también el film de Esfir Choub (autor de *La caída de la dinastía de los Romanof* y de *Cañones y tractores*). *Las Juventudes comunistas dueñas de la electrificación*. Se trata de un film documental que vale muy bien por un film artístico.

Las palabras de Lenin («el comunismo es el poder de los Soviets más la electrificación») han inspirado el patronato cotidiano y concreto de las juventudes comunistas sobre la electrificación de la U. R. S. S. Al desarrollar ante nosotros las vastas perspectivas de esta electrificación, Choub nos muestra cómo la juventud soviética se encuentra a la vanguardia de los constructores de la sociedad socialista y conquista prácticamente la técnica de la electricidad, base material del socialismo.

Al comienzo se revelan los secretos de fabricación del film (un estudio sonoro). El espectador ve y oye el «termenovox», música del porvenir, cinta con cuya ayuda el solista obtiene sonidos de un timbre extraordinariamente dulce y profundo, mediante el acercamiento o alejamiento de su mano. Al final, quedamos sorprendidos ante los rayos y relámpagos que el académico Chernichof hace surgir en su laboratorio de Leningrado, maniobrando sobre una simple manivela. Entre estos extremos y durante las seis partes del film, el espectador asiste a las luchas y victorias de los jóvenes comunistas de Moscú, de Leningrado, de Dzoragués y del Dnieprostroi.

Todo el film no es más que una exposición del éxito de la electrificación en el sector del cinema sonoro. En él podemos oír, con toda clase de detalles, una conversación telefónica internacional, mítines, discursos y el Dnieprostroi, símbolo de toda clase de sonidos y ruidos diversos. Todos estos elementos de la electrificación han sido recogidos en un film sonoro «eléctrico», asombrosamente conmovedor y atrayente.

Otros films, igualmente realizados para el XV aniversario de la Revolución, no han sido presentados al público todavía. Entre otros se encuentran *Chengolai* (los 26 comisarios), de Eliso; *El Desertor*, de Pudowkin, y el gran film de Yoris Ivens — cineasta holandés en U. R. S. S. — sobre las actividades de las Juventudes Comunistas Soviéticas, titulado *Konsomol*, y sobre el que hablaremos extensamente en nuestros próximos números.

Con motivo de «L'Opéra de quat' sous» y «Las maletas del señor O. F.»

Ha habido recientemente un crítico (hay que llamarlo de alguna manera), que ha establecido, en orden de diferencias, una nueva catalogación de «directores rusos en Rusia» y «directores rusos fuera de Rusia». Y aduce, con toda su cara dura característica, que Granowski se ha tenido que marchar a Berlín, para poder realizar sus *Maletas del señor O. F.* En el mismo artículo afirma, con razón, que no es posible hacer en Rusia «el cine puro», «el cine por el cine», y habla de «cine político», de «cine aferrado a un cartel de partido». Y finalmente afirma, en deducción incongruente, que el comunismo ruso no constituye ninguna solución a la tragedia social de hoy.

En nuestros análisis no es posible desligar ciertas circunstancias políticas, en una objetividad exacta, de sus derivaciones cinematográficas. Aparte Hays, ya Hailsham en Inglaterra ha manifestado que el porvenir del cinema «está estrechamente ligado al porvenir del Estado». Así, el compañero de Antoine en el teatro judío de Moscú, es un tema que interesa ahora en el publicismo burgués, precisamente, por su característica de «director ruso fuera de Rusia», ávidos de entresacar todas las nimiedades y convertirlas en armas de descrédito a un régimen cada vez más popular y para ellos amenazante. Por lo demás, en lo que concierne al párrafo anterior y sus afirmaciones, desdénamos su valor mentirosamente objetivo, ya que su autor, a fin de cuentas, es un escritor sobre moldes como tantos otros, y en el órgano del capital financiero español, para más señas, propiedad del atunero conde de Barbate.

Esto ha sido una reseña de iniciación, como índice. Los últimos estrenos en Barcelona de *L'Opéra de quat' sous* y *Las maletas del señor O. F.* han provocado opiniones diversas. Excelentes de fotografía, montaje y sonorización las dos, quedaba su contenido como principal exponente de una tendencia nueva, de un «modo moderno de ver». Y en un paralelismo impropio se les ha comparado, generalizando precipitadamente, con el cinema soviético, arma artística de primer orden.

Y conviene ir facilitando la delimitación de criterios que han de responder, en definitiva, a nuevos sistemas de análisis.

Particularmente en los films de Pabst, aumentan los que creen ver unas acentuaciones sociales bien marcadas. Hay que convenir en que, ateniéndose a sus aspectos meramente externos, ciertamente sus obras poseen, sobre todo si se les compara con el resto de la producción burguesa europea y la americana, ciertos visos patentes de realidad.

Pero el mero planteamiento de ciertos problemas que nos afectan permanentemente, no puede satisfacerlos. La literatura y todo el arte de hoy es pródigo en el planteamiento de problemas, cuya resolución constituye la lucha diaria de todos los tiempos. Pero lo que ha de diferenciar las producciones entre sí, el índice de su valoración, precisamente debe estribar en la solución que se da a estos problemas. Ha de caracterizarse a un film, no por la forma de plantear éstos, sino por la forma de resolverlos.

En el fárrago de estas diferencias y ante cualquier fenómeno ordinario, se vislumbra en el cinema como en literatura, la raíz simbolista. Un simbolismo, coartado por todas las conveniencias en el cine capitalista, que en vez de enaltecerla, acentuando sus rasgos fundamentales, construye una trama sin resaltes. Es en aras de un sentido simbólico penetrante, que se nos han legado maravillosas obras de arte. Acentuemos que la escuela simbolista ha sido la de mayor trascendencia desde el año 70 hasta nuestros días. «No nombrar, sino sugerir», predicaban. Pero si aportamos este recuerdo es para señalar que el simbolismo fué concentrando sus invectivas de instinto y derivó hacia la escuela naturalista de Zola, sin sutilezas de metafísico.

El cinema de Pabst, de Vidor, de Granowski, como el de Clair, como el de Chaplin (Chaplin es una exaltación genial del individualismo en arte), es un cinema simbolista. Debe evidenciarse, pero, que señala una iniciación.

Nuestro Cinema

«L'Opéra de quat' sous» de
G. W. Pabst. Foto: W. B. F. N.

una delimitación entre el farrago de producciones vacuas del cinema de hoy, hundido como otra cualquiera rama de la producción burguesa, en las contradicciones de un régimen decadente.

¿Pero hemos de satisfacernos con una trama simbolista, en la cual nuestra

imaginación haya de completar la interpretación del film? El cine no sería un arte popular, como visión directa de la realidad, si hubiera de significar un apéndice más en el arte retorcido de la rebusca, tan en boga.

Bueno es decirlo. Pabst y Clair, Sagan y, recientemente, Granowski, todos los autocríticos burgueses, deben su popularidad a la explotación constante ante las masas del truco de aparecer como críticos del capitalismo. Y en efecto: captan la corriente combativa de nuestra época, la trasladan a la pantalla, pero tergiversando el objetivo esencial de las masas, sus propósitos del momento y sus problemas internos. Es en el aspecto cinegráfico de la burguesía, una crítica tan negativa y semejante como la de sus partidos políticos de izquierda.

En las circunstancias actuales, cuando las contradicciones del régimen capitalista son populares a todos, cuando en los Estados Unidos quiebran en un año cerca de 60.000 bancos; en el mundo 50 millones de seres pasan hambre y frío; la guerra mundial se organiza a toda marcha y los gobiernos se defienden fusilando a los obreros en masa, como en Casas Viejas, el capitalismo no puede ya hurtar su desquiciamiento y su ruina.

En la primera escena de *Las maletas del señor O. F.*, el mundo aparece paulatinamente invadido por la crisis. En *L'Opéra de quat' sous* aparecen los mendigos organizados. Y los esquiroles, movidos por la burguesía, que im-



pedirán el logro de las reivindicaciones de carácter económico. Pero aquella escena del mundo y su crisis, excelente punto de partida para un film soberbio, quedará desligado del curso de la trama que se convierte en una amigable invitación al optimismo, en esta época de «crisis de confianza» financiera, y los mendigos organizados, persistentes en su

«L'Opéra de quat' sous»

marcha rítmica, sólo servirán para que el monarca equis se oculte la cara horripilado.

Aún, algunos de estos directores se titulan independientes. No lo son por su función social, ni lo son por la tendencia de las cintas por ellos dirigidas. Repetimos, que no hacen más que explotar el truco de aparecer como críticos del capitalismo sin verlo, cuando la decadencia del mismo y sus contradicciones son populares. Pero acordes en su finalidad íntima, juzgada al resplandor de sus films, manejan la descomposición capitalista, total y conocida, con habilidad suficiente para escamotear la imagen temida de la revolución. En la medida con que esta habilidad se trasplanta a sus films, el capitalismo que urge críticos ligados a su clase, les paga con la celebridad.

...Y el mundo marcha, de Vidor, derivaba hacia una faceta amorosa el candente problema universal del parado en las grandes capitales. Las masas que se agolpan a la verja de la mina, en *Carbón*, está formada por mujeres tristes y anhelosas. La tecnocracia en *crescendo*, y el afán innato de regodeo permiten en *Viva la libertad* pescar y bailar sin límites. Aspectos de la vida ordinaria que exigen la acción terminante de la clase que reemplazará un estado de cosas que se acaba, son derivadas a sus aspectos sentimentales o ironizadas pobremente.

Y, sobre todo, quiere hacerse ampliar, de la accidentalidad del régimen, de sus contradicciones, un eco de fatalidad, de inexorabilidad. Es una crítica negativa que solamente roza los fundamentos de su objeto y anula en la clase trabajadora cierta cantidad de su espíritu combativo al ocultarle las causas reales de su depauperación y miseria. Pero esta pseudocrítica, que emplea frecuentes excitaciones hipócritas a enmendar estos males, «eternos», «insolubles», cumple una función de siempre necesaria en el aparato de producción capitalista.

Al capitalismo no le impresiona, aun hoy que se tambalea, el contemplar sus atrocidades; lo que le asusta es ver la revolución. Contemplar un leve choque de las masas harapientas con unos pocos policías, o el abrazo de los obreros franceses y alemanes, unidos por una compasión común, no inquieta al capitalismo; aun aplaude en aras de su reconocido «humanitarismo». Otra cosa sería si apareciera claro el objetivo esencial de los trabajadores en sus avances con las armas en la mano, hacia la toma del Poder. Aquí estriba toda la fama de los Clair, Pabst, Vidor, Granowski... con que la burguesía les paga, agradecida. Retorciendo situaciones, desviando pensamientos, con una técnica perfecta, le apartan de su vista al proletariado que marcha tras su aniquilación, movido por su conciencia de clase, con el ímpetu de su espíritu revolucionario.

(Y bueno es constatar que el truco de estos directores pseudocríticos sociales, está a veces ampliado y siempre robustecido por las casas distribuidoras. Por ejemplo: el trust Cines anunció en Barcelona *L'Opéra de quat'sous*, como no apta para señoritas.)

Este fingimiento de la crítica del capitalismo, lo que no es más que una ocultación de sus lacras, haciendo pasar sus films irónicos por films revolucionarios, les hace reemplazar enemistades con su tendencia, hechos por símbolos de desproporción manifiesta. Es decir, vuelven a idealizar su objetivo y con ello ocultan lo fundamental, lo real.

Únicamente cabe señalar esta tendencia, en conexión al pertinaz esclarecimiento ideológico que se impone, como una agudización del simbolismo, en progresión decadente, que, a semejanza del camino ya recorrido por la literatura, expresa una iniciación hacia el arte franco de la realidad, con sus dolores, sus deseos, del que sólo existen en el mundo las muestras admirables del cinema soviético.

Barcelona.

A N T O N I O O L I V A R E S

NUEVOS FILMS EN PARÍS

« Soy un fugitivo »

FILM YANQUI DE MERVIN LE ROY

Soy un fugitivo es uno de esos films que, muy de tarde en tarde, aparecen a lo largo de la cinematografía yanqui en franca oposición con la línea política y social de su cinema. Para encontrarle un equivalente, debemos acudir a *Sombras blancas*, aunque su acción y su intención sean distintas: el film de Van Dyke era una exposición del imperialismo comercial de los blancos en las islas del Sur, mientras que el de Mervin Le Roy, es una diatriba contra el régimen penitenciario de los Estados Unidos.

Soy un fugitivo es la realización cinematográfica— y bibliográfica — del libro de Robert Elliot Burns *I am a fugitive from a chain gang*, en el que el autor relata las persecuciones y los malos tratos de que ha sido objeto por el Estado de Georgia.

Como en el libro, en la película no late un sentimiento y un sentido de lucha de clase. Se trata más bien de un hecho aislado que, aunque se haya multiplicado centenares y centenares de veces, no expone sus protestas y sus ataques colectivamente, sino individual y anárquicamente. De todas formas, *Soy un fugitivo* es un film que debemos destacar del panorama actual por todo cuanto hay en él de exposición de un régimen y de los medios represivos de que se vale para castigar a los que no se le someten.

El « caso » de Robert Elliot Burns no es único, pero sí lo suficiente expresivo. Burns regresa en 1919 a Massachusetts. Viene de Europa en donde ha combatido, durante quince meses contra los alemanes, en las filas americanas. Al regresar encuentra a su novia casada con un oficial, y su sueldo reducido de cincuenta dólares semanales a diecisiete. En sus viglias del frente, Burns había soñado con la libertad y con la paz de un hogar pequeño-burgués. Diecisiete dólares representan la esclavitud y son incapaces de sostener una familia. Burns abandona el hogar paterno y se lanza en busca de trabajo por diferentes Estados de la Unión. Sin recursos ya, cae en Atlanta (Georgia). Hace varios días que no ha comido y pasa la noche en un albergue que le cuesta cincuenta centavos. Allí encuentra dos hombres que le proponen un negocio. Le dan cita para el día siguiente a las ocho de la mañana. Se trata de desvalijar a un pequeño comerciante. Burns se resiste, pero sus compañeros le amenazan con un revólver: mientras unos operan en la caja, Burns registra los bolsillos del atracado. En ellos no encuentra más que cinco dólares y ochenta céntimos. La policía les detiene y Burns es condenado de seis a diez años de trabajos forzados.

A Burns se le conduce al penitenciario de Bellwood (departamento de Fulton, en Georgia). Como los demás prisioneros, Burns arrastra sus pesadas cadenas y sufre los rigores de un régimen inhumano y criminal. Burns mide la calidad de su delito con el castigo que le imponen y encuentra una gran desproporción. Un negro deforma a golpes de martillo las anillas de hierro que aprisionan sus pies, y se fuga.

Tras las peripecias exigidas en todo film policíaco, Burns logra llegar hasta Chicago. Aquí se propone rehacer su vida. En el film, comienza a trabajar como peón albañil y, tras prolongados estudios llega a ser ingeniero constructor. En su relato autobiográfico, Burns funda un periódico y se populariza. Todos los centros culturales y entidades políticas requieren su presencia: durante varios años, Burns habla a las multitudes chiga-goenses del Trabajo, la Libertad y los Derechos del Hombre como un socialdemócrata cualquiera. Así hasta que su mujer — conocedora por una carta de la auténtica personalidad de Burns —, celosa por su falta de calor conyugal, provoca un nuevo chantaje — el primero había sido el de su matrimonio — y le denuncia.

Burns es detenido de nuevo en Chicago. Las autoridades y los elementos influyentes de la ciudad se niegan a autorizar la extradición que solicita el Estado de Georgia. Burns consulta con abogados. Quiere ofrecer su nombre « limpio de toda mancha » a una muchacha de quien se ha enamorado. Consulta a sus amigos. Paga cantidades exorbitantes a sus abogados. Recibe la promesa formal de que si se presenta espontáneamente a las autoridades georgianas, a los dos o tres meses le dejarán en libertad completa.

Sin embargo, éstas no suelen fácilmente su presa. Burns ha contado a la Prensa los malos tratos, las palizas y los horrores del penitenciario, y Georgia exige a su prisionero que cumpla su condena en los « trabajos forzados ». Burns decide fugarse nuevamente, y lo consigue. (En su autobiografía, Burns recorre de nuevo diferentes Estados y se cobija en Nueva York con un nombre supuesto.) En la película, Burns desaparece durante un año. Una noche se presenta en las inmediaciones del garage en donde su novia guardaba el automóvil. Se le acerca a ella, envejecido, desahogado, hambriento. Esta le pregunta qué hace, de qué vive. En las sombras ya, huyendo de su propia novia, Burns

Nuestro Cinema

confiesa: Vivo de lo que robo. Un epígrafe ajeno al film, da un nuevo dramatismo al relato: «Según noticias recibidas por cable de los Estados Unidos, Robert Elliot Burns, personaje real encarnado en el film por Paul Muni, ha sido detenido por tercera vez en un Estado del Este». La Comisión de Prisiones de Georgia ha exigido su extradición y será conducido de nuevo a la cadena.»

Mervin Le Roy se ha separado voluntariamente de algunos detalles esenciales del libro. Por ejemplo, no destaca el hecho de que cuando el protagonista regresa del frente, produce en él una gran reacción el ver su sueldo reducido. También cambia bastante la psicología de su personaje: al Burns con preocupaciones pequeñoburguesas de crearse un porvenir inseguro, ha sucedido un tipo de ingeniero norteamericano, optimista y ambicioso. Sin embargo, en líneas generales, el film conserva la amargura del libro y, sobre todo, pone de manifiesto las crueldades de un régimen penitenciario, impropio de todo país civilizado. Desde este ángulo, *Soy un fugitivo* es un film abiertamente recomendable por todo cuanto hay en él de similar entre los procedimientos penitenciarios de los Estados Unidos con el de los demás países capitalistas, en cuyas cárceles miles y miles de obreros sufren los rigores de un régimen que no vacila en cometer las mayores monstruosidades, con tal de asegurarse el dominio y la represión de las clases trabajadoras por las clases burguesas dominantes.

« L a t ê t e d ' u n h o m m e »

FILM FRANCÉS DE JULIÁN DUVIVIER

Con *La cabeza de un hombre*, se prolonga la cantidad de films policíacos indeseables. Duvivier, adiestrado ya en la utilización de la mejor técnica cinematográfica, se ha servido de ella para poner de manifiesto un episodio policíaco de Georges Simenon, en el que no faltan todos esos detalles que tienden a hacer simpático un cuerpo de represión como lo es actualmente el de la Policía.

Un asesinato vulgar ofrece al «célebre comisario Maigret — célebre en la novela novelesca de Simenon — una ocasión magnífica de patentar su celo y su sentimentalismo hacia los inocentes. Harry Baur, en su papel de comisario, no duda en enfrentarse con los tribunales y con el propio ministerio de Policía con tal de salvar «la cabeza de un hombre» al que cree inocente. Sin embargo, las actividades y las grandes aptitudes del Cuerpo, quedarán bien patentes, y las clases dominantes podrán estar seguras de que un ejército disciplinado y atento vela por ellas y por su propiedad. Este tipo de films, muy abundante en las cinematografías alemana, norteamericana y francesa, constituyen un arma de varios filos: primeramente se hace un buen negocio con ellos; después se les lleva a las clases burguesas la seguridad de que hay una institución que vigila atentamente por sus intereses, y, finalmente, se les ofrece a los grupos sociales de la oposición una prueba objetiva de lo peligroso que resultaría intentar un asalto a las instituciones dominantes. En el caso concreto de Francia, es bien sospechoso que los dos films (*Au nom de la loi* y *La tête d'un homme*) más abiertamente elogiosos para la policía hayan sido editados, el primero, por Pathé-Natan, y el segundo, por Charles Delac, presidente de la Chambre Française de la Cinématographie, entidad particular ajustada y continuadora de la policía de su Gobierno.

« L o s h o m b r e s d e m a ñ a n a »

FILM INGLÉS DE LEONTINA SAGAN

Unas líneas solamente sobre la nueva producción de Leontina Sagan, para denunciar el fracaso de una realizadora cinematográfica de la que pudieron entorsearse justificadas promesas. Su nuevo film es una obra castrada en todos sus aspectos. Ni cinematográfica ni socialmente está a la altura de *Muchachos de uniforme*, quien, pese a sus mismas limitaciones, logró destacarse de la producción «standard». *Los hombres de mañana* es, por el contrario, una obra profundamente conservadora, tanto en su línea cinegráfica como en las ideas que expone. Basada en la vida de los estudiantes de Oxford, no ha sabido recoger el espíritu de los mismos, como lo demuestra el hecho de que cuando Sagan les presenta como una fuerza reaccionaria y tradicional de Inglaterra, éstos publican un manifiesto en el que declaran que «ellos no combatirán en ninguna circunstancia por su Rey y por su Patria». Esta es la mejor demostración del divorcio existente entre el Oxford del film de Leontina Sagan y el Oxford auténtico. Desde este momento, la realizadora alemana deja de ser una posible esperanza, pasando, en cambio, al servicio del falseamiento y de la reacción reinante.

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

NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA

"L'Opéra de quat' sous"

VERSIÓN FRANCESA DE UN FILM ALEMÁN DE G. W. PABST

Barcelona ha visto en sesión pública el viejo film de Pabst. Es con un retraso de casi tres años que se proyecta esta cinta. La censura francesa cuidó, en su tiempo, de hacer la propaganda gratuita a esta obra, prohibiendo su proyección y mutilándola cuando la autorizó.

En nuestro mercado ha sufrido la cinta las mismas dificultades. Al fin ha sido autorizada y ha aparecido en las carteleras con el epíteto incomprensible de «No apta para señoritas».

Esta serie de circunstancias especiales, unido al renombre que se ha conquistado Pabst con sus films pseudo-revolucionarios, ha hecho que el público acudiera a la presentación de *L'Opéra de quat' sous* un tanto con fiado, lo cual, en esta ocasión, quiere decir completamente desorientado.

La atmósfera rarificada que domina en nuestro mercado, invadido de películas mediocres y otras francamente malas, da en algunas ocasiones una falsa aureola a obras que entre un público educado social y cinematográficamente no podrían merecer demasiada atención. Es por esta causa que la posición social de Pabst queda borrada ante el gran público.

Las dificultades que crea la censura sólo pueden ayudar a disimular esa posición falsa justificando lo que se ha dado en llamar injustamente las limitaciones de Pabst.

La luz meridiana que proyecta *L'Opéra de quat' sous* sobre las concepciones sociales de Pabst, desvanece de una manera rotunda las ilusiones que pudieran forjarse sobre una afirmación de Pabst como realizador revolucionario. El tono filosófico de toda la cinta le ha traccionado y le denuncia para situarlo en su justo lugar.

Es después de contemplar este film cuando se puede afirmar que, a pesar de las limitaciones de la censura, Pabst permanece aún en un plano social pequeño-burgués, completamente desconectado del proletariado como clase revolucionaria.

L'Opéra de quat' sous es una crítica de la sociedad presente. Pabst se ríe irónicamente de todas sus lacras, pero desgraciadamente no pasa de la risa. Consta que la vida actual se halla encharcada en el fango de hajas concupiscencias toleradas y legalizadas.

Hace simpáticos a vulgares ladrones perfectamente imbéciles; coloca de prefecto de Policía un tipo bribón amigo de bandidos que ampara las hazañas de ese lumpen-proletariado; presenta «el hombre más pobre de Londres» organizador de la mendicidad como negocio racionalizado; hace que la hija de éste se enamore de una manera romántica del bandido más sensual y materialista; mueve al especulador de la miseria a organizar una manifestación de harapientos profesionales para derribar al prefecto de Policía, que se ha negado a detener al ladrón de su hija, la cual, por otra parte, está muy lejos de creerse robada; trae a esta muchedumbre de miserables ante la comitiva real con el solo objeto de que la policía y los soldados puedan apalear impunemente la miseria organizada... sin finalidad razonable. Y todo el mundo está representado de una manera absurda a través del film consagrado con metáforas.

Pero Pabst no llega a explicarnos las causas de la existencia de ese lumpen-proletariado, no nos dice que existen prefectos de Policía absolutamente ligados a la clase dominante con percepción clara de su misión represiva, no nos muestra las fuerzas policíacas actuando cruelmente sobre los trabajadores organizados para fines sociales concretos y justos.

Toda la cinta queda sumida en un tono filosófico, harto incomprensible para un público

Gaston Modot, Rey de los mendigos en «L'Opéra de quat' sous».





«L'Opéra de quat' sous».

nianza? No hay duda que esta es una de las causas importantes. La industria cinematográfica es un negocio caro, y es imposible en régimen capitalista sustraerlo al monopolio que ejerce la burguesía. Pero, a pesar de eso, o precisamente por ello, ¿debemos justificar a Pabst y seguir su camino erróneo? Evidentemente, no.

Es por su situación ambigua que se hace indispensable hablar de Pabst. Y el lenguaje que se emplea debe ser claro. Un cine pseudo-social, mediatizado por la finanza, no puede interesarnos. Y un Pabst al servicio de esta finanza no podrá merecer tampoco nuestra aprobación. A pesar de sus aciertos parciales, nunca ayudará a trazar un camino firme por donde puedan transitar las masas en sus luchas de liberación. Cuando intente hablar a las masas, lo hará de una manera falsa, y sólo logrará desorientar, como en *Carbón*, en que el sentimentalismo tapa el verdadero drama social. En otras ocasiones su lenguaje llegará a un pequeño núcleo de iniciados en las luchas sociales y a una selección de *snobys* fallos de comprensión exacta, como sucede en el caso de *L'Opéra de quat' sous*.

Y es que en la actualidad es casi imposible poder laborar por la causa de los trabajadores desde la pantalla. La edición de libros proletarios es posible, y los trabajadores mismos pueden ayudar a su financiamiento. Pero el cinema es una industria de lujo para las organizaciones obreras. Todo intento verdadero de cinema social en el mundo capitalista ha fracasado hasta ahora. *Sombras Blancas*, *Soledad*, *Y el mundo marcha*, *Metrópolis* y recientemente *Muchachos de uniforme* y *Khâle Wampe* han debido rendir su tributo a la finanza omnipotente.

No hay duda que debemos apreciar este cinema en lo que tiene de superior a las cintas ideologizadas que invaden los mercados, pero no podemos de ninguna manera dejar de situarnos ante él, para evitar engaños fatales. En todo momento el cinema soviético deberá servirnos para aquilatar valores inciertos.

El escenario de *L'Opéra de quat' sous* transcurre con demasiada lentitud. Las imágenes, a pesar de su perfección, carecen de dinamismo. Parece como si el realizador hubiese sido contagiado por la misma ambigüedad del tema. No logra atraer y sostener la atención de los espectadores.

Quizá influya en ello el esfuerzo por presentar el Londres quieto de fines del siglo pasado. Además, el tono irónico que Pabst ha imprimido a toda la cinta, envuelve a los mismos personajes, que muchas veces se mueven como puros muñecos alcoholizados por el ambiente de egoísmo y falsedad que les rodea.

En realidad, el estilo que se dibuja a través del film, corresponde a la gran metáfora filosófica que ha querido describir su realizador. Este carácter confuso le aleja del tono de nuestra época, y en lugar de adquirir esta fuerza emotiva de los grandes dramas sociales de hoy, la acción transcurre lentamente, sin brusquedades ni reacciones.

No se trata ya de la quietud de la época y del ambiente fríamente clandestino en que se mueven estos muñecos-hombres, condiciones que sin duda alguna habían de traslucir en el film, sino de una agudización de estos caracteres que hacen pensar en una especie de inercia cinematográfica, la enfermedad más temible en un arte de una fuerza dinámica incommensurable.

P E D R O V I G U E S

CRÍTICA Y OPINIONES DE NUESTROS LECTORES

NUESTRO CINEMA — que quiere mantener un contacto directo y permanente con sus lectores — establece esta nueva sección en la que recogerá todas cuantas críticas, opiniones generales y sugerencias nos sean remitidas. Con ella pretendemos dos cosas esenciales. De una parte, descubrir nuevos colaboradores con carácter permanente en nuestra Revista. Y de otra, ofrecer un medio de expresión a los iniciados en nuestra misma línea, con la seguridad de que la «spontaneidad» e independencia de sus opiniones, ofrecerá un vivo contraste con la crítica mediaticada y profesional de España.

«REMORDIMIENTO», DE LUBITSCH

Remordimiento es uno de los films más francamente innobles y perniciosos que nos ha ofrecido el cinema capitalista de los últimos tiempos. Lubitsch agrupa en él una cantidad de elementos (religión, pacifismo, patriotismo, familia, conciencias individuales, remordimientos) que al presentarlos con una técnica francamente buena, han logrado despertar, en ciertos sectores sociales, los resultados apetecidos. Lubitsch quiere culpar a los padres «que ponen los fusiles en las manos de sus hijos» de los horrores de la guerra, y no es cierto.

También exalta los valores de la religión y no acusa la colaboración que ésta ofreció a los financieros de la última guerra enardeciendo a las masas — francesas y alemanas — y empujándolas a las trincheras en nombre de la misma patria y del mismo Dios. Contrariamente a su tesis «inmediata», a los anuncios pacifistas de la casa productora, a la crítica cinematográfica, a una gran parte de la opinión pública, *Remordimiento* no es un film pacifista, sino todo lo contrario. En él, como en *Las cruces de madera*, con el disfraz del pacifismo se pretende reavivar las conciencias — bélicas y patrióticas — adormecidas. Y, en consecuencia, reactualizar la guerra. Nuestro comunicante

J. M. P. de Valencia, llegó a estas conclusiones justas:

«La burguesía defiende la guerra combatiéndola. Parece una antinomia, pero no lo es. Con toda su fraseología demagógica y antibélica se propone darle un carácter de actualidad permanente. Hablar de ella, aunque sea en contra, es fomentarla. El caso es evitar desterrarla. De este modo nos familiarizamos y nos es imposible guardar esa distancia necesaria para juzgarla en todo su valor. Al mismo tiempo ya se encargarán de exaltar esos conceptos de patria, raza, etc., para que, llegado el momento, sirvan de pantalla a sus criminales ambiciones.»

Nosotros, en todas las manifestaciones antibelicistas de la burguesía, no vemos más que la preparación de la guerra.

Lo demuestra su empeño en falsear y escamotear las verdaderas causas de la misma. Un ejemplo: *Remordimiento*. Film de exquisita factura artística. Magníficamente realizado. En él todos sus elementos constitutivos están admirablemente sopesados. No sobra nada — mejor dicho, sobra toda la obra —. La acción es perfecta. La concatenación de escenas lógica. La interpretación ajustada y los escenarios apropiados. La cámara adquiere la categoría de primer personaje. Se la ve vivir. Se logra, en fin, una perfecta obra del cinema. Mas estudiemos su contenido.

Nos plantea un caso de conciencia individual: un combatiente mata a un «enemigo» y siente, más tarde, el peso de la responsabilidad. El tema no puede ser más falso. Estudiándolo desde un ángulo burgués, se nos antoja caprichoso también. Para que un hombre se haga o se le haga responsable de un acto, es condición sine qua non, haber sido ejecutado libremente, sin coacciones. ¿Quién podría demostrar que un soldado en pleno fragor de la batalla posee esa libertad que le permite optar entre la realización o no del acto? Nadie; porque le obligan el régimen político, su educación cívica desviada, su estado anímico en ese momento y, sobre todo, el instinto de conservación. La sociedad, en suma, es quien le obliga. Sobre ella, por tanto, debe caer, íntegra, la responsabilidad. Nunca sobre el soldado, por serle imposible sustraerse a estas influencias.

Mas no es falseando las causas solamente como actúa la burguesía. Sino haciendo, cuando ve oportunidad de ello, confesiones reaccionarias como esta: «Hay que aprender a llorar y querer lo que nos queda». Estas palabras son suficientes para apreciar el valor antibélico del film. Son toda una confesión. Una afirmación de principios.

Ernesto Lubitsch, realizador
de «Remordimiento».
Foto: Paramount.





«Remordimiento»
de Lubitsch

Una obra bella, emotiva, fina de selecta estructura. La sensibilidad manejada con el suficiente tacto para estar lo sensible. La perfección, en suma, del film envuelve una acción falsa y perjudicial. De un valor social negativo. Por ello nosotros, desde estas columnas, afirmamos su belicismo y lo condenamos enérgicamente como un film más de guerra.»

A. Z de Barcelona, abunda en esta misma opinión. En su comunicado nos habla de la burguesía catalana y de su reacción favorable al film:

«Ellos — los burgueses y los «snobs» de las «premieres» — vienen a su cinema libres de preocupaciones sociales. Su cinema es el de Remordimiento. Un film estúpido y criminal que pretende ser un anatema contra la guerra y que, por el contrario, la defiende. Yo fui a verla desengañado. Ni Lubitsch ni Paramount, podrían darnos un film contra la guerra. Y más

todavía sabiendo que el Ateneo de Madrid patrocinaba este film. No salí defraudado, aunque sí indignado. Remordimiento es una historia cursi en la que se nos pretende realizar la religión y sus sabios consejos, la conciencia culpable del soldado por haber matado a un semejante y en la que se llega a decir que es el pueblo quien quiere las guerras.»

Por el contrario, otros de nuestros comunicantes han sido sorprendidos, y dan al film una interpretación cardinalmente falsa. Por ejemplo:

V. M. G. A.

de Barcelona, se siente satisfecho por la nueva tentativa de Lubitsch:

«Sin embargo, destruye con valentía el mito del héroe. No es tal, sino un hombre que mató a otro hombre. Destruye igualmente la falsa especie de odio entre los pueblos. Únicamente, les hace creer que se odian... En cambio le falta la violencia (exceptuemos el principio, al que no se le puede pedir más) y le sobra sentimentalismo. Debería hablarse más a la cabeza y menos al corazón. No nos quejemos. Bastante es. Por lo menos lo suficiente para que perdonemos a Lubitsch, hasta cierto punto, todas las operetas que nos ha servido desde la llegada del sonoro.»

V. M. G. A., se equivoca de plano. En Remordimiento no se destruye el odio entre los pueblos. Al contrario, se alimenta ese odio que los capitalistas de uno y otros países, ayudados por sus agentes patrióticos, han procurado infiltrar siempre en el pueblo. Recuérdese si no, las escenas de hostilidad al soldado francés por los alemanes. No basta para borrar esta impresión con hacerle decir a un personaje que todos somos iguales. Ante estas escenas, el público francés mal dirigido, ha sentido reacciones contradictorias. Los alemanes, por su parte, habrán sacado iguales consecuencias. En cuanto a Lubitsch, no podemos perdonarle ahora. Podríamos perdonarle acaso las operetas, pero no podremos perdonarle nunca Remordimiento. Infinitamente más reprochable que la intrascendencia de sus vodeviles, es el contenido falso y nocivo de su último drama.

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ESPAÑA A PROPOSITO DE UNAS CONFERENCIAS DE MARIA LUZ MORALES

En la segunda quincena de enero, ante un público refinadísimo, ha dado María L. Morales cuatro conferencias en un curso titulado: Panorama del Cinema.

Es notable de señalar, cómo la intelectualidad acreditada, aunque tras la valla de toda una tendencia, se aproxima a los temas vivos de nuestra época agitada, bien que sólo para rozarlos. Todos los escuetamente ideológicos, significando un claro determinismo, se sienten a veces en su función unidos a la realidad, aunque ocurre que suelen confundir las tendencias de su pensamiento, con ciertos intereses sociales que los encadenan.

Seramente documentadas las charlas de M. L. Morales, el detalle más relevante de las mismas ha sido ese, su erudición. Es posible que esto fuera motivado por la necesidad de distraer, con permanencia de una hora, a aquel público escogido de «snobs», que miraba, se guiñaba los ojos y significaba gestos compasivos cuando apareció, en el curso de sus disertaciones, el candente factor masa. Pero resaltaba más la erudición de empalago, porque sólo servía para adornar con barniz de ciencia unas palabras de bien sentida fonética, pero no fundamentar un juicio acorde, una deducción de ritmo nuevo.

Nuestro Cinema

En su segunda conferencia, titulada *El mundo de las sombras*, dedicó la conferenciante unas breves frases al cine ruso. Al cine de masas, fecundo y original, que justifica por sí el calificativo de arte al cine de hoy. Unas palabras temerosas, que fueron sólo un inciso en la continuidad de vaguerías y retazos eruditos, de las cuatro disertaciones.

Aquel público cretino y selecto, que cada día lucía una «toilette» diferente, era impropio de aquel tema. Sólo asistía a aquellas conferencias a escuchar relatos anecdóticos sobre los «astros», sus amores, conocer sus predilecciones... Pero nada sobre cine soviético, que la conferenciante escisamente sensible, tocó mal y como de pasada.

Sin embargo, nosotros creemos que María L. Morales puede llegar a comprender el sentido generador del cine ruso, lo único humano en el panorama cinegráfico de hoy. Un cinema auténtico en todos sus aspectos, puesto al servicio de quien tiene necesidad de todas las ayudas: el proletariado. Y lo fundamentamos, aun más, en que ya en diversas ocasiones le ha preocupado abiertamente. Conocemos un buen artículo suyo, de hace varios meses: *El héroe y la masa*, en el que resaltaban sus serias inquietudes por este tema, que es al fin el de las vecinas nuevas formas de vida.

Pero, naturalmente, definir la defensa de un cinema para las masas, es decir un cinema de clase, presupone pertenecer a ella o consagrarse a su servicio. Y ello, consecuentemente, el romper con ese público presumido, conglomerado de impotencias, incapaz de apreciar la sinceridad de un esfuerzo, si éste no redanda en su halago y predilecto en las conferencias de María L. Morales. El cine ruso, del cual ella ha hecho alabanzas timidas en ocasiones diversas, no es un cine comunista (significaría un salto de diversas etapas históricas), sino el único cinema que no deforma la realidad circundante y de objetivos ventajosos a todos los humanos.

Nosotros creemos que M. L. Morales, está en el camino de enderezar su pensamiento, en lo que respecta al cine soviético, tras una depuración de su objetividad, hacia francas actitudes de exaltación. No existen términos medios: es el cinema del porvenir. Sería una grata definición que, a la vez, garantizaría y tornaría positivas sus interrogaciones.

A este propósito, conviene resaltar que sus últimas conferencias en Catalonia, que comentamos, han significado bien poco en la evolución de esta cineasta joven, hacia un apoyo sólido y efectivo en la teoría de una clase. Es una trayectoria levemente enjundiosa, pero que habremos de seguir con atención, tras una síntesis de acierto.

Cada conferencia fué ilustrada, algunas bastante deficientemente. Al final de la primera, se proyectaron trozos de películas retrospectivas, seleccionadas del archivo de la Paramount, interesantísimas. La época incipiente del cinema, de la acción vista «a través del ojo de la cerradura». En la segunda se pasaron unos trozos de la última cinta de Mamoulian, con Chevalier, estrenada poco después; en la tercera un film pésimo y retumbón, de propaganda sobre Hollywood y unas partes, en la última, del excelente film de Trenker, *Por la Libertad*.

Barcelona.

A. O.

UN CINECLUB PROLETARIO

El Sindicato de Empleados de Banca y Bolsa ha inaugurado, en el cine Rialty, unas sesiones de cineclub proletario, primeras de esta índole y orientación que se celebran en Madrid.

El programa se compuso, de un noticiario retrospectivo, un ejemplo de cine artístico — *Romance sentimental* — y otro de film social — *Turkiah*.

Jubio González Vázquez — entusiasta animador de estas sesiones — nos ha expuesto amplios e interesantes proyectos que, de cristalizar en una realidad, merecen el más unánime aplauso.

Por ahora nos limitamos a señalar el éxito de su primera sesión y a ofrecerle nuestra colaboración entusiasta. Sin embargo, es necesario que para responder al título del cineclub se establezcan sus programas con la máxima atención.

FRACASO DEL «CINE-SELECCIÓN»

En el Cinema Goya — y organizado por la SAGE — se ha inaugurado el «Cine-Selección». La empresa intentó explotar en él la nota del falso terror cinematográfico iniciada por Lon Chaney y seguida por Karloff en *Frankenstein*.

A estas alturas, un intento de esta índole estaba llamado a fracasar. Y así ha sido: hoy, el llamado pomposamente «Cine-Selección», ha quedado reducido a una modesta sala de familia.

Hay que registrar, de todos modos, la proyección de tres films interesantes: *Barnum*, *La casa de los muertos* y *Little César*. Pero tampoco hay que pasar por alto la equivocada interpretación que — especialmente al primero — dió la empresa. *Barnum* se ha proyec-

Nuestro Cinema

todo en Madrid con la misma intención que fué realizado: la de explotar los defectos físicos de unos desgraciados.

E S T U D I O " P R O A - F I L M O F O N O "

En lo que va de año esta entidad de avanzada cinematográfica ha presentado: En su primera sesión: *Lluvia*, de Yoris Ivens; *Forgues*, de Jean Tedesco, e *Idilo en la playa*, de H. Siork. En su segunda: varios films de Yoris Ivens, y en su tercera, *El Viento* — revisión muda de Sjostrom — y *La chienne*, de Jean Renoir. Todas estas sesiones se han visto tan concurridas como de costumbre.

" C I N E S T U D I O 3 3 "

Bajo el patronato del «Instituto Cinematográfico Ibero-Americano», se celebran en el Cine Tivoli las sesiones de este «Cinestudio 33» dedicadas a la proyección de films retrospectivos. En ellas han vuelto al público, bandas — primitivas — de Charlot, Douglas Fairbanks, Lyda Borelli, Max Linder y Ford Sterling. También se ha dado públicamente el film japonés *Yodo*, primero de esta nacionalidad proyectado en España.

EL GOBIERNO DE LA «REPUBLICA DE TRABAJADORES» PROHIBE UNA PROYECCION DEL «ACORAZADO POTEKIN» EN SEVILLA

Por «Mundo Obrero» nos enteramos de la prohibición de *El Acorazado Potemkin* en Sevilla. La proyección había sido organizada por el Sindicato de Trabajadores del Puerto, en beneficio de su caja social. Momentos antes de la hora fijada para la proyección y cuando en el local se habían agrupado cuatro o cinco mil trabajadores, llegó una orden del Gobernador desautorizando la presentación del film de Eisenstein. Este hecho viene a ratificar una línea política internacional frente a los films soviéticos, España, como Francia, como anteriormente Alemania y otros países de régimen capitalista, autoriza la proyección de los films rusos en los cinemas frecuentados por la clase dominante, pero no tolera que estos mismos films puedan ser vistos por los obreros trabajadores. Mientras el Gobierno de la República permite que el film de Eisenstein llegue a los señoritos de los cineclubs de Madrid y Barcelona, desautoriza la proyección de la misma película cuando se trata de mostrarla al proletariado andaluz.

REACTUALIDAD DE LA «C.E.A.» Y DE LA «E.C.E.S.A.»

En los periódicos madrileños han comenzado a florecer de nuevo unos anuncios de nuestras dos flamantes compañías de producción. Es un hecho demostrativo de la realidad existente entre las mismas — rivalidad totalmente incomprensiva puesto que ninguna de las dos ha presentado un solo film — la publicación de estos anuncios aparecidos siempre simultáneamente. En anuncios anteriores las dos compañías anunciaban sus próximas realizaciones y la edificación de sus estudios. Hace ya un par de años que nacieron a la vida pública y hasta la fecha no han presentado nada que pueda justificar su existencia. Es decir, sí, han presentado: hasta ahora, proyectos irrealizados siempre.

En los nuevos anuncios, la ECESA, declara ser la «primera Sociedad Española que ha dado por toda España conferencias para el cinema nacional, construyendo además una maqueta a base de la que se están realizando sus obras». (Nuestros lectores conocen perfectamente la clase de conferencias nacionales de la ECESA, por haberlas comentado varias veces en estas mismas columnas. Se trataba de pasear un camión por las regiones más acomodadas de España, desde el que unos papagayos deseosos de medro, incitaban al público a cubrir acciones de la empresa.) Hoy, para incitar de nuevo a la gente a cubrir las acciones emitidas, la ECESA asegura «ser la única que dispone de 3.000.000 de pies de terreno», cifra reducida en relación a las exigencias del moderno arte (reconoce humildemente la misma compañía que quería hacer los mayores estudios de Europa, pero que está segura, sin embargo, de que posee más terreno que su rival); es la primera que presentó una película documental del proyecto de sus Estudios (para cazar incautos, la ECESA no duda en anunciar cínicamente la existencia de una película documental del proyecto de sus Estudios, es decir, algo así como el proyecto de un film basado en unos proyectos que no se realizan) y será la primera que presentará la película base del programa, en la que autores, actores y capital son españoles, ya que la cinta SERA EXHIBIDA EL SABADO DE GLORIA, teniendo ya muy adelantados los trabajos para la realización de su segunda película. (Aunque la ECESA oculta el título y los autores de su película, nosotros vamos a darlos a nuestros lectores para vergüenza de la propia ECESA. Se trata de *Sol en la nieve*, invención y realización de León Ariola con diálogos de Sabino A. Nicón, música de Pedro Braña e interpretación de Ana Tur, Carmelina Fernández, Olga Romero, Rodríguez de la Vega, Erasmo Pascual, etc., etc.) Por todos estos

Nuestro Cinema

motivos — termina la ECESA — suscribió preferentemente sus acciones en los Bancos... Tal vez con estas «sugestiones» logre la ECESA sacar el dinero a unos cuantos incautos, pero de lo que estamos completamente seguros, es de que la ECESA no logrará presentar — con la gente que le rodea — una producción medianamente discreta. En cuanto a la CEA, se limita a anunciar su nueva emisión de acciones y a recordar al «público en general» que «esta Sociedad, constituida en 1932 para producir películas cinematográficas españolas, sonoras o mudas, y que puso ya en circulación un millón de pesetas que fué cubierta en el acto, ofrece ahora en suscripción pública a la por, 6.000 acciones de 500 pesetas nominales, etc., etc.,...»

FRANCIA

«I V A N», FILM DE DOWJENKO SOBRE LA ELECTRIFICACION DEL DNEIPROS-TROY, HA SIDO PROHIBIDO POR LA CENSURA FRANCESA

Juán, el nuevo film de Alejandro Dowjenko, del que hablamos más extensamente en otro lugar de este mismo número, ha sido desautorizado para proyectarlo en Francia. Contrariamente a lo que pueda suponerse, no se trata de un film revolucionario, sino de un documental sobre las obras del Dnieper. La censura francesa no ha podido, por lo tanto, rechazarle más que por lo que hay en él de objetivo y demostrativo de un plan de trabajo realizado. Sin embargo, para no desmentir a la prensa reaccionaria que habla constantemente del «fracaso» del Plan Quinquenal, el gabinete de censura, se ha creído obligado a rechazar un film que había traído al proletariado francés una prueba palpable del triunfo de sus camaradas de la U. R. S. S.

OPINIONES EN ZIG-ZAG

«LE FILM SONORE ILLUSTRÉ»: CARICATURA DE «NUESTRO CINEMA»

Desde su aparición, NUESTRO CINEMA, se destacó voluntariamente de la pléyade de revistas cinematográficas internacionales. Su espíritu, cardinalmente opuesto al de toda la prensa cinematográfica de los países capitalistas, pudo provocar una sorpresa en los editores, pero no una incitación a seguir su conducta y su línea. Nuestra independencia, nuestros ataques al cinema burgués, pueden despertar indignación o simpatía entre los periodistas o escritores cinematográficos, pero a ninguno se le ha ocurrido saltar sobre el camino que venimos recorriendo. En cambio, nuestro formato, nuestra compaginación, nuestra forma — modesta y original creación de nosotros mismos, — la hemos visto reproducida fragmentaria y parcialmente en distintas publicaciones con las que tenemos establecido un intercambio. Jamás dijimos nada a nadie, porque, en realidad, estos hechos, ni nos satisfacían ni nos molestaban.

Sin embargo, en los primeros días del mes pasado apareció en París «Le Film Sonore Illustré», revue mensuelle d'information et de critique cinématographique. Los editores de «Le Film Sonore Illustré», se han limitado a plagiar, desde la cabecera al pie de imprenta, el formato de NUESTRO CINEMA. No se han arrevida, desde luego, a seguir la línea que nosotros seguimos, ni a significarse entre la prensa francesa como nosotros nos hemos significado en la española. Simplemente, han aprovechado nuestro modelo para aumentar la insuficiencia cultural cinematográfica, tan magníficamente expuesta en Francia por toda esa caterva de *Pour-Vous*, *Cinémonde*, *Ciné-Miroir*, *Mon-Ciné*, *L'Ami du film*, *Ciné-Magazine*, *Le Film Complet*, *Mon Film* y demás comparsas.

No diríamos nada de todo esto, sino fuese porque muchos de nuestros amigos y camaradas de París, han creído que «Le Film Sonore Illustré», es una edición francesa de NUESTRO CINEMA. Si «Le Film Sonore Illustré» es, a pesar de su plagio de NUESTRO CINEMA una pobre caricatura en su forma, en su espíritu no hay una sola línea que pueda confundirle con nosotros, al conocedor de los dos idiomas. Pero como se da el caso de que no todos los conocedores de la existencia de nuestra revista, pueden leer y comparar el texto de NUESTRO CINEMA con el de «Le Film Sonore Illustré», nos creemos obligados a denunciar este hecho, en el mismo momento en que nuestra publicación, está preparando su edición francesa, sujeta a la misma línea y al mismo espíritu de su edición española.

V. L A T O R R E

Publicaciones IZQUIERDA

acaba de editar su primer volumen, correspondiente a su Sección de Literatura, titulado

Los pobres contra los ricos Novela de la Revolución Española

LOS POBRES CONTRA LOS RICOS, es un documento histórico y dramático de la Revolución Española. En esta novela se pinta de una manera perfecta a la Guardia Civil, a los campesinos, a la alta burguesía monárquica... Es un cuadro vivo de un período interesante de la vida española. Su autor,

CÉSAR M. ARCONADA

es uno de los escritores jóvenes españoles mejor preparados para dar a nuestra literatura una obra social como la que nos ofrece. Un gran volumen de apretada lectura, 5 ptas. Llene el boletín que adjuntamos, remítalo a J. Piqueras, 7, rue Broca, Paris (V*) y le recibirá contra reembolso

Publicaciones Izquierda y Nuestro Cinema

Si no es usted suscriptor de NUESTRO CINEMA, le ofrecemos la posibilidad de serlo con una gran economía. Por 13 pesetas anuales recibirá en su propio domicilio, un número mensual de nuestra revista y un ejemplar inmediato de «Los pobres contra los ricos», novela de C. M. Arconada

SUSCRÍBASE USTED HOY MISMO y si es uno de nuestros suscriptores, tenga presente al renovar su suscripción nuestras nuevas condiciones: Por 13 pesetas al año continuará recibiendo mensualmente NUESTRO CINEMA y un ejemplar de la novela «Los pobres contra los ricos», cuyo precio de venta es el de cinco pesetas

A. J. Piqueras, Dr. de NUESTRO CINEMA, -7, rue Broca, Paris (V) - Francia

Mándeme contra reembolso de CINCO pesetas, un ejemplar de la novela de César M. Arconada, «Los pobres contra los ricos»

Nombre y apellidos:

Domicilio:

Localidad:

Provincia:

COMPAGNIE DE TRANSPORTS
DES ANCIENS ETABLISSEMENTS

Robert Michaux
S. A.

Transportes extrarrápidos de
películas y todos sus acceso-
rios para todos los destinos

Reembolsos - Seguros
Aduanas



Tel. Trudaine 72-81-2-3
2, RUE ROCROY - PARIS

EXPERIMENTAL CINEMA

INTERNATIONAL FILM QUARTERLY

Published in Hollywood - Cal., U. S. A.

— Editada por Seymour, Stern, Lewis
Jacobs Alexander, Brailovski, David
Plat y Braver-Mann

EXPERIMENTAL CINEMA

*covers all the basic forms and
activities of the cinema, consi-
dering film-art as one of the
most powerful ideological wea-
pons in the struggle for the
emancipation of the working
classes and oppressed nationa-
lities.*

Corresponsales directos en U. R. S., París, Ber-
lín, Checoslovaquia, Inglaterra y América Latina

Suscripción anual: \$ 2'50 cuatro números

EXPERIMENTAL CINEMA

1625, N. Vine Street, Hollywood - Cal., U. S. A.

Estudio Proa-Filmófono

— GRANDES SESIONES
de Cine Cultural, Cien-
tífico y de Avanzada.

En su temporada 1932-
1933, presentará los
mejores films de Eise-
nstein, Pudovkin, Ozep,
Granowsky, Pabst, Phil
Jutzi, René Clair, etc.

PROA - FILMÓFONO

organiza programas
completos para Sesio-
nes Peninsulares.

Solicítense
datos a

PROA - FILMÓFONO
— Apartado 288 - MADRID

TODOS LOS
CINEMATOGRAFISTAS
DEBEN POSEER

El Anuario Internacional Ilustrado

LE TOUT- CINEMA

que ofrece más de 350 fo-
tografías de los principa-
les realizadores y artistas
del cinema y más de
1.850 páginas de informes
y direcciones sobre los
cinematógrafos y casas
productoras y editoras
del mundo entero.

Envío contra Giro Postal o Cheque de 50 francos a

PUBLICATIONS FILMA
19, Rue des Petits - Champs - Paris (1^{re})

Guía Cinematográfica Internacional

FIRMAS CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA



**Selecciones
Filmófono**

PALACIO DE
LA PRENSA

Pl. del Callao, 4
MADRID
Teléfono
95555 - 96370



Antonio Maura, núm. 16. - Madrid
Balmes, 79 - Barcelona - Tel. 79907

CASA CENTRAL:
S. Marcos, 42
Teléfono
10289-18062
Madrid

SUBCENTRAL -
Aragón, 219
Tel. 76810
Barcelona



Calle Aragón, 219
Teléfono 76810
BARCELONA

Dirección telegráfica: «Artfilm»

CINEMATOGRAFICA NACIONAL ESPAÑOLA, S. A.



Casa Central:
Via Layetana, 53 - BARCELONA - Teléfono 99648



BARCELONA
Calle Mallorca, 220. - Teléfono 71473
MADRID
Plaza del Callao, 4. - Teléfono 19573



DIPUTACIÓN,
núm. 199

TEL. 34148
BARCELONA



BARCELONA
Consejo de Ciento, 292. - Tel. 11891



Viriato, 55 - Madrid
Diputación, 199 - Barcelona

**CINEMATOGRAFICA
H. DA COSTA**

MADRID

Av. Pi y Margall, 17. - Tel. 16464

EXCLUSIVITÉS POUR L'ESPAGNE

**Selecciones
J. DE MIER**

OVIEDO

Doctor Casal, 11 - Teléfono 3663

Reservado

D I S P O N I B L E S

Filmeuropa

inicia su actuación en el mercado cinematográfico español

presentando las últimas realizaciones sonoras y parlantes de Rusia

1. - La calle

2. - Pacífic 371

Ilustración cinematográfica de la obra musical de Honegger

3. - El Correo

4. - Dostoiewski

Recuerdos de la Casa de los Muertos

5. - Montañas de Oro

Realización de Youtkewich
Música de Chestakowitch

FILMEUROPA : Oficinas provisionales, "Victoria Hotel". - Barcelona