

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES
DE DEFENSA DEL CINE PROLETARIO

Ejemplar :

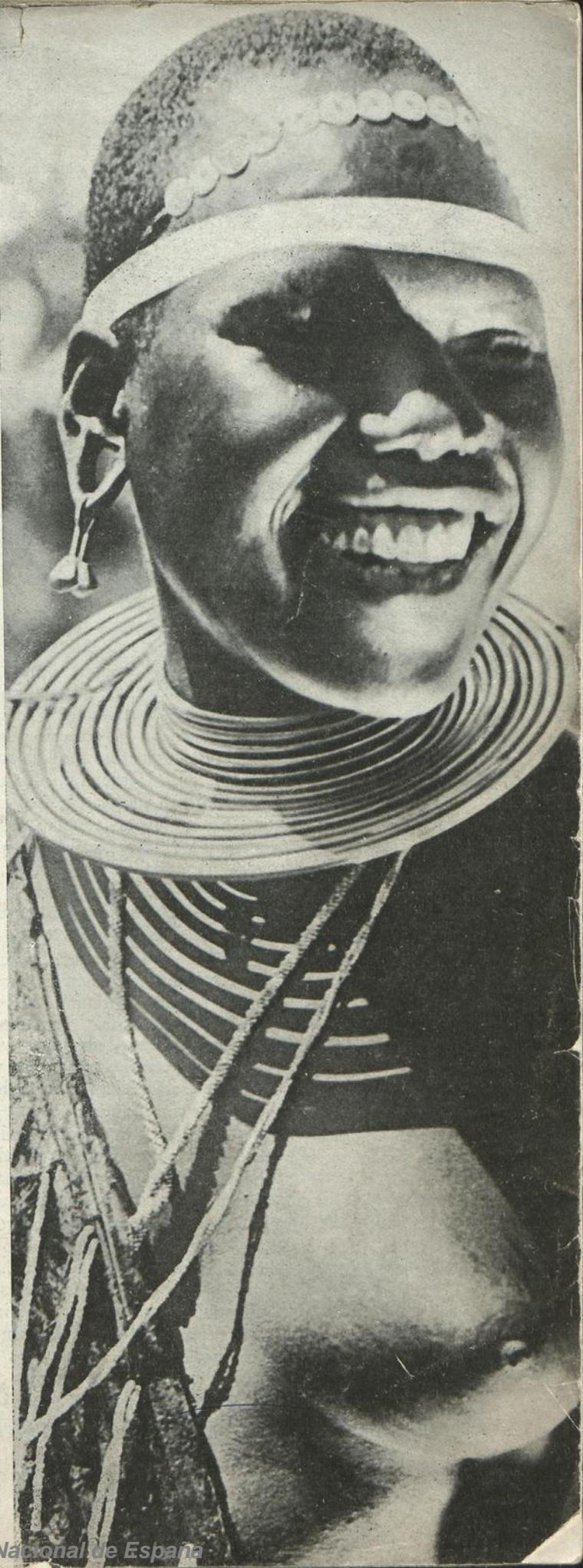
50 Cts.

2/2593

13

PORTADA: «Sombras fugaces», de A. Fank y K. Junghas

CONTENIDO : «NUESTRO CINEMA» EN SU NUEVA ETAPA. - EDITORIALES : «¡Camaradas, cuidado con la Ufa!», «En torno a una polémica de «Popular Film»; «Hacia una Federación Española de Cineclubs Proletarios», «Primer ciclo de conferencias organizado por la «Asociación de Amigos de NUESTRO CINEMA». - EN TORNO A «¡VIVA MÉJICO!» : El censor del Gobierno Mejicano se dirige a NUESTRO CINEMA», por A. Best Maugard; «Notas sobre el cinema soviético», por Ramón J. Sender; «Contra la incursión del fascismo en el cinema», por Joris Ivens; «Nacionalismo e internacionalismo en el film», por A. Olivares; «Ejemplos de Cineclub Proletario», por A. del Amo Algara; «El cine y la masa», por J. M. Plaza; «Protesta de la ULAE contra las «Actualidades Fox» sobre la revolución cubana». - NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA : «Prohibido», por Castellón Díaz; «Damas del presidio», por H. de Mendoza. - NUEVOS FILMS EN PARÍS : «Dostoiewsky», «Huérfanos en Budapest», «Si yo tuviera un millón», «King Kong», «Vampiresas 1933» y «Cabalgata», por J. Piqueras. - NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE : España, Holanda, Francia, U. R. S. S., Italia. - BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA : A. Cabello : El libro del cine. - MANIFIESTO de la «Asociación de Amigos de Nuestro Cinema». FOTOGRAFÍAS INÉDITAS



NUESTRO CINEMA

JUAN PIQUERAS, DIRECTOR
DIRECCIÓN CENTRAL: || ADMINISTRACIÓN GENERAL:
7, RUE BROCA - PARIS (V^o) (FRANCIA) || STA. ENGRACIA, 120 - MADRID (ESPAÑA)

«NUESTRO CINEMA» EN SU NUEVA ETAPA

Con el presente número, NUESTRO CINEMA se presenta a sus lectores en una nueva etapa. Entre su futura trayectoria y su pasado, no habrá diferencias esenciales. No es en su aspecto ideológico o en su punto de vista artístico en lo que cambia NUESTRO CINEMA, puesto que en todo momento ha respondido a sus convicciones de principio. Si alguna diferenciación puede encontrarse entre nuestros primeros cuadernos y sus sucesivos, es la de encontrar en estos últimos todos esos colaboradores que acudieron a nuestro llamamiento, y que han acusado más vigorosamente la línea marxista que nos trazamos desde el primer momento.

Lo que hace que NUESTRO CINEMA se presente en una como segunda etapa, es su apenas perceptible presentación editorial; su precio, reducido a la mitad; su desarrollo y su expansión. Es decir, que lo que hasta aquí había sido — pese a su carácter y a su línea clara y definitivamente proletaria — un arma de combate difundida solamente entre la «élite» de nuestro proletariado, va a ser en lo sucesivo — lo está siendo ya — el órgano y el portavoz de un movimiento cinematográfico creado y sostenido por NUESTRO CINEMA.

Solamente en aquellos países en donde el proletariado tiene una larga experiencia revolucionaria, una prensa y unas organizaciones, que, al margen de las luchas políticas y sociales, le han permitido ocuparse detenidamente del cinema y estudiarle técnica y artísticamente al mismo tiempo que como arma de clase, han podido señalar toda su significación y denunciarle como colaborador y agente de la burguesía y de todas sus armas represivas.

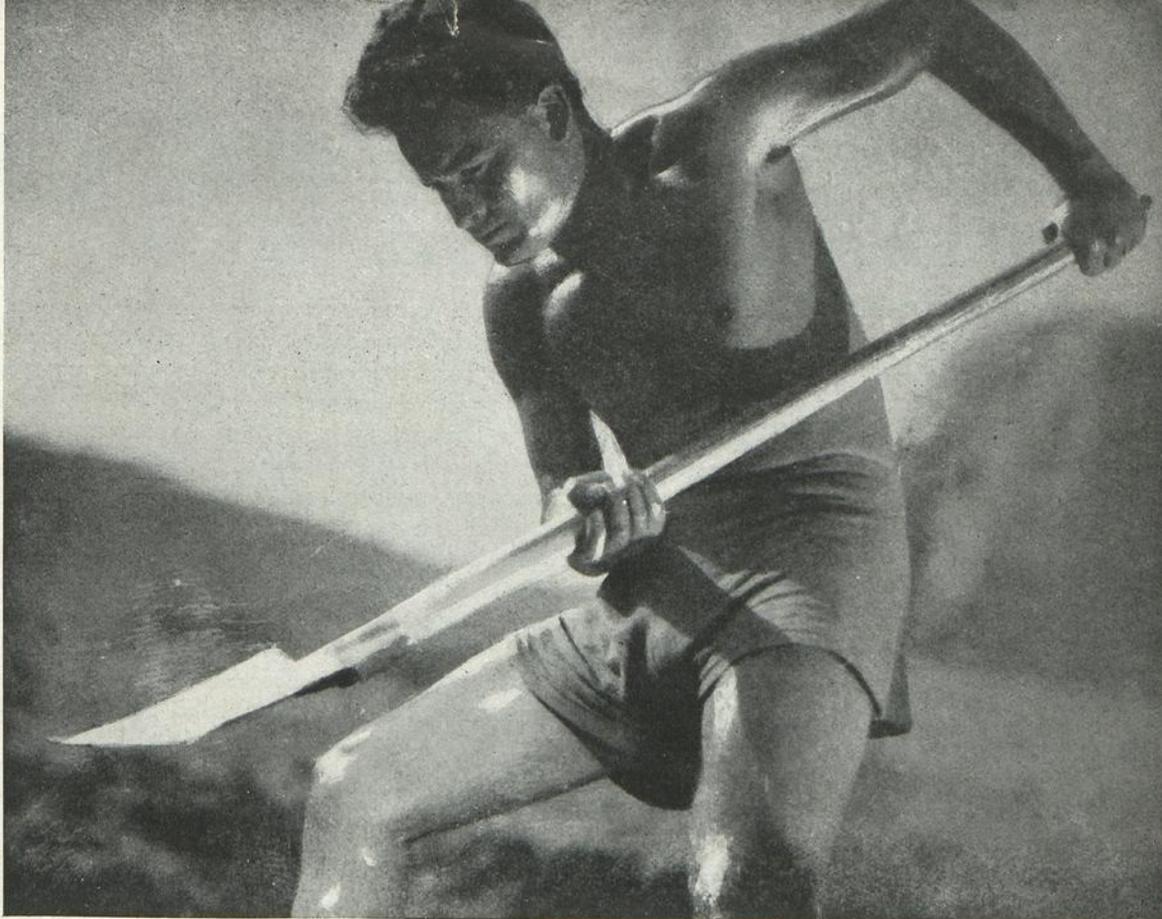
Fuera de España, en Francia por ejemplo, la «vanguardia» cinematográfica, al sentirse económicamente amordazada por las exigencias financieras del cinema sonoro y parlante, derivó en sus manifestaciones más sanas hacia el marxismo revolucionario. Pero en nuestro ruedo, la «vanguardia» cinematográfica nos vino de segunda mano y sus representantes, agrupados en torno a «La Gaceta Literaria», salvo unas venturosas excepciones que se han unido decididamente al proletariado, se han uniformado en las filas fascistas o se han cobijado cómodamente en un liberalismo reaccionario.

De otra parte, nuestro proletariado, todavía muy joven a causa de nuestras dictaduras; justamente ocupado en su desarrollo y en sus luchas políticas, no ha podido montar todavía una vigilancia permanente para diferenciar al cine burgués del cine proletario.

En estas condiciones aparece NUESTRO CINEMA. En su «itinerario» pide un cinema enjundioso, nuevo y fuerte... «Un cinema con fondo, con ideas amplias, con contenido social... Un cinema que no puede darlo el actual, en manos de quienes más interés tienen en que las masas desconozcan todo lo que pudiera enseñarle.. Un cinema que nació con Eisenstein, con Pudovkin, con Alejandro Room... Un cinema que se prolonga en Tourin, en Dowjenko, en Nicolay Ek...» Tras estas declaraciones, NUESTRO CINEMA termina ofreciendo sus páginas a cuantos quisieran uniformarse en su equipo.

El ascenso de NUESTRO CINEMA ha sido lento pero seguro. Habría sido mucho más rápido si entre su redacción y su público no existieran varios

OCTUBRE DE 1933
AÑO II - NÚM. 13



"La tierra tiene sed", film soviético de Raismann, que se proyecta actualmente en París. Foto: Discobole.

cientos de kilómetros de distancia y si no hubiese sufrido ese sabotaje que las empresas burguesas de librería tienen organizado para las revistas revolucionarias e independientes de toda concomitancia financiera.

Sin embargo, NUESTRO CINEMA, poco a poco, ha ido ampliando su radio de acción; su red de corresponsales particulares; sus grupos de defensa entre la clase obrera; su cuadro de colaboradores nacionales e internacionales. Hasta tal punto ha sido eficaz nuestro trabajo de todo un año, que hoy podemos asegurar nuestra existencia, sólidamente reforzada, no solamente con una organizada administración central en Madrid que vigilará atentamente su expansión, sino con dos organizaciones marginales nacidas bajo el signo de NUESTRO CINEMA: la *Asociación de Amigos de NUESTRO CINEMA*, y la *Federación Española de Cineclubs Proletarios*. La primera, se ocupará especialmente de defender y propagar nuestra Revista, de organizar ciclos de conferencias, de defender el cinema proletario, de denunciar ante las masas todo lo bueno y todo lo malo que llegue a nuestras pantallas, de intensificar nuestro movimiento, de acuerdo con su manifiesto. Y la segunda — independiente de nosotros, muy unida a nuestras luchas y a nuestras ideas, sin embargo — en período de organización actualmente, pero con decisivas representaciones (en Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Sevilla, Santander, Bilbao, Oviedo, Málaga y otras importantes ciudades españolas), que se encargarán de ofrecer a nuestro proletariado, en sesiones especiales, todo ese cinema que escapa al área comercial — por sus características revolucionarias y anticomerciales —, junto a una meditada y definida revisión de los films más representativos.

Por todo lo expuesto, vemos como NUESTRO CINEMA, no es solamente la primera revista cinematográfica internacional que, dentro de un país capitalista, aplica al cinema la evolución materialista de la historia; la única de cuantas se publican en nuestro idioma que lucha con y por el proletariado, sino el órgano vivo y eficaz de un movimiento cinematográfico.

París y octubre de 1933

EDITORIALES

¡Camaradas, cuidado con la «Ufa»!

El cinema alemán que, como los demás cinemas, ha marcado en su evolución y desarrollo todas las conmociones que ha sufrido su expansión capitalista y su imperialismo industrial, posee desde 1920 una empresa cinematográfica sobre la que podemos circunscribir todo el cinema alemán de postguerra. Se trata de la UFA, creada por Krupp con una parte mínima de los beneficios que le produjo la Gran Guerra y controlada desde el invierno 1926-1927 por Hugenberg, ministro y colaborador del gabinete nacional-fascista de Hitler hasta el día en que propuso a los representantes de la burguesía internacional repartirse bonita y equitativamente la Unión Soviética, en su intervención en la Conferencia Económica de Londres.

La UFA ha sido durante algún tiempo el trampolín desde el que han saltado unos cuantos cineastas pequeño-burgueses, sobre una famosa plataforma internacional. Ha sido la UFA quien ofreció a Fritz Lang la posibilidad de realizar *Los Nibelungos* que, años más tarde, había de señalar Goebbels como el film tipo que pretendía reflejar una época pretérita. Ha sido la UFA quien puso en las manos del propio Fritz Lang los millones necesarios para la realización de *Metrópolis*; un film en el que se justifica solapada y canallescamente la existencia de los grandes capitales y las grandes masas obreras en manos de una sola persona: *el amo*. Y ha sido también la UFA, quien ha ofrecido a otros cineastas bajo su dirección, la ocasión de realizar en Alemania toda esa serie de operetas, comedias y vodeviles militares cuyo objeto no era otro que el de preparar, de acuerdo con la política alemana, el arribo del fascismo cultivando el espíritu del nacional-socialismo y embruteciendo al proletariado que se dejaba sorprender en su buena fe por las canciones militares y los amores de los cadetes y las muchachas ingenuas.

Actualmente, la UFA, como las demás productoras alemanas que ha dejado sobrevivir la expulsión de los judíos, se ha doblegado ante Goebbels y ha acatado las disposiciones de su discurso en el que se pide concretamente a todos los productores que hagan política nacionalista en sus películas y que acepten los principios de la «revolución nacional». La UFA, no solamente se presta voluntariamente a esta colaboración sino que desde su departamento de propaganda interior fija sus posiciones. En una de sus informaciones (26 de junio de 1933), el departamento publicitario de la UFA recuerda las declaraciones que Arnold Raether, jefe de la oficina nacionalista del film, hace unos meses, y director del «Ministerio del Reich para Propaganda e Ilustración del Pueblo» actualmente, hizo a uno de los redactores del periódico londinense «The Era», cuyo postulado principal era el de señalar el enojo que les produciría (a los nazis) ver una producción al por mayor de los films nacionales hechos por personas poco calificadas y nada recomendables en cuanto a moralidad.

«Desde que el Gobierno nacional se hizo cargo del poder — concreta la hoja informativa de la UFA — todas sus dirigentes personalidades, desde el canciller Hitler y el ministro Goebbels para abajo, se convencieron en seguida de que tales films no servirían sino para perjudicar, pero nunca para beneficiar, el movimiento nacional. Tanto el canciller Hitler como el ministro Goebbels se han opuesto con toda energía contra el llamado «reclamo vulgar nacional», habiendo manifestado que igualmente se defenderán con todas sus fuerzas, por lo que al cine se refiere, contra «los patriotas de ocasión».

«Cierto es que también habrán de producirse films nacionales — continúa afirmando la UFA — pero el Gobierno alemán dice abiertamente que, cuando se trate de un film de ese género, el público de cine ha de saber que «hoy va a ver un film nacional de propaganda». *Esa propaganda de masas, escondida, furtiva y secreta y por lo tanto molesta* (somos nosotros quienes

subrayamos) como la que se hace en todos los films rusos, no se encontrará en el futuro cinema alemán.»

Ya vemos como la UFA se apresta a una colaboración eficaz al fascismo hitleriano. No solamente se limita a producir films de propaganda nacionalista como *Aurora de la mañana* (film boicoteado por los obreros holandeses, a pesar de que la UFA asegure, en la información que comentamos, que se le ha dispensado una entusiasta acogida fuera de Alemania), sino que desde su departamento de información se permite atacar al cinema soviético y calificar de *propaganda de masas, escondida, furtiva y secreta y por lo tanto molesta, la que se hace en todos los films rusos*. En su servidumbre, la UFA, controlada por Hugenberg, no duda en adquirir para sus cinemas el film fascista italiano *Camisa Negra* (del que tienen amplias noticias nuestros lectores) y en adherirse a la campaña antimarxista y antiproletaria de Hitler, combatiendo (con la complicidad de la prensa cinematográfica burguesa internacional) al cinema soviético. El único con que cuenta el proletariado mundial, superior, no solamente en su contenido, sino en sus propias formas de expresión a todo cuanto se hace actualmente en Alemania y a todo cuanto pueda hacerse bajo el régimen de opresión proletaria que rige actualmente sus destinos, pese a la «Alianza Cinematográfica Española» (organización comercial de la UFA en España), y a sus órganos oficiosos: «Popular Film», por ejemplo.

En torno a una polémica de «Popular Film»

«Popular Film» es una revista cinematográfica de Barcelona con alardes de independencia e imparcialidad. Su director literario, Mateo Santos, es un revolucionario: un anarquista, según su propia expresión. Por eso «Popular Film», gracias a su «independencia moral y material» ha podido compaginar, pese a la presión capitalista de la empresa editora, las exigencias comerciales de la misma con las convicciones individualistas de su director. Es decir, que mientras Mateo Santos acoge en las páginas no ilustradas «toda esa diversidad de opiniones» que vierten en ellas sus colaboradores esteticistas, anarquistas, republicanos, liberales, demócratas, fascistas y comunistas, el administrador, Torres Benet, acapara las 16 páginas de huecograbado para publicar la colaboración «apolítica» que le remiten Soledad Rodrigo, Carmen de Pinillos, Mario Arnol, Dr. F. Giménez y otros escritores (?) anónimos al servicio de la Ufa, de la Fox, de Metro, de Paramount, de Universal, de Columbia, de Artistas Unidos y demás productoras cinematográficas «independientes».

No queremos poner en duda el buen deseo de Mateo Santos, pero no podemos silenciar la confusión que una táctica parecida puede sembrar entre los lectores de «Popular Film». Cuando las cosas se delimitan de la forma en que se están definiendo actualmente, no pueden existir posiciones anarquizantes que dejen decir a cada uno lo que quiera en un mismo periódico. Y

El cinema al servicio de la ciencia: Combate entre un pulpo y un cangrejo gigante. Un crustáceo disimula sus patas entre unas plantas marinas. Documentales Ufa.



mucho menos cuando la política va haciendo su incursión en todas las zonas vitales y muy singularmente en el cinema. Todo periódico — aunque sea cinematográfico — debe poseer su ideología propia y no puede solidarizarse con opiniones tan encontradas como las que se publican en «Popular Film». Este hecho, puede llevarle a situaciones tan poco airoas como la que le ha procurado la breve polémica sostenida por Santiago Laporta y A. del Amo Algara.

Santiago Laporta es el redactor de «Popular Film» en Berlín. En el número 362, correspondiente al 20 de julio de este año, el señor Laporta, enarbolaba *Una lanza por Goebbels*; falsea el sentido político de su discurso sobre el cinema y le endilga unos elogios — no tan hipócritas como ha querido hacernos ver posteriormente — presentándole como al salvador del cinema alemán. A. del Amo Algara, recoge en las mismas páginas de «Popular Film» (véase su número 368, 31 de agosto de 1933), el artículo de Laporta y lo trae a un terreno político justo, puesto que aunque el señor Laporta se empeñe en demostrarnos lo contrario, la resultante de su incursión en el asunto Goebbels, sólo ha de conducirnos a un análisis de consecuencias esencialmente políticas.

No queremos extender nuestros comentarios sobre el artículo de Santiago Laporta *Una lanza por Goebbels* y su ratificación (¿*Se puede hablar de cine?* «Popular Film», número 371, 21-9-33) posterior. Nos basta con llamar la atención de nuestros lectores y recomendarles no solamente el artículo de A. del Amo Algara (*Dos puntos de vista sobre el cinema alemán*), en el que le contesta directamente, sino los que nosotros hemos publicado en estas mismas páginas (*) sobre el mismo tema. Lo que a nosotros nos interesa en este momento, es señalar la posición peligrosa de «Popular Film» al truncar con una N. de R. inoportuna una campaña que ha podido ser sustanciosa e impositivando a del Amo Algara la continuidad de sus análisis.

En otras ocasiones, seguramente «Popular Film» ha podido colocarse en una posición intermedia. Ahora no. En Alemania — y naturalmente en su cinema — no caben más que dos posiciones: fascista o comunista. O con la burguesía y el capitalismo en las filas nacional-fascistas de Hitler o con el proletariado en las filas revolucionarias del comunismo. Con el fascista Santiago Laporta o con el comunista A. del Amo Algara. ¿Con quién está «Popular Film»? ¿Con cual de sus dos colaboradores se solidariza?

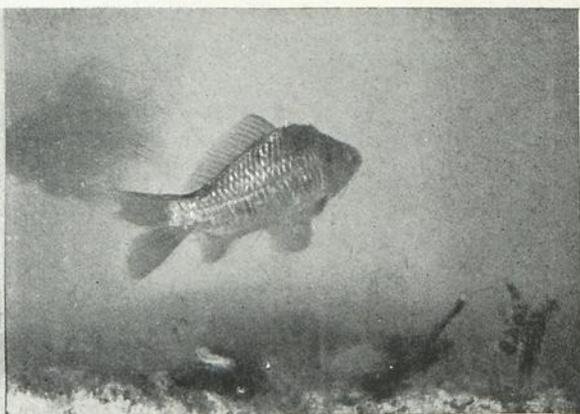
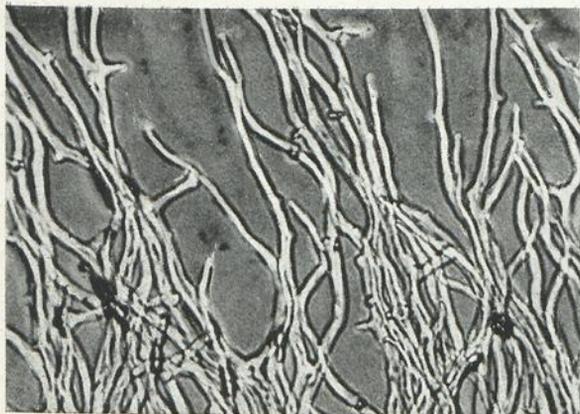
Esperamos del compañero Mateo Santos una contestación concreta y adecuada, hecha con la consideración con que nosotros se la pedimos.

Hacia una «Federación Española de Cineclubs Proletarios»

En los últimos días del pasado julio, se celebró en Madrid una reunión convocada por NUESTRO CINEMA. En ella estaban presentes, además de sus redactores y colaboradores de Madrid, algunos de sus corresponsales peninsulares y varios delegados de los Cineclubs Proletarios de España. Se trataba de cohesionar a todos cuantos habían aparecido de una forma inarticulada e inorgánica por nuestra península y de agruparlos en torno a una Federación que les vinculase y determinase al mismo tiempo su amplio carácter colectivo.

El hecho de que en Madrid, Barcelona, Sevilla, Santander, Toledo, Valencia, etc., se hayan celebrado sesiones cinematográficas de tipo proletario, no es un hecho casual, sino la cristalización de una necesidad cada vez más firme. Nuestro proletariado, pese al tóxico permanente que ejerce sobre él el cinema yanqui, alemán y francés, va adquiriendo ya el control de sí mismo y desea oponer al cinema burgués su cinema de clase. Esa multitud de cartas que llegan constantemente a nuestra Redacción, pidiéndonos información sobre los films utilizables para sesiones obreras y campesinas, lugar en donde pueden encontrarse y precios de alquiler, no es más que la demostración clara y palpable de esa realidad que apuntamos. Y ese deseo, esa coincidencia

(*) Véase: ¿*Es capaz el fascismo de engendrar una cultura?*, por Angel Rosemblat; *En pleno nacionalismo cinematográfico*, por M. F. Alvar, y S. A. Mann Brand, por Heinz Strasse, NUESTRO CINEMA, números 11 y 12.



El cinema al servicio de la ciencia: Enmohecimiento exuberante (documental Ufa). La carpa plateada, documental español, de Manuel Urech López

en todos nuestros comunicantes, al solicitar nuevos films soviéticos, no es más que la confirmación formal de que nuestro proletariado ha vuelto la espalda decisivamente al cine capitalista y desea enfrentarse con temas que sabe ha de encontrar en el cine ruso, más en consonancia con sus luchas y sus aspiraciones actuales.

Pero el cine soviético ha llegado a España en muy cortas proporciones, y aun éstas han sido reducidas por la censura y por la vía comercial por donde han entrado. El proletariado de las grandes poblaciones conoce ya aquellas películas que la policía ha dejado circular libremente después de robarles sus mejores momentos. Y las sesiones de cine proletario, dadas las condiciones especiales en que han de darse, no pueden organizarse, actualmente, más que en aquellos lugares en que un importante contingente proletario pueda garantizar el coste del programa y el alquiler del local o de los aparatos en donde se proyecte.

La necesidad de traer a España nuevos films sociales se acusa cada día con mayor fuerza. Para que nuestros Cineclubs adquieran rápidamente la confianza del proletariado, es necesario ofrecerles nuevos programas: films que no ha podido ver en otra parte ni podrá encontrar más que en ellos. Una acertada revisión cinematográfica, una clasificación de valores y de tendencias, puede ser utilísima; es indispensable. Pero sin la levadura permanente de cosas nuevas no se podrá canalizar ni sostener un movimiento cinematográfico de masas.

Pero la importación de films es siempre costosa. Escapa a las posibilidades de uno o dos Cineclubs proletarios. Un Cineclub pequeño-burgués, que nutre sus sesiones con la asistencia de *snoobs* y de intelectuales reaccionarios a quienes cobra 3, 4 y 5 pesetas por programa, puede soportar los gastos que le ocasiona el alquiler de los films en el extranjero, su transporte y los derechos aduaneros. Un Cineclub proletario, que no debe ni puede cobrar sus cuotas más de una peseta o 1'50, no podrá, ni muchísimo menos, cubrir las cifras que necesitaría para importar sus programas.

En París, por ejemplo, las organizaciones sindicales, las de avanzada revolucionaria, encuentran ciertas facilidades en su desenvolvimiento cinematográfico. Además de que la existencia de films soviéticos y sociales en las casas comerciales es mucho más numerosa que en España, hay entidades de tipo proletario que poseen un *stock* de películas de carácter social, que ofrecen a los sindicatos y a las organizaciones obreras a precios asequibles. En España, en cambio, no contamos con estas posibilidades. La docena de films soviéticos que pueden circular por nuestros cinemas están en manos de empresas puramente comerciales, que no siempre los ceden en condiciones asequibles para los grupos u organizaciones que los solicitan. En cuanto a los films que pudieran utilizarse de la producción burguesa, unas veces por incomprensión de sus propietarios pidiendo cantidades absurdas, otras por razones puramente negativas, y casi siempre por carecer de una diferenciación y un análisis previo que señale lo bueno y lo malo de cada uno, es peligrosa su presentación.

Es esto lo que hace necesaria, indispensable, una Federación Española de Cineclubs Proletarios. Una federación, no solamente capaz de establecer un repertorio cinegráfico con características, precios y composición de cada programa, sino de agrupar al mismo tiempo los Cineclubs existentes y de crear otros nuevos. No se trata de una institución que monopolice los films políticamente, ni de una empresa particular o personalista. Se trata de cohesionar y dar vida a una amplia red de sesiones proletarias de cinema, con la consigna de un frente único ante la pantalla, y en la que cupiese toda nuestra base obrera y campesina, unida, naturalmente, a esa otra base intelectual y revolucionaria, que ha hecho de sus organizaciones algo decisivo y vital en el nuevo movimiento político y cultural de España.

El día que una Federación Española de Cineclubs Proletarios de este tipo haya canalizado ante el cinema todas estas fuerzas, no solamente se podrán alquilar en el extranjero nuevos films para España, sino que se podrá pensar seriamente en la instauración de un repertorio propio y en dar el primer paso hacia la producción de un cinema proletario internacional.

NUESTRO CINEMA trabaja actualmente por la creación de esta federación española, y a juzgar por el número y la importancia de las organizaciones que se han adherido a su proyecto, puede afirmar, sin temor a equivocarse, que más que un proyecto en marcha, la Federación Española de Cineclubs Proletarios será, muy en breve, una auténtica y venturosa realidad.

Primer ciclo de conferencias organizado por la «Asociación de Amigos de Nuestro Cinema»

La Asociación de Amigos de Nuestro Cinema, consecuente con su manifiesto — publicado en septiembre pasado y reproducido hoy por NUESTRO CINEMA — ha organizado su primer ciclo de conferencias con la colaboración de los escritores revolucionarios y de los cineastas más significados de España.

La A. de A. de N. C. ha presentado los siguientes temas, de cuyo desarrollo se han encargado: *El cinema y la política*, por Wenceslao Roces; *El cinema y la crítica*, por J. Castellón Díaz; *Historia del cinema desde un punto de vista social*, por W. Villegas-López; *El cinema soviético*, por Alfredo Cabello; *El cinema y la religión*, por Joaquín Arderius; *El cinema y la guerra*, por Ramón J. Sender; *El cinema y la moral*, por Rafael Gil; *Cinema soviético y cinema fascista*, por Juan Piqueras; *El cinema de vanguardia*, por Rafael Alberti; *El proletariado ante el cinema*, por A. del Amo; *El cinema y la literatura*, por César M. Arconada; *El cinema social*, por María Teresa León; *La mujer y la moral sexual en el cinema*, por Irene de Falcón; *La técnica cinematográfica*, por Luis Gómez Mesa; *Cómo se organiza un Cineclub*, por González Vázquez; *Consideraciones sobre el cinema presente y futuro*, por Pedro Vigués; *El cinema y la guerra europea*, por Antonio Blanca; *Imperialismo y cinema*, por Antonio Olivares, y otros temas que serán estudiados por Juan M. Plaza, José Renau, M. Escalera, Juan A. Cabezas, Ovidio Gondi, Fuentes Caldera, Hurtado de Mendoza, Antonio Sánchez, Angel Gaos, y otros.

Estas conferencias serán desarrolladas por su autor, primeramente, en un gran local de Madrid, Barcelona, Valencia o en donde se encuentre. Las que no hayan sido leídas serán taquigrafiadas, y un grupo auxiliar de Amigos de Nuestro Cinema se encargará posteriormente de leerlas en los sindicatos, ateneos, bibliotecas obreras, etc., para que su acción no quede limitada a una sola ciudad ni a un solo centro. Los A. de N. C., además de haber decidido editar sus conferencias en folletos populares, quieren llevar su voz, personalmente, a todos los rincones de España. Con este fin, nos ruegan comuniquemos a todos nuestros lectores, residentes en aquellos lugares en que todavía no se hayan constituido grupos, remitan su dirección al Secretariado de la Asociación, Sánchez Bustillo, 3, Madrid, para enviarles el material necesario a la creación de grupos regionales.

EN TORNO A «¡VIVA MEJICO!»

El Censor Oficial del Gobierno Mejicano dirige una carta a «Nuestro Cinema»

Como datos complementarios al artículo de Seymour Stern, publicado en nuestro número anterior sobre el «asunto Eisenstein-Upton Sinclair», ofrecemos hoy a nuestros lectores el texto de una carta que nos dirige el Censor Oficial del Gobierno Mejicano en la filmación de ¡Viva Méjico!, desde la Secretaría de Educación Pública de dicho país. En ella, el señor Best Maugard detalla su intervención junto a Eisenstein y desaprueba el film que Upton Sinclair, con la complicidad de las empresas cinematográficas yanquis, está presentando en los cinemas americanos.

Aunque no nos informa sobre los móviles que impidieron a Eisenstein cumplir con su compromiso, el hecho de que haya sido Sinclair quien le ha invitado a la proyección de ¡Viva Méjico!, demuestra claramente que todo lo denunciado por Seymour Stern se ajustaba a la realidad y que las negociaciones de Sinclair con las empresas yanquis le han llevado al resultado apetecido.

Por nuestra parte, mantenemos en pie nuestra consigna anterior (1.º Boicotear los libros de Upton Sinclair. 2.º Divulgar y organizar una campaña de protesta, y 3.º Vigilar los cinemas para cuando se proyecten fragmentos de ¡Viva Méjico!, desautorizados por Eisenstein, organizar una amplia protesta colectiva y obligar a los empresarios a que los retiren de sus programas), comunicando el título de Rayos y truenos sobre Méjico, como el que posiblemente se utilizaría en España, y pidiendo a nuestros colaboradores internacionales nuevos informes, y muy especialmente al señor Best Maugard, de quien esperamos nuevas noticias sobre este asunto.

N. C.

Señor Director de NUESTRO CINEMA. París, Francia.

Muy señor mío: Ha llegado a mis manos, de Los Angeles (California), una invitación firmada por Upton Sinclair, para asistir a una exhibición privada de una película hecha por Eisenstein en Méjico. Este hecho me obliga a mandarle estas líneas, pidiéndole se sirva darles cabida en las columnas de esa revista, a su merecida dirección.

Hace aproximadamente dos años, Robert Flaherty y Dudley Murphy, que conocen el interés que siento por el cine y los estudios que tengo hechos



“Los Sadhus, monjes mendigos”. Documental Ufa.

en esta materia, dieron a Sergei M. Eisenstein cartas de presentación para mí, en las cuales me hacían ver su seguridad de que Eisenstein y yo coincidiríamos en los puntos de vista técnico y artístico, para hacer una película sobre Méjico.

Con esas cartas se me presentó Eisenstein e iniciamos una serie de pláticas sobre el particular. En esas pláticas hice ver a Eisenstein la gran responsabilidad que contraían él y sus ayudantes al hacer un trabajo en que necesariamente se tendría que tratar alguna de las fases de nuestro movimiento político-social. Insistí mucho en que debería hacerse dicho trabajo con gran cuidado, con el objeto de suprimir toda posibilidad de malas interpretaciones. Eisenstein entonces me invitó a colaborar con él, delineando juntos el estudio preliminar de los escenarios, escogiendo lugares apropiados y arreglando los detalles necesarios. Nuestro trabajo juntos llegó hasta el punto de ayudarles personalmente a sacar la película. Acepté esta tarea en vista de la importancia artística de tal obra y por estar Eisenstein en ella.

Mientras nos encontrábamos dedicados en los preliminares del trabajo, el Gobierno me pidió que interviniera como censor oficial en la hechura de la película de Eisenstein. Consistiendo esta censura en asegurar la autenticidad y corrección de los tipos y costumbres de nuestro pueblo, así como a que la definición de las tendencias políticosociales estuvieran apegadas al plan original aceptado por el Gobierno. Eisenstein fué notificado que sin mi aprobación, la película no podría ser tomada. Estando Eisenstein de acuerdo con la petición de mi Gobierno, acepté la responsabilidad del puesto de supervisor oficial de la película.

Desde este momento, todas las facilidades estuvieron de parte de Eisenstein, y fué debido a la confianza que el Gobierno depositara en mí, que la película pudo salir a los Estados Unidos sin ser revelada. Debo hacer hincapié que ninguna película puede salir de la República sin llenar el requisito de ser censurada y aprobada por una oficina que el Gobierno tiene establecida para ese propósito. Si la película de Eisenstein no cumplió con este requisito, fué debido a que yo me comprometí a hacer una supervisión final de ella, y a que no saldría al público sin mi aprobación.

Para cumplir con esta cláusula del contrato con el Gobierno, Eisenstein debería avisarme con anticipación para trasladarme a los Estados Unidos y presenciar el corte y montaje de la película.

Con gran sorpresa de mi parte, he sabido que la película en cuestión, la misma en la cual mi prestigio y crédito artístico con el Gobierno están comprometidos, es exhibida públicamente en los Estados Unidos.

Como no puedo aprobar dicha exhibición porque no sé ni la forma en que la película fué terminada, ni el nombre de la persona que la cortó y montó, ni aun el del que autorizó su exhibición, muy atentamente ruego a usted, señor editor, haga saber al público, por medio de su acreditada revista, que no acepto ninguna responsabilidad con la película que se está exhibiendo con el nombre de *Rayos y truenos sobre Méjico*, dirigida por Eisenstein, ya que no me reconozco ninguna participación en una obra que pueda dañar el prestigio artístico que me valió en esa ocasión la confianza del Gobierno para nombrarme supervisor de la película que estaba haciendo Eisenstein, y, ahora, para formar parte del comité encargado de formular las leyes y reglamentos para la exhibición y exportación de las películas hechas en Méjico y para la importación de las películas extranjeras.

Ya he dado los pasos necesarios para que el Gobierno me exima de toda responsabilidad ante él y le he notificado mi desaprobación de la película en cuyas partes no tuve participación directa.

Quedo de usted afmo. atto. y s. s.,

Méjico, agosto de 1933.

A D O L F O B E S T M A U G A R D



Dos tipos de "Ivan", film soviético de A. Dowjenko.

NOTAS SOBRE EL CINEMA SOVIETICO

Ramón J. Sender, uno de nuestros primeros escritores que han puesto su pluma al servicio de la cultura y la clase proletaria, ha realizado últimamente un viaje de estudios por la Unión Soviética. Sus impresiones objetivas y subjetivas, su entusiasmo por la obra que están llevando a cabo los soviets en U. R. S. S., han quedado grabados en el diario madrileño La Libertad y han merecido el aplauso unánime y justo del proletariado español que ha visto en Sender a un defensor de su clase.

A su regreso de la Unión Soviética, Ramón J. Sender nos ha visitado en París. NUESTRO CINEMA ha solicitado sus impresiones sobre el cine soviético y sobre el cine en Rusia. Sender ha correspondido a nuestro deseo y nos ha concretado estas notas que tanto le agradecemos y con tanto placer ofrecemos a nuestros lectores. — N. C.

El cinema soviético podía ser un elemento de primer orden en la balanza comercial soviética si cuidaran más la producción para los mercados de los países capitalistas. Yo he visto obras sencillamente magníficas que no pueden exhibirse fuera de Rusia por razones políticas. Y es una lástima, porque en ellas hay lecciones técnicas a veces formidables.

— De modo general, lo característico, a mi juicio, es que han eliminado los factores eróticos o los han reducido a segundo o tercer término. Coincide con lo que acabamos de decir, la ausencia de lo sentimental en todos los aspectos. Se sustituye por la pasión social y política. Pero también esto está limitado cuidadosamente para evitar el peligro del «monumentalismo». Ya se ha visto que en esa manía de lo monumental cae de lleno el cine fascista.

— Con estos elementos y la casi eliminación del actor profesional, se logran films soberbios en las películas «de composición». En los documentales «de masas» no pueden ser igualados por ningún país, y eso no hace falta explicarlo. Esos dos géneros, en los que el cine soviético como el cine comercial burgués se divide, se consideran en la Unión como un arma más de la lucha de clases. Los realizadores jóvenes, Trauberg, Youtkevitch, Ermler, han dado obras maestras, algunas de las cuales son conocidas fuera de Rusia. Los viejos, como Eisenstein, son ya la solera clásica.



— Se proyectan también en los cines de Moscú y de las grandes ciudades algunos films de importación. Hemos visto en el cine Udarnic una película americana que hace años vimos aplaudir a la pequeña burguesía madrileña. La película era una «alta comedia». Gentes de frac, salones, conflicto sentimental y boda con los tipos característicos: el viejo soltero y cínico, la dama de alcurnia, el hijo heroico que vuelve de la guerra. El público lo componían obreros, soldados y campesinos — todos son una de esas tres cosas, en la Unión —, y ante las escenas más sentimentales y más patéticas reían como si se tratara de un film de Charlot. Hasta tal punto ha sido educada ya la sensibilidad del espectador de cine por la producción soviética.

— Técnicamente, el contraste de las películas americanas que se exhiben allá, con las soviéticas, no puede ser más desfavorable para aquéllas. El público lo percibe con fruición.

— Hay una crítica rigurosa de los films desde todos los puntos de vista. Se desperdicia mucho celuloide porque, con justicia, se considera la pantalla como un formidable elemento educador. Las películas documentales son expuestas a una «crítica de masas». Yo recuerdo un documental de la guerra en la frontera china, en donde hubo que cortar todo lo que significaba «composición». El documental debía ser un reflejo fiel de los hechos. Había también cierta fruición heroica que por indicación de los espectadores hubo que suprimir porque se prestaba al «monumentalismo». El sentido crítico de las masas de cine, allí, es cada día más agudo y se le educa técnicamente desde la Prensa profesional. Yo he visto en el cine soviético reflejadas todas las modalidades de la organización social soviética. En especial la altura técnica y el sentido de la eficacia política.

— Dentro de la Unión el cine soviético representa un triunfo artístico que recuerda aquella certera previsión de Lenín: «El cine será el nuevo arte soviético». Esa previsión está totalmente realizada. Yo creo, sin embargo, que ahora que el mercado europeo está amenazado por el cine fascista, el cinema soviético debía salir de las fronteras y dar la batalla fuera. Su triunfo sería seguro.

R A M Ó N J . S E N D E R

CONTRA LA INCURSIÓN DEL FASCISMO EN EL CINEMA (*)

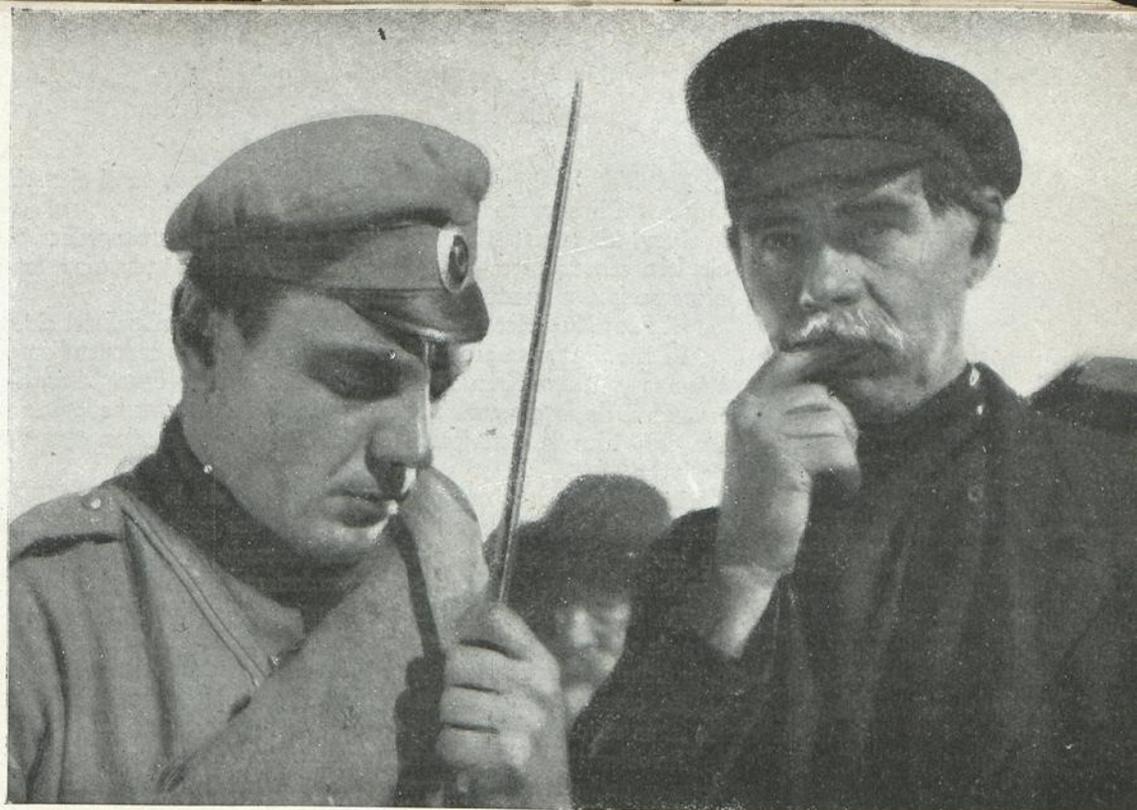
Después de la guerra, Alemania produjo primeramente films de tendencias políticas netamente establecidas; pero en 1926 aparecen francamente films militaristas: las «actualidades», sobre todo, son las que más se prestan para ello.

La U. F. A., la más grande sociedad alemana, emplea un gran número de generales: el mayor Krieger por ejemplo. En 1929, esta misma empresa, ya bajo la influencia de Hugenberg, se hace con el monopolio de las «actualidades», y absorbe las sociedades *Deulich* primero y *Opel* después. Es así como en la república socialdemócrata no se proyectan más que las «actualidades» nacionalistas.

De cuando en cuando se producen films militares que demuestran, bajo colores frescos y alegres, la vida de los soldados (*La vida de los soldados es bella*). La industria americana empieza igualmente a producir films militares como *La ciudad de Lemberg*.

Alemania continúa con *Nuestro Emden*, *Bismarck*, y la serie de *Federico el Grande*. Todos estos films, destinados a demostrar la necesidad de volver al pasado, a una Alemania imperial.

(*) De *Links Richten*, órgano de la sección holandesa de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios.



J. Kruckhoff y A. Christianoff
(intérpretes de "La madre"),
en «Lejos del centro,» film
soviético de B. Barnett.

Es el nacimiento de una nueva ética nacionalista. Después de grandes escándalos financieros, se descubre el acuerdo de algunas sociedades cinematográficas con el ejército para la producción de films militares.

El capitán Lohmann da, de los fondos de reserva de la marina de guerra, 7.000.000 de marcos a la sociedad *Phoebus* para que produzca films nacionales. El dinero se malgasta; la sociedad quiebra, y pasa a manos de la U. F. A.

En la firma Hugenberg, los intereses materiales ceden el paso a los intereses puramente políticos. En 1926 y 1927, la U. F. A. pierde mucho dinero, pero produce cada vez más y más films nacionales. A fuerza de hacer tantos films de este género, y a pesar de su ideología, encuentran un estilo más práctico, que hace que estos films obtengan un gran éxito entre las masas. Ejemplo: *Tres días de sala de policía*.

Además de la U. F. A., muchas pequeñas firmas producen también films que glorifican el ejército, realizados casi todos por el *régisseur* Schunzel.

Paralelamente, los americanos fabrican también films de guerra: la guerra ha creado un género cinematográfico. Jesse J. Lasky, uno de los grandes productores americanos, declara que el público quiere films de guerra.

Sin embargo, los obreros se organizan. En los barrios obreros de Berlín, en Wedding Neulkoln, se celebran importantes manifestaciones, parecidas, por su forma y sus consecuencias, a las recientes manifestaciones que han tenido lugar en Holanda contra *Morguenrot*, e impiden la proyección del *Molinero sin pena*.

¿Cuál es la táctica de estas demostraciones?

Primeramente, algunos delegados obreros van a hacer presión sobre los directores de cinema, para que el film sea retirado del programa. Cuando este paso ha sido dado sin éxito, se organiza el boicotaje; grupos de obreros permanecen constantemente ante el cinematógrafo, y se organizan manifestaciones fuera y en el interior de la sala. Estas demostraciones revisten todas las formas posibles e imaginables.

Con este método, los films fascistas habían sido prácticamente prohibidos en los barrios obreros de Berlín.

Después del *Molinero sin pena*, se producen en Alemania, constantemente, films destinados a demostrar que «el gran pasado es el camino del porvenir».

No hay más que un paso entre films que glorifican la historia de la Alemania Imperial, y los films abiertamente nacionalsocialistas. Se presenta

El Rebelde, de Trenk, del cual dice Goebbels que es el ejemplo a seguir para producir films verdaderamente nacionales.

Hoy, los fascistas, han lavado la industria cinematográfica alemana. Es decir, han echado fuera las mejores fuerzas de esta industria: los obreros y técnicos socialdemócratas y comunistas.

El *Film Kurier* se ha convertido en el órgano oficial del cinema fascista.

El año último se produjeron en Alemania films independientes, como *Kuhle Wampe* y *Muter Krausen Farht ins Gluck*. Pero estos films, obligados por la severidad de la censura, tuvieron que hacer de antemano varias concesiones; son más bien la descripción de los medios proletarios, que verdaderos films de lucha.

La censura y la organización capitalista de la producción hacen difícil el empleo del cine como arma en la lucha del proletariado. Esto sólo es posible en los países donde los obreros han tomado el poder. En la U. R. S. S. es donde solamente pueden hacerse verdaderos films revolucionarios.

En los países capitalistas solamente pueden hacerse films de agitación, tomas de vista de demostraciones y actualidades obreras, montajes especiales de actualidades burguesas que muestren el verdadero papel de la clase dominante.

La censura, arma entre las manos del capitalismo, prohíbe casi totalmente los films revolucionarios.

En Alemania, la comisión de censura, compuesta por socialdemócratas, sacerdotes y profesores, ha preparado la fascistización del cinema. En 1930 se proyectaban todavía films revolucionarios; en 1931 se prohíbe *Entusiasmo*, de Dziga Vertov. Actualmente, todos los films soviéticos han sido excluidos de Alemania.

En los Estados Unidos se hacen en estos momentos muchos films sobre la aviación, en los cuales se presenta, muy agradablemente, la vida del aviador militar. Además, la flota americana se ha puesto, con gran simpatía, a disposición de los productores de films. Al lado de todo esto, también se producen films sin contenido ideológico aparente, destinados a adormecer las masas para impedirles tomar parte en la lucha revolucionaria cotidiana. Los problemas de todos los días, los problemas vitales, como los sin trabajo y el desarme, han sido excluidos de las pantallas, porque demostrarían muy claramente la quiebra del sistema capitalista.

Para la organización del público por una acción directa y constante contra la representación de films fascistas, y para la libre representación de films revolucionarios, hay que luchar victoriosamente contra los films fascistas de Italia y de Alemania y también contra la fascistización del cinema en otros países.

Las organizaciones culturales proletarias tienen una gran tarea que llenar.

Hoy, todavía es tiempo; la formación de un frente antifascista, muy poderoso, puede derrumbar el fascismo en la región del cinema.

J O R I S I V E N S

NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO EN EL FILM

Hablar de internacionalismo en el cinema presupone la determinación de un cinema de clase. Ha de diferenciarse el internacionalismo de la burguesía y su arte, que está motivado por necesidades comunes de defensa del verdadero internacionalismo del proletariado, eminentemente ofensivo, que constituye por sí una esencial cualidad revolucionaria. Y es, a la vez, un real exponente de su madurez como clase del porvenir.

La burguesía monopolista necesita, en su lucha de mercados, concentrar la distribución, ampliar sus créditos. El proletariado necesita, a su vez, unificar internacionalmente su acción para extraer las enseñanzas consecuentes de los diversos movimientos y acentuar su potencialidad brava de conquistas. Y el arte, con su incesante aparición de nuevas formas, que nacen y mueren poco después, con la precipitación de lo absurdo, muestra meridianamente su no alejamiento de la combatividad de hoy.

Tolstoi asignaba al arte la misión de conseguir la comunidad de los hombres. Y en lo que respecta al cinema burgués europeo y americano, esta afirmación está bien lejos de manifestarse positiva. El cinema del capitalismo, al alejarse premeditadamente de la realidad, deviene un cinema falso, artificial. (La cita de Tolstoi, «ese genio indeciso», es sólo una referencia. Nosotros tenemos infinita más confianza en el espíritu revolucionario y en los bíceps de la clase obrera, que en esa letanía sobre el arte.)

En progresión paralela a la bancarrota del capitalismo, camina en crescendo la revolución. Este es un factor de características internacionales que el teleobjetivo rehuye de plasmar. El cinema burgués se aleja de todas las manifestaciones realmente internacionalistas y se refugia, convirtiéndolos, de visión directa de la realidad, en algo constreñido, sin trascendencia, en los noticieros de actualidades. De aquí la decadencia de éstos. Todo el internacionalismo de estos films de sucesos está circunscrito a un cierto número de jefes de Estado, de ministros, de señoras de ministros, de jugadores de tenis, de corredores de automóviles, más las catástrofes de resonancia.

Las masas se han hartado de los falsos noticieros. El film burgués, obligado por su esencia individualista, se aparta de todo lo que pueda significar educación internacionalista de las masas. El capitalismo comprende lo que el internacionalismo significa para su clase enemiga. Las huelgas, de acusado carácter político, las sublevaciones de los campesinos en casi toda Europa y América, las luchas de los trabajadores de todas las razas por el Poder, los éxitos industriales de la U. R. S. S., factores todos de relieve internacional, son ocultados cuidadosamente por el cinema capitalista. Muy bien puede afirmarse que la cámara fotografía de todo menos de la realidad.

Por eso nosotros decimos que el cinema se aleja de su catalogación artística en tanto no exprese la realidad combativa de nuestra época. Es este el verdadero índice en las calificaciones del arte. Irremediablemente, los valores estéticos difieren de época a época, según ésta ha sido modificada por el proceso histórico. En el mobiliario francés — por ejemplo —, a la pompa de Luis XIV suceden las formas torcidas y frívolas de Luis XV, la severidad de Luis XVI y, más tarde, la armonía del estilo revolucionario.

El cinema capitalista lucha, en tanto que arte, con su tendencia universalista. En sus comienzos se significó por su exaltación a las formas raciales de convivencia, a la peculiaridad de su historia respectiva. Cada productora de aquella época se preocupaba, sobre todo, de inculcar en sus films los caracteres particulares de su nacionalidad. Y todavía continúa esta tendencia antiinternacionalista del cinema burgués. En América, a *Las aventuras de Paulina* y *Los misterios de Nueva York*, pasando por los innumerables films de cow-boys, se suceden los actuales de *gangsters*, producto americano cien por ciento. En Francia, tras las varias ediciones de la *Dama de las Camelias* y *Los Tres Mosqueteros*, adviene ahora el chofer guasón y parsimonioso, netamente parisiense, de Clair. En Italia, a *Cabiria* y las películas «lluviosas» de Maciste, le sucede *El palio de Lorena*. Y en Alemania, tras el primitivo *Enrique VIII* y *Los Nibelungos*, advienen las operetas, entre verdes y sentimentales de hoy, real exaltación postrera de una marcialidad que decae.

La burguesía hubiera hundido una de las bases primordiales de su existencia como clase, de haber educado en el internacionalismo a las masas. Y bueno es constatar que, históricamente, las clases no se suicidan, ni aun cuando ven que se las va a matar. La tendencia nacionalista del cinema y de todo el arte capitalista, en correspondencia a su individualismo característico, significa en realidad concebir los fenómenos diversos de la sociedad, aislados, sin conexión. Ello les conduce cómodamente, con la facilidad de lo falso, a lamentaciones hipócritas sobre la fatalidad, la inexorabilidad de los acontecimientos.

Nada como el cinema para expresar, con una claridad de apetencias, el sentido internacionalista del arte. Y es que el cinema, como arte de masas para las masas, como resultante del pensamiento artístico de nuestra época, es, sobre todo, un concepto de actualidad.

Cuando el espectáculo de la revolución se enseñorea del mundo, será sólo un film revolucionario, en concentración magnífica de todas las ansias, que

cumplirá su deber de internacionalista. *Potemkin* es todavía una maravillosa interpretación de este internacionalismo verdadero, que sólo podemos atribuir, repetimos, en relación justa a la época, al cinema de la revolución.

La crisis de ahora, crisis de todo lo burgués, ha hecho perder al arte, ante todo, su pretendida unidad espiritual, esencial. Es la subversión de los mitos que se comenta. Porque nadie duda ya que la gran lucha a que asistimos se debate sólo entre la revolución y la decadencia.

Debe repetirse. Los films que produce el capitalismo, de forzado *happy end*, de amable desenlace, son antiinternacionalistas. Su huida, consciente de la realidad, les impide expresar cinegráficamente el denominador común por el que se agitan las masas de casi todo el mundo: la revolución. Y es sólo en este sentido, en el de expresar realmente, en la maravillosa visión directa de lo cinegráfico, las ansias del proletariado, sus dolores, sus equivocaciones, y coadyuvar al logro de sus conquistas, que un film, un cinema, podrá catalogarse sin falsedad de corresponder a las exigencias internacionalistas del arte.

Barcelona.

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



EJEMPLO DE CINECLUB PROLETARIO

Desde hacía tiempo no se había visto en Madrid una sesión cinematográfica organizada por un Cineclub verdaderamente proletario. «Desde hacía tiempo», es un decir; no la ha habido nunca. Ni sesiones *Mirador* y *Estudio Cinaes* en Barcelona, ni *Proa Filmófono*, «Cineclub F. U. E.», «Banca y Bolsa...» en Madrid, lograron dar una sesión de masas genuinamente obreras. Todos sus esfuerzos han ido siempre encaminados a proyectar una película, todo lo revolucionaria y todo lo proletaria que se quiera, ante doscientas personas, no vamos a decir cineastas, pero sí más enteradas del cinema, por lo menos para no apreciarlo en su sentido social, que los obreros que tienen todo el día manchadas las manos de yeso o de grasa y no les queda el tiempo suficiente para hojear un libro o una revista de cine, ni tienen dinero para ir un sábado al estreno de un «Palacio de la Música», ni de un «Callao».

Los intelectuales revolucionarios pueden ser tan proletarios como los obreros; pero los intelectuales revolucionarios, en su mayoría, cuentan con una cultura que es lo suficiente para darles acceso a una



Dos actrices rusas, no dos "vedettes". Arriba: J. Skolzeva, en «El camino de la vida». Abajo: Helena Kouznina, en «Lejos del centro».

Núm. 13 - Página 225

orientación cinematográfica completamente clasista. Esta es una ventaja; el obrero no la tiene. Con las masas obreras hay que contar principalmente cuando se trata de crear un Cineclub. El obrero trabaja... Cuando le queda un rato libre, lee a Lenin, lee a Molotov...; se interesa por las luchas sociales y políticas en la Prensa revolucionaria, y por las sindicales en la Prensa sindical. Al rudo trabajador no le interesa el cinema más que un camino: ve en él operetas, comedias frívolas... cuya realidad se da de patadas con los callos de sus manos.

Si se organiza una sesión de avanzada, a base del *Potemkin*, por un nuevo Cineclub seudoproletario, no le llega la noticia, y si le llega le informa al mismo tiempo de que la localidad para ver una película, donde no cantan los hombres, ni hablan las actrices, ni tocan el jazz-ban los negros, cuesta una cincuenta, tres y hasta cuatro pesetas. De esta forma huye el obrero de las cloacas, el obrero de los Parques de Limpieza, el obrero de los andamios, de Obras Públicas, el mozo de muelles y estaciones, el campesino...; huye de las únicas sesiones que pudieran enseñarle algo, de los Cineclubs de avanzada que cobran cuatro pesetas. Huye el obrero, y el intelectual — muy respetable tam-

bien — se hincha a ver películas soviéticas...

* * *

Desde hacía tiempo no se había visto en Madrid una sesión de cine verdaderamente proletaria; pero a estas horas, sí, y en vísperas de ver una serie de ellas. El Cineclub que se titule de proletario, y que no se adapte a las posibilidades económicas del proletariado, está expuesto a fracasar. La sesión de cinema revolucionario, organizada, no hace mucho, por la Biblioteca Circulante Cultural de Chamartín de la Rosa, no ha fracasado. El Cine de Tetuán, situado en una barriada de Cuatro Caminos, eminentemente obrera, estaba abarrotado de público. Habló Rocés sobre la cultura proletaria, recitó poesías revolucionarias Alberti y se proyectaron unas películas científicas: *T. S. H.*, de Ruttman, y *Turksib*, de V. Turín. Esto fué un éxito de Cineclub, hasta ahora intentado muy pocas veces. Frente a los obreros soviéticos que tendían la línea férrea desde el Turquestán a Siberia, contrastaba formidablemente el rostro rudo y curtido de los trabajadores que espectaban el film ruso *Turksib*, sus chaquetillas azul marino, sus blusas de color y sus cabezas de peinado asimétrico, muy en oposición con los que llevan los señoritos cloróticos de la burguesía. El proletariado, por muy inculto que sea, no es, ni mucho menos, analfabeto

ante lo que le pertenece. El trabajo, el progreso, la civilización nueva...; esto lo tenía en *Turksib*. Por eso aplaudía, a medida que iba viendo en el film el esfuerzo, una pequeña parte del esfuerzo que hacía el proletariado soviético en edificar el plan socialista. Aplaudía a su propia clase, aplaudía sus conquistas; no aplaudía a un tipo afeminado de opereta...

Todo esto, gracias al Cineclub proletario de Chamartín de la Rosa, que ha tenido ya su repercusión en Toledo con el *Expreso azul*, y aquí en Madrid una vez más.

Madrid.

A . D E L A M O A L G A R A

EL CINEMA Y LA MASA

La masa deja sentir en estos momentos con insistencia de lo fatal, con evidencia de axioma, la vitalidad de su nacimiento en el cosmos del Arte.

Parejo al marchar del tiempo, adelantándole si cabe, camina adquiriendo contornos y jamás se define.

El individualismo artístico, en contradicción insoluble con una realidad naciente, se rezaga y cobija en los vericuetos inextricables de «vanguardismos» formales, donde, buscando la luz, encuentra tinieblas, y muere en un ansia de consunción infinita.

La evolución histórica, detenida, parada — en apariencia —, constituye el lecho muelle donde se suplanta el pensamiento por el ensueño, y se goza el mareo ilusorio de caminar engañando la recta de la historia.

Las condiciones económicas, modelando el espíritu, crean una nueva individualidad. Más recia y vital. Más creadora: la masa. Su potencialidad dimana de su consecuencia con la dialéctica social.

Nuevos ritmos regulan esta emanación colectiva que invade, informa mejor, todas las actividades del hombre. Despertando su sensibilidad muerta. Responsabilizándole.

La «torre de marfil» divorciada de la historia. Altanera y sin antenas que registren los ruidos del derrumbamiento social y los alientos constructivos de un mundo inédito, no puede resistir los embates de una vida en marcha, grávida de augurios felices. Y desaparece en huída gris, sin ecos y sin rastros hondos, dejando, con débil vaivén de columpio, su recuerdo sin dimensiones.

En su lugar se levanta, sordo y terco, el estádium de infinita anchura, raso de mojonos y capiteles que desvíen las rutas de las nubes por senderos angostos.

El *laissez faire, laissez passer*, en su manifestación crematística, impulsando las concentraciones industriales, erigiendo a la máquina colosos templos, moviéndola con el flúido del esfuerzo sin descanso de una clase social en depauperación creciente, debilita la conciencia individual como fuerza en lucha contra los obstáculos para afirmar la vida. Niega la utilidad del ente «hombre», autónomo en el concierto económico, e impide la percepción de sí mismo al agruparse, obligado por la necesidad de buscar formas nuevas de combate, en un todo orgánico.

Es aquí donde se encuentra ya la masa, aunque sólo sea rudimentariamente. Va desarrollándose ayudada por la agudización de las contradicciones económicas que la engendran. Apretándola y haciéndola más compacta. Y creciendo con seguro instinto vital.

* * *

La aparición del cinema en el cuadro de la cultura no es producto de la casualidad. Por nacimiento y desarrollo corresponde a esta etapa histórica. Con el movimiento supera en cantidad y calidad a las viejas formas del Arte, representando la etapa superior en el desarrollo dialéctico de éste.

No podríamos explicar el cine en otro momento histórico que no fuese el actual. Su existencia requiere un grado de desarrollo de la técnica — como aplicación de la ciencia — que las demás artes no precisan. La técnica y la concepción artística — forma y contenido — se sitúan en planos de valoración igualitaria, en cuanto que la primera esté ya capacitada para plasmar cualquier idea artística en un objeto real perceptible por los sentidos.

El Arte, en su manifestación más perfecta — el Cine-Arte —, está vinculado históricamente a todo el contenido ideológico de una nueva cultura que hierve su formación en las calles y esquinas del mundo. Cultura que rompe los moldes estrechos del idealismo germano — último refuerzo — representado por Schelling, Hegel y su escuela —, Weise, Rosenkranz y F. T. Wischez —, que daban a la estética una base metafísica y consideraban como cometido del Arte la presentación de lo infinito — de lo Absoluto — en la apariencia finita. Y sustituye la metafísica por la ciencia. Lo psicológico por lo sociológico. La especulación por la experiencia. Lo absoluto por lo relativo. El individuo por la masa.

Residenciada la «idea absoluta» como informadora del movimiento histórico. Elevado el factor sociológico-económico a causa primera en las manifestaciones de la vida, la actividad artística — que es una de estas manifestaciones — no puede romper esta trabazón dialéctica. Negándose el Arte si no se nutre de la realidad ambiente. Por ello ha de ser, instintivamente, la expresión cálida y recia de las emociones humanas.

* * *

Existe un hecho elocuente cuyas causas han sido desvirtuadas por la ligereza e ignorancia. Y se ha creído hallarlas en la superficie, habiendo huído de ella para adentrarse por senderos medulares. Calajes más hondos se precisan para encontrarlas. Veamos: ¿por qué el cine capitalista no alienta contenidos auténticamente humanos? Por estar desplazado de su cometido específico.

Si el Arte es el espejo de la Historia — ampliando la definición stendhaliana de la novela —, ha de recoger todos los alientos de la humanidad.

Y el cine que debe ser la más recia expresión de las ansias y preocupaciones humanas. Que es forzoso en él registrar todas las vibraciones del mundo, acusando hasta los más débiles quejidos del hombre, no puede hacer traición a su cometido histórico. Y es fatalmente necesario que intervenga, con la magia y perfección propias de su jerarquía, en la agonía de un mundo que se va para dar paso a otro exigido por la fuerza irresistible de la dialéctica cósmica.

El cine capitalista ¿obedece los imperativos de su función histórica? No. De ahí su inactividad y carencia de emoción vital. Y en el aspecto formal una ausencia completa de valores estéticos de calidad. «Cuando una idea falsa sirve de base a la obra artística aporta contradicciones intrínsecas, de las cuales sufre inevitablemente su mérito estético». (Plejanov.)

Por el contrario, observemos las escasas manifestaciones de cine de masas. Aquí el cineasta se encuentra a sí mismo. Y adquiere densidades estéticas únicas. ¿Por qué? Porque este cine, expresión de las ansias de emancipación de la clase obrera, no es una aspiración a la mediocridad burguesa, inequívoco sistema de término, sino una tendencia hacia una vida libre. Hacia el «humanismo artístico», como ha dicho el genial revolucionador del arte Ricardo Wagner.

¿Sería arriesgado afirmar una consustancialidad entre el cine y la masa? Se advierte entre ambos un paralelismo evidente. La idea de lo futuro va inherente a los dos. El cine presente no es tal. Existen, sí, films de un gran valor artístico. Pero son contados. Esto no impide darle una valoración amplia por carecer de la mínima extensión necesaria.

La masa, en el actual momento, no ha alcanzado su desarrollo pleno más que en una sexta parte del globo. Su efectividad cultural se halla condicionada a la conquista del mundo. Todavía le restan cinco sextas partes.

Por esto, el cine, como arte específicamente de masas, está supeditado — como la misma masa — al pasar del tiempo. Encierran valores en potencia que se desarrollarán y manifestarán propiciamente en toda su vitalidad. Valo-

res que están en pugna con los tradicionales. Señalando un término de prescripción y un principio de avance. Y serán en lo por venir — el cinema y este nuevo elemento social — las síntesis de todas las artes y de todas las individualidades.

He aquí el cinearte como expresión plástica de la masa.

Valencia

J U A N M . P L A Z A

La protesta de la «Unión Latino Americana de Estudiantes» contra las «Actualidades Fox» sobre la revolución Cubana

La Unión Latino Americana de Estudiantes nos remite la carta y la protesta que a continuación publicamos; y con la que nos solidarizamos por completo:

«Camarada director de NUESTRO CINEMA:

Nos es grato adjuntarle, para la publicación en su Revista, una protesta de nuestra organización, la U. L. A. E., contra las Actualidades Fox-Movietone, sobre el movimiento popular que culminó con la caída de Machado en Cuba.

El artículo publicado por esa Revista en su número 10 sobre «Hollywood, agente comercial del imperialismo norteamericano», es una prueba palpable de que NUESTRO CINEMA se sale de la línea mercantilista y vulgar de las demás revistas cinematográficas, para estudiar profunda y concienzudamente las causas y estrechas relaciones existentes entre los magnates de la bolsa y la gran finanza y la industria del celuloide con las ambiciones imperialistas de sus Gobiernos respectivos.

Anticipándole las gracias, reciba fraternales saludos.»

La U. L. A. E. protesta contra el «documento fotográfico» presentado por la Fox Films a raíz del movimiento popular que obligó al asesino y agente de Wall Street, Machado, a abandonar el Poder y huir del territorio cubano.

En efecto, el citado «documento fotográfico» del trust capitalista americano, pone una vez más en evidencia las relaciones estrechas entre el cinema yanqui y su imperialismo (*).

El «trucaje» de los estudios cinematográficos se emplea vergonzosamente para justificar la política: «civilizadora», «pacifista», etc., de Roosevelt. Se han

(*) Véase «Imperialismo y cinema», por J. M. Valdés Rodríguez (NUESTRO CINEMA, núm. 10, marzo de 1933).

Actualidades no vistas en el cinema: La policía yanqui carga sobre los obreros en huelga.



escogido cuidadosamente las vistas: las más denigrantes para el pueblo cubano con el fin de presentarlo, ante los ojos de los espectadores del mundo, como bandidos en acción; como una lupanea desenfadada que se libra al robo y al crimen.

Como algunas agencias de «información» tratan sistemáticamente de presentar a los cubanos lo más salvajemente posible para «justificar» una acción represiva de parte de la «civilización», la firma Fox corta, rebusca y pega, como ella ha sabido hacerlo con algunas películas «tomadas en Cuba», sus actualidades documentarias (?!) a fin de popularizar a los cubanos en revuelta: *made in U. S. A.*

El documento de la misma semana, de Pathé-Journal, revela claramente la intención falaz de la Fox. En efecto, en él se pueden ver obreros negros y blancos, en la misma proporción, mezclados a otros elementos del movimiento popular, vestidos a la moda de un país tropical.

Y aun, para hacer notar el interés imperialista de la Fox, las Actualidades de Pathé-Journal no han olvidado de presentar las «fotos» de los navíos de guerra del imperialismo yanqui en aguas cubanas. Éste, que había sostenido a Machado durante ¡ochos años!, sin inquietarse de sus crímenes, envía su flota para proteger al asesino y a sus cómplices, y muy caros aliados, de la justicia popular e intervenir contra la población hambrienta.

Es cierto que, más que una hipotética inquietud de la verdad, sean los antagonismos imperialistas los que empujen a la firma Pathé, al servicio del imperialismo francés, a producir tal documento.

Sin embargo, hay que hacerle justicia, en esta ocasión, respecto a Cuba.

La U. L. A. E. invita fraternalmente a todos los espectadores a manifestarse contra semejantes «trucajes» cinematográficos.

París, septiembre de 1933.

U . L . A . E .

NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA

PROHIBIDO film yanqui de W. S. Van Dyke

«Oriente y Occidente no podrán unirse jamás.» He aquí una frase bonita y perfecta: no se confundirán nunca porque sencillamente, no pueden comprenderse; y sobre todo, porque el hombre blanco no debe descender a mezclar su sangre con la de otras razas. — Eso sí: en el Oriente se incluye fatalmente a todos los hombres que tengan la desgracia de no poseer una piel sonrosada; por lo menos, así lo creen las empresas cinematográficas, tan escasas en conocimientos etnográficos como repletas de prejuicios moralísticos. — Sí: el amarillo se unirá si lo desea con el negro o con el piel-roja; el blanco se casará exclusivamente con mujeres blancas. Porque no cabe duda de que si éste posee todas las virtudes, los otros son siempre feos, inmorales y no piensan más que en bailar, dormir, beber, cantar y comer. No; es cierto: «Oriente y Occidente no podrán unirse jamás».

Sin embargo un día un director casi desconocido, Van Dyke, nos habló a través de un film — *Sombras Blancas* — de las bellezas de la vida salvaje y nos contó la historia de un blanco que vivía feliz con una indígena, hasta que otros blancos llegaban para turbar su felicidad y la de todos los habitantes de la isla.

¡Terrible error! Era necesario hacer inofensivo ese film. Las ventajas de la civilización son indudables: merced a ella poseemos aparatos de radio, automóviles, rascacielos, cabarets, gramófonos, fábricas de mil cosas imprescindibles... No: el hombre civilizado debe en todo momento preferir su civilización, a bailar el *hula-hula* con una mestiza que al fin y al cabo como mestiza, no pasa de ser una zorra. Por esto De Mille — siempre tan buena persona — nos sirvió el pasado año su *Prófugo*; y también por esto, Van Dyke se ha visto obligado a darnos este *Prohibido* desconcertante. Desconcertante porque su moraleja es diametralmente opuesta a la de su obra maestra. Aquí no son los blancos los que con sus afanes imperialistas van a estropearlo todo; aquí, por el contrario, son los otros los que por su inmoralidad no se asustan lo más mínimo de provocar la ruina física y moral de un honrado ciudadano yanqui: será

**DAMAS DEL
PRESIDIO**
film yanqui de
Marion Dering

necesario que en el desenlace de la trama, la salve una muchacha americana, tonta, pero muy rubia y perfectamente blanqueada.

El film es naturalmente falso; y por si fuera poco, mal hecho y aburrido. Pero ahora esto no nos interesa: en cambio sí queremos subrayar su absoluta falsedad y por consiguiente la necesidad de que lo rechacemos del modo más enérgico posible.

Madrid.

CASTELLÓN DIAZ

Es decir: *Damas del Presidio* es un film al servicio del capitalismo, como todos los que hoy se producen, haciendo una excepción del cinema soviético. Su objeto es producir una *ilusión* sobre una de las tantas lacras de la sociedad capitalista: la justicia de clase. Ya NUESTRO CINEMA ha demostrado cómo sirven las empresas cinematográficas los intereses de la sociedad capitalista. La aseveración de NUESTRO CINEMA, tiene plena confirmación, entre otras muchas, en cintas como *Damas del Presidio*.

La justicia de la sociedad capitalista es — ¡siempre! — una justicia condicionada a los intereses de una clase, aunque la Paramount y otras empresas cinematográficas, crean lo contrario. En *Damas del Presidio* aparece un Fiscal vendido a un grupo de chantagistas, el cual lanza una condena injusta sobre un matrimonio inocente. La Paramount se cuida muy bien de no sacar ninguna consecuencia genérica de este hecho y, por el contrario, intenta demostrar la bondad de la justicia de clase. Se concede la revisión del proceso y el inocente matrimonio — el marido estaba ya en capilla — queda en libertad. Sin embargo, al Fiscal y a sus cómplices sólo se les condena a diez años de presidio. Después de esto, ¿a qué atribuir la condena y muerte el 22 de agosto de 1927 de Sacco y Vanzetti? ¿A qué atribuir la condena de muerte contra los siete negros de Scottoburgo por una supuesta violación de dos prostitutas americanas? ¿A qué atribuir la succión de las riquezas de las repúblicas sudamericanas por el imperialismo de Well Street? ¿A qué atribuir la invasión yanqui en Nicaragua, Méjico, Cuba, Panamá...?

La Paramount ha aprovechado el motivo de *Damas del Presidio* para ofrecer una penitenciaría femenina realmente encantadora. Allí no hay rigidez reglamentaria. Las guardianas son amables. No hay calabozos de castigo. La comida es inmejorable. Las reclusas tienen gramófonos, orquestina, juegos, *comfort* y... hasta la oportunidad para fugarse con sólo ir metiendo llaves en diferentes cerraduras. No se explica uno cómo miles de mujeres de proletarios sin trabajo, prefieren estar hundidas en la miseria y no arrojan, por lo menos, unas piedras contra el primer agente de la autoridad para gozar de las delicias de ser reclusas... de una penitenciaría como la que ofrece la Paramount en *Damas del Presidio*.

Sin embargo, la realidad nos enseña todos los días que los presidios y cárceles capitalistas son, en el mejor de los casos, lugares de explotación y embrutecimiento. Las mujeres proletarias lo saben y por ello prefieren permanecer en sus hogares miserables, sórdidos, rebosantes de dolor y lágrimas...

¿Si las empresas cinematográficas creen que con films como *Damas del Presidio* interpretan sinceramente la realidad de la vida de la sociedad capitalista, por qué no aplican esa misma sinceridad a interpretar unas obras de John Dos Pasos, Teodoro Dreisser, Elías Eremburg, Gorki, etc.? ¡Esto no podrá suceder — como ha escrito César M. Arconada — hasta que no vivamos en una sociedad socialista como la que se edifica en la U. R. S. S.!

Las Palmas.

A. HURTADO DE MENDOZA

NUEVOS FILMS EN PARÍS

DOSTOIEWSKY
film soviético
de Fedorov

En una sala especializada de París, se proyectan actualmente dos films soviéticos: *La tierra tiene sed* y *Dostoiewsky*. Del primero ya tienen noticias nuestros lectores por haber hecho una crítica del mismo en estas páginas. Del segundo no saben otra cosa sino que ha sido prohibido por la censura española, de cuyo hecho, protestamos también en su momento. Ahora vamos a hablarles concretamente de esta película perteneciente a la producción soviética de hace un par de años.

Nos encontramos en 1880. Dostoiewsky, curvado por los años, recibe toda clase de elogios de la alta burguesía rusa. Ante la estatua de Puchkin, en una reunión del «gran mundo», el gran escritor resume su misticismo con una palabra: *humíllate*. Toda su vida dolorosa, parece quedar resumida en esta frase. Sin embargo, sus rebeldías juveniles vienen a él constantemente procurándole turbaciones. En una crisis de epilepsia, una gran parte de su vida se desliza ante él.

Entonces volvemos a 1849. Dostoiewsky, hijo de nobles, sufre las contradicciones



Una reunión política clandestina. «Dostoiewsky», film soviético de Fedorov.

denuncia y les entrega a la policía. El general de la policía, amigo de la familia de Dostoiewsky, tiene con él unos diálogos: «¿Cómo tú, un gentilhombre, ha podido venir al socialismo?» «Yo no soy socialista, pero sueño con un mundo mejor y creo que de la idea socialista puede salir algo fuerte, algo así como la química al salir de la alquimia.» El general se ríe y pronuncia esta simple frase: «No habrá nunca un socialismo científico.» Y luego: «Usted cree llegar al pueblo, pero el pueblo está lejos de usted... Usted vendrá a nosotros porque no puede escapársenos... psicológicamente, no puede hacerlo...»

Después viene la deportación a Siberia. En la prisión. Dostoiewsky, quiere resolver el problema que le atenaza: *Socialismo o religión o socialismo y religión. Decididamente — concreta — no puede haber más que socialismo o religión.* Pero esto será al principio. Después, los sufrimientos de «la casa de los muertos» le harán volverse a Dios, hasta hacerle creer que está purgando un pecado merecido. Dostoiewsky, reza, se humilla, se resigna en Dios. Más tarde, exclamará convencido: *¿Qué importa que nuestra tierra sea pobre si Cristo la ha recorrido toda bendiciéndola? El campesino debe penar sobre la gleba. Todos nosotros debemos humillarnos. Este es el secreto de nuestro socialismo ruso.*

La burguesía lo incienza. Dostoiewsky no ha podido escapársele. Incitado por ella, denuncia la utopía socialista y exalta las virtudes cristianas. En sus obras futuras dominará esta tesis. El zar y sus amigos se han encargado de ello.

Sin embargo, en el film de Fedorov, queda señalado el antagonismo absoluto existente entre el socialismo y la religión y se ve claramente cómo el socialismo científico, nacido del materialismo dialéctico, es la única fuerza dinámica capaz de deshacer un mundo y de crear otro nuevo. Dialécticamente, es todo cuanto se desprende de este film soviético hecho con la pulcritud y la honradez histórica a que nos tienen acostumbrados sus mejores cineastas y con esa técnica insustituible que les es tan propia.

París.

PIQUERAS

HUÉRFANOS EN BUDAPEST, film yanqui de Roland V. Lee

El cinema yanqui, en muchos de sus aspectos temáticos, viene a su punto de partida. Así como los films de «gangsters» vienen a ser la consecuencia inmediata de los viejos episodios policíacos, los films de fieras de la nueva hornada nos retrotraen a los antiguos circos en los que Eddie Polo, William Duncan, Antonio Moreno, Joé Rian, Perla Blanca y Mary Walcamp eran los héroes populares. El éxito de las viejas series y el «clou» comercial de las luchas — trucadas — entre las fieras de los documentales, han ofrecido a los financieros cinematográficos de Wall Street un nuevo cauce a sus combinaciones.

A París nos han llegado ya varios ejemplares de la nueva etapa: *Big Cage*, *Kaspa* y *Zoo in Budapest*, el mejor de todos. *Huérfanos en Budapest*, título español de la primera producción de Jessy Lasky para Fox, es una película con todas las agravantes de la producción actual (anécdota amorosa, escenas espectaculares entre las fieras, moralejas idiotas, momentos sensibleros, final empalagoso...), y con algunos valores aislados (escenas nocturnas de un valor poético aceptable, paseos semanales de un grupo de colegialas secuestradas y exposición de un gran parque zoológico).

Con todos estos accesorios apuntala Roland V. Lee su historia. Se trata de un idilio fortuito entre dos huérfanos (Eva, colegiala rubia; Zani, delicia de los chiquillos y amigo de las fieras) que se ven a hurtadillas en un parque. Como consecuencia de toda una serie de episodios, una noche, Eva — escapada de las filas colegiales —, Zani — denunciado como ladrón porque, dentro de su simplicidad, no quiere que se mate a las fieras para que las mujeres se adornen con sus pieles —, y un chiquillo desaparecido — que quería montar sobre el elefante —, son buscados por la policía entre los bosques del parque. El niño, al libertar a un criado que dejaron dentro de una jaula, se equivoca y da suelta a un tigre que se lanza sobre los elefantes. Estos se sublevan y comienzan a destruir todo cuanto encuentran, dando libertad a las demás fieras que se atacan mutuamente. Estas escenas responden a una «mise en scène» espectacular formidable. La emoción (en el sentido espectacular de la palabra) culmina cuando Zani baja por una cuerda a salvar al niño, en peligro de ser atacado por las fieras, ante los ojos agradecidos de sus padres y bajo la admiración de todos. El niño se salva, pero Zani ha recibido unos zarpazos de un tigre. Al conducirlo al hospital, Eva, que va a ser conducida de nuevo al colegio, se le acerca. El padre del niño se ofrece para todo. Zani le pide que recoja a Eva. Y cuando esté curado de sus heridas podrá casarse con ella y encontrar la felicidad en el trabajo que le ofrece su protector que resulta ser una persona influyente y potentada.

¡Naturalmente! Yo sé que el lector quedará sorprendido por la aparición milagrosa del señor influyente que lo arregla todo. ¿Que resulta extemporánea? Bien. ¿Pero qué sería de Eva obligada a permanecer en el colegio y a sufrir los más rudos castigos por su escapatoria? ¿Quién libertaría a Zani de las garras de la policía que no podría perdonarle el delito de robar unas pieles que destruye? Y, en último caso, ¿cómo podrían ser felices sin el trabajo que les ofrece el padre del niño que ha salvado? Sin este señor no habría película burguesa posible. Además, resulta altamente edificante el pequeño sermón que le dedica a la directora del colegio por el mal trato que da a sus huérfanas. De esta forma, la burguesía queda satisfecha. Ya no es su propio régimen el culpable de la desgracia de esas muchachas secuestradas. La culpable, la que merece una represión amistosa es la directora, que abusa de sus atribuciones y va más lejos, un poquito más lejos, de lo que debiese.

SI YO TUVIERA UN MILLON, film yanqui su- pervisado por Lubitsch

Dos escenas de «King Kong». En la fotografía de la derecha puede apreciarse claramente la sustitución de una mujer por una muñeca.

Si yo tuviera un millón, es el film Paramount de los siete directores supervisados por Lubitsch y de las catorce *vedettes*. Esto es tanto como si dijéramos que es la plana mayor de mister Zukor quien se encuentra en él. Realmente, las «siete estrellas» de Metro Goldwyn en *Grand Hotel* han quedado en mantillas. No solamente en el número sino en la calidad del resultado.

Tras *Los siete Pecados Capitales*, de los siete escritores franceses; *Las siete Virtudes*, de los siete escritores españoles. Ahora el film de los siete directores ante la mirada decana y famosa del director germano. Un film que a pesar de lo dinámico de su tema (siete asuntos: dramas, comedias y sainetes) guarda un ritmo perfecto, como si se debiesen todas las escenas al mismo director.

Si yo tuviera un millón, es la historia de otras tantas personas a quien un multimillonario absurdo deja un millón a cada una: en un cheque extendido al azar de un anuario telefónico. Lo imprevisto e intrascendente del tema, hace de él un film correcto, divertido, ingenioso.





KING KONG, film yanqui de Schoedsack y M. Cooper

«Si yo tuviera un millón»,
film supervisado por Lubitch.
«El signo de la Cruz», film
espectacular y cristiano de
Cecil B. de Mille.

Si hacemos caso a la publicidad que se hace en torno a este film, se trata de «la octava maravilla del mundo». Si por el contrario, nos ajustamos a lo que el film es por sí mismo, no se trata de una maravilla sino de un simple film yanqui ni más ni menos espectacular que cualquiera de sus otras «superproducciones».

Esto no quiere decir, sin embargo, que subvaloricemos todo cuanto de bueno hay en él desde el punto de vista técnico. Pero la técnica, para que sea apreciada en su justo valor hay que aplicarla a una idea aceptable y la idea que sirve de base a *King Kong* es completa y absolutamente absurda.

Sus autores, han reconstruido (a su manera, desde luego) una isla en la que se han perpetuado los más extraños animales de la fauna prehistórica. Entre ellos, un gorila enorme (15 metros de alto según se nos indica) es, gracias a su fuerza y a su inteligencia, el rey de la isla. Se llama *King Kong* y tiene atemorizados, no solamente a una tribu de salvajes que habita en ella, sino a los demás animales con quienes sostiene, a través del film, diferentes luchas. Un director cinematográfico llega a la isla con su equipo de técnicos y de artistas. En este equipo, llega, naturalmente, una mujer hermosa que raptan los salvajes y que se la ofrecen al *Rey Kong*. El gorila se apodera de ella y se la lleva. Nadie sabría explicarnos por qué, pero el hecho es que *King Kong* queda fascinado por su bella cautiva, que ejerce sobre él esa terrible influencia que ejercen todas las mujeres fatales de la pantalla sobre sus enamorados.

Tras la lucha contra el *diplococus*, el *plesiosauro*, el *dinosaurio*, el *brontosaurus*, el *tiranosaurus*, y todo los *auros* imaginables, el cineasta y sus amigos, entre los que se encuentra el galancete enamorado y valeroso, logran aprisionar a *Kong* y trasladarlo a Nueva York, en donde lo presentan como gran atracción en el mejor teatro. Pero, y he aquí el gran secreto, *King Kong* ha descubierto a su vampiresa en el escenario, la cree en peligro, rompe las gruesas cadenas que le sujetan y escapa con la mujer entre sus brazos.

Una ola de pánico recorre toda la ciudad. *King Kong*, en su fuga, deshace de un solo golpe los rascacielos, el metro aéreo, sin contar los automóviles y los tranvías, que no son para él más que despreciables juguetes. Así se remonta hasta la cúpula del mayor rascacielos de Nueva York con su carga en la mano. Una escuadrilla de aeroplanos le ametralla y tras dejar en una pequeña terraza el cuerpo inanimado de la mujer que le sedujo (¿puede decirse así?) se desploma. El cineasta nos dice luego filosóficamente: *No han sido las balas quien le ha matado: ha sido la Belleza de una mujer.*

Sobre la técnica y los trucos empleados en *King Kong*, se viene hablando desde 1929, en que comenzaron a prepararse las escenas más audaces y no se revelará su secreto hasta muchos años, según se nos comunica públicamente. (La técnica, el arte y la ciencia burguesa son así.) Pero, reconociendo que posee momentos remarcables, debemos reconocer también la desigualdad de su conjunto y sus propias limitaciones. Es decir, la mujer en manos del gorila, es casi siempre un muñeco y todos los animales «prehistóricos» no pueden disimular su calidad de autómatas. Por este motivo, la emoción que siente el espectador al internarse en la isla, desaparece completamente cuando aparecen *King Kong* y sus congéneres. En sus luchas, como en todas sus actuaciones, no se ve nada «vivo» sino algo que se mueve a la fuerza. En este sentido, cualquiera lucha de fieras del peor documental al uso, es mucho más emocionante que las luchas «gigantosauros» de *King Kong*.

VAMPIRESAS 1 9 3 3 , film yanqui de Mervyn Le Roy

Con el títulos de *Chercheuses d'or* ha presentado Warner-First, en París, la película que anuncia en España con el que anotamos al margen. Mervyn Le Roy, sólidamente acreditado con la realización reciente de *Lyle César* y *Soy un fugitivo*, ha pretendido mantener sus posiciones, cosa que no ha logrado por haber hecho de *Vampiresas 1933* un film de «girls» cien por ciento, desigual, virtuoso en sus mejores momentos, y un tanto anacrónico y absurdo.

Como ya hemos dicho muchas veces en estas mismas páginas, los mejores directores cinematográficos, ya sea libremente, ya sea por imposición de sus empresas, se acercan a los temas candentes del momento para desarrollarlos de una forma conveniente para la burguesía que ostenta el poder pero que deje al mismo tiempo a la casa productora un amplio margen comercial.

En *Vampiresas 1933* se tocan problemas esenciales: la crisis, los sin trabajo, la guerra. Esta simple enumeración de hechos bastaría para que un director honrado y consecuente hiciese un film abiertamente revolucionario. Mervyn Le Roy, por el contrario, ha hecho un film divertido, una opereta, una revista cinematográfica.

La crisis es algo que obsesiona en estos momentos no solamente a Norteamérica, sino a los demás países capitalistas. Un film sobre la crisis puede ser siempre un buen negocio. Pero la crisis no puede ser presentada como una consecuencia de un régimen en agonía. Hay que buscar una vía discreta para hacerla llegar a las masas. En *Vampiresas 1933*, nos llega entre blues, canciones sentimentales, *sex-appeal* y desnudos femeninos. Todo ello, mezclado con tres historias de amor que terminan bien, naturalmente.

Sin embargo, al final de la revista que se pone en escena, surge la canción sentimental que «haga llorar al público». Es una canción dedicada a los «olvidados». Los «olvidados» son los hombres que fueron a la guerra. Nosotros les vemos marchar alegremente, con la bandera desplegada. Los mismos soldados, un poco más tarde, regresan heridos; los más fuertes transportan en hombros a los más débiles: es la guerra en toda su crudeza.

La revista termina con otro desfile: el de los sin trabajo, ante una sopa popular: es la postguerra con sus crisis terribles. Una prostituta, en el quicio de una puerta, canta siempre: *Acordaos de los olvidados...*

¿Desconcertante, inesperado...? Naturalmente. Pero en América, actualmente, las cosas no pueden hacerse de otra forma. Cuando por asuntos o móviles comerciales hay que acercarse a un tema capital en la lucha de clases, hay que resolverlo de una manera hipócrita. Esto es lo que ha hecho Mervyn Le Roy en *Vampiresas 1933*, pese a sus pretensiones socializantes. Sin embargo, el proletariado debe pasar por alto estas demagogias pequeñoburguesas y esperar el día en que un realizador auténticamente social, pueda alinear la guerra, la crisis y los sin trabajo, para darles un desarrollo justo en un análisis lógico y dialéctico de las cosas.

París.

PIQUERAS

CABALGATA, film yanqui de Frank Lloyd

Henos ante otro «milagro de la pantalla» por obra y gracia de la Fox, su editora. Cada año, invariablemente, toda casa productora yanqui, gasta un capazo de millones de dólares para hacer «su superproducción» que, invariablemente, fatalmente, es siempre su peor film. El hecho de almacenar metros y metros de celuloide impreso, de alinear una cantidad de figuras enorme en un asunto «trascendental» no quiere decir siempre que acuse como resultado una buena obra. Por el contrario, muchas veces, no resiste la comparación con otras obras de la misma casa, del mismo director inclusive, hechas con menos pretensiones artísticas, técnicas y económicas.

La «superproducción Fox» de este año es *Cabalgata*. Pero *Cabalgata* no tiene de superproducción, en el sentido formal de la palabra, más que el nombre y unas cuantas escenas superpuestas. Se trata de un «documental» inglés durante sus treinta años últimos. En 1900 vemos a un oficial inglés que abandona a su mujer y a sus hijos y marcha a luchar contra los boers: ¡Que Dios proteja a Inglaterra! ¡Es justo que los hombres jóvenes mueran por la Reina! Los hijos del oficial, tan bélicos como su padre, juegan a la guerra: Tú eres un boer y yo un capitán inglés. ¡Pan! Uno de los muchachos queda ligeramente herido.

El joven oficial viene vencedor y laureado, pero la reina ha muerto. No importa, quedan otros monarcas por defender. El mayor de sus hijos, hace su viaje de bodas en el *Titanic*... 1914: Inglaterra se endereza, fiero, rapaz, imperialista. Hacen falta hombres jóvenes que defiendan el honor de la Patria en peligro. El segundo hijo del oficial quedará en los campos de batalla: dando su sangre y su vida por la madre Patria... 1933: Con la llegada del Padre Noel, dos ancianos recorren con la memoria treinta años de su vida. Aunque no tienen motivo para ello, se sienten felices. Una mirada comprensiva les coloca sobre el mismo recuerdo: sus hijos. ¡Todo por el Rey! ¡Todo por Inglaterra, nuestra Patria! Esta actitud les reconforta, les rejuvenece, les

hace sonreír como a dos personas que saben han cumplido con Dios y con la Patria. Así es de chauvina esta «superproducción» Fox que analizaremos con mayor detención oportunamente, cuando su proyección general por España pueda hacer más eficaz nuestras reservas.

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

NOTA. En nuestro próximo número nos ocuparemos, con la detención que su significación merece, de "El Signo de la Cruz" (Superproducción cristiana de Cecil B. de Mille), "I. F. 1, no contesta", "La Maternelle, pas besoin d'argent", "Los Tiburones del Petróleo", "El Testamento del Dr. Mabuse", "Jocelyn", "La Estrella de Valencia" y otros films de los cuales está haciéndose en España, desde hace tiempo, una publicidad excesiva y engañosa.

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

E S P A Ñ A

Leemos en «Radio-Valencia» del 3 de junio: «La revista NUESTRO CINEMA, que edita Juan Piqueras bajo la protección de los soviets, publica una larga lista de títulos de films soviéticos de Eisenstein, Pudovkin, E. K. K., Alejandro Room Preobramyeshkaia, Dziga Vertoff, Trauberg.»

Estas líneas han sido escritas por M. Benique Sellés, quien a sus dotes de agente y rastacuerista del anuncio, une su analfabetismo literario y cinegráfico. El señor Benique Sellés, ha creído seguramente que todos cuantos escribimos de cine somos de su misma calaña y no puede comprender que se defienda una cinematografía sin pasar por la caja de caudales o por los departamentos publicitarios de la misma. Como director de NUESTRO CINEMA, y en nombre de todos cuantos sostenemos su publicación con nuestro trabajo y nuestra aportación económica, protesto violentamente de la calumnia que nos imputa M. Benique Sellés y le emplazo a que nos demuestre, con pruebas a la vista, que NUESTRO CINEMA es una revista protegida por los soviets. Si no puede hacerlo en las páginas que usufructúa o en estas que le ofrecemos para ello, el señor Benique Sellés quedará calificado como lo que es: ¡como un farsante bilioso, calumniador y analfabeto!

■ *Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes.* Bajo este título leemos en la prensa madrileña un manifiesto firmado por varios escritores cinegráficos desligados de todo compromiso publicitario. Sentimos no poder publicar íntegramente el manifiesto. Se trata de una profesión de fe y de una acusación a todos cuantos «escriben de cine al dictado de las Empresas a tanto la línea de elogios»... «Su labor, realmente nefasta— a base del elogio igualitario y eterno que desorienta al espectador —, ha contribuido en grado máximo al estancamiento del cinema en su actual e invariable vaciedad».

Por eso — continúan — los que hemos puesto nuestra pluma al lado del cinema con el desinterés del arte, los que nos sentimos representantes de un público al que debemos informar y orientar, los que sabemos el momento peligroso y decisivo en que se encuentra el cine y tenemos la responsabilidad de nuestra labor, los escritores cinematográficos independientes, estimamos necesario realizar una labor coordinada que haga más eficaz la obra que hasta ahora hemos realizado individualmente en favor de un cine mejor.»

Aquí lo más esencial del manifiesto: descubrir los manejos publicitarios de los que «desorientan al espectador» y patentizar la independencia de los «que quieren orientarle con el desinterés del arte». Según los firmantes del manifiesto, todo el estancamiento y vaciedad del cinema, corresponde en grado máximo a los agentes publicitarios. Es esta una acusación exagerada, con lo que se pretende silenciar hechos más graves. Los escritores cinematográficos independientes, se han olvidado de acusar a los banqueros y a los gobiernos burgueses — auténticos culpables de todo cuanto sucede al cinema — y, en cambio, atacan a esa caterva de pequeños agentes de comercio con pretensiones literarias, cuya labor va resultando cada día más inofensiva, puesto que no hay un solo lector medianamente culto que les lea ni haga caso de cuanto dicen.

No queremos con esto, naturalmente, ponernos junto a los agentes publicitarios. Seguramente nadie como NUESTRO CINEMA, ha denunciado sus concomitancias con las empresas y su sometimiento. Pero tampoco podemos defender a los escritores inde-

pendientes puesto que éstos se ponen a defender el cinema desde un punto de vista artístico olvidándolo como arma aliada al capitalismo en la lucha de clases. El hecho de que algunos de los firmantes del manifiesto hayan colaborado en estas páginas, no quiere decir que nos solidarizamos con el grupo ni que NUESTRO CINEMA tenga en ellos su representación. Desde nuestra salida, hemos defendido un cinema de clase desde su ángulo proletario, y nunca podremos estar más que con aquellos grupos u organizaciones que le estudien y le analicen en el mismo sentido. Por eso NUESTRO CINEMA, que podría incorporarse al nuevo grupo, como órgano independiente que es, se niega a formar parte de una asociación de Escritores Cinematográficos Independientes, que se obstina en no ver en el cinema más que sus aspectos artísticos y publicitarios.

■ *Mundo Obrero*, que hasta la fecha no había publicado más que algunas reseñas sobre sesiones de cine proletario, acaba de inaugurar una sección cinematográfica que publicará todos los miércoles. *Mundo Obrero* se propone orientar a los trabajadores sobre el cinema y ofrecerles los materiales necesarios a una cultura cinematográfica netamente clasista. La sección ha sido encomendada al camarada A. del Amo, quien desde este mismo número inicia su colaboración en nuestras páginas. Saludamos la nueva sección de *Mundo Obrero* con la alegría que nos proporciona su incursión en el cinema.

París.

PIQUERAS

SESIONES PROLETARIAS DE CINEMA: Como una demostración objetiva de que el proletariado español está despertando a un movimiento cinematográfico de clase, damos a continuación la reseña de las últimas sesiones realizadas en este sentido:

■ *Cineclub Proletario*. — El Sindicato de Banca y Bolsa, de Madrid, celebró el 19 de septiembre su primera sesión de esta temporada con la proyección de *Rusia de ayer*; *U. R. S. S. de hoy* (que hubo de ser repetida en su segunda parte ante el entusiasmo de los espectadores) y de *Tres páginas de un diario*, film mudo de G. W. Pabst. En su segunda sesión, celebrada el día 1.º de octubre en el Cine San Miguel, se proyectaron *El monte de los muertos* y *El despertar Bancario*, pequeño documental — dos años de vida del mismo — editado por el Sindicato de Banca y Bolsa.

■ *Cineclub Frente Universitario*. — El día 24 de septiembre inauguró esta agrupación universitaria sus sesiones cinematográficas con una programación de films de guerra: *Cuatro de Infantería* (trozos seleccionados) y *El exprés azul*, film soviético antiimperialista de Trauberg.

■ *Socorro Obrero Internacional*. — Esta entidad obrera, ha iniciado también sus sesiones de cinema proletario, con dos films de tipo social: *Carlón*, de G. W. Pabst, y *La línea general*, de Eisenstein.

■ En su reciente viaje por España, nuestro compañero Juan Piqueras ha desarrollado, en el Ateneo de Alicante, una conferencia cinematográfica con el tema de *Posición Internacional del cinema*. A petición de la «Unión de Artistas y Escritores Proletarios», fué repetida su conferencia en el Ateneo Científico y Literario, de Valencia, y posteriormente, en el Ateneo Obrero, del Grao.

■ Se ha estrenado un nuevo film de Buchs: indignante como todos los suyos. No le dedicaríamos ni una línea, si no fuera porque, con motivo de su presentación, todos nuestros críticos cinematográficos han creído necesario volver a solicitar la protección del Estado para la cinematografía nacional. ¿Pero es posible que pueda alguien imaginarse al Estado protegiendo a un director como José Buchs? Si todavía dicho señor nos prometiera ir una o dos veces al cine para ver lo que es eso... Pero pretendiendo inventarlo desde su casa con cosas como *Carceleras* o *Una morena y una rubia*, es ridículo querer que alguien más que Montenegro, Aguilar o Boris Bureba se dignen fijarse en sus obras maestras.

Madrid.

CORRESPONSAL

Dos de las editoras formadas últimamente en la España peliculara, quieren sin duda alguna regenerarnos ante el mundo. Una de ellas, se encuentra en esta localidad, rodando una película y todas sus escenas parecen reducirse al sombrero de «ala ancha», a la «jaca torda», la guitarra, la pandereta, el jipío, la reja y «viva la Pepa». Está visito que para nuestros cineastas, Andalucía, en estos y en todos momentos, se reduce

Nuestro Cinema

a eso. Por este camino, los artistas, el financiero y el director, continúan explotando idiotamente la «España de Pandereta», hasta que el proletariado andaluz les demuestre su evolución con pruebas convincentes y decisivas.

Sevilla.

FUENTES

H O L A N D A

■ Recientemente se ha formado un Comité internacional para la creación de una «Compañía Internacional para la Reedificación Intelectual y Artística del Cine», en combinación con la Escuela del Cinema de Ginebra. La C. I. R. I. A. C. (anagrama de la nueva entidad) ha pedido al cineasta Yoris Ivens su colaboración en Holanda. En Francia se ha invitado igualmente a René Clair y G. W. Pabst.

■ Hans Richter, rueda actualmente en Holanda un film sobre la radio titulado *Hello Everybody*.

F R A N C I A

■ La censura francesa, tras haber prohibido la proyección de *Beau geste*, acaba de prohibir *Beau ideal*, su segunda parte. Estos dos films americanos sobre la Legión Extranjera eran un poco «duros» y contrariamente a los films franceses sobre la Legión, casi dos documentales exactos. En *Beau ideal*, por ejemplo, puede verse una insurrección de los legionarios contra los oficiales. Los hombres castigados son lanzados a un pozo profundo en donde se les deja olvidados. Como esto supone un desprestigio para el ejército francés, el cónsul de Francia en Puerto España (islas de la Trinidad), ha protestado ante el Gobierno inglés contra la exhibición de *Beau ideal*. El film y sus carteles desacreditan al militarismo imperialista francés, y su Gobierno no solamente lo prohíbe en Francia, sino que trata de hacerlo igualmente en los «países aliados».

■ Esto no quiere decir, de ninguna manera, que los productores franceses se desconozcan. Por el contrario, al oponer a lo que hay de verdad en los films, las mentiras de los films franceses, los productores y todo su equipo de directores, artistas, escenaristas, etc., serán oficialmente felicitados y tal vez vean sus films protegidos. Tal será el caso de *El secreto del legionario*, de Arthur Bernedé, y *Legionarios*, de Jean Choux, en curso de realización «au Maroc», y seguramente del primer film de Jacques Feyder, rodado en Francia después de su retorno de Hollywood.

■ Kirvanoff, autor de *Salles* y de *Memilmontant*, alejado desde hace tiempo de la «mise en scène», ha sido encargado de la realización de *La separación de las razas*, basado en el libro de C. F. Ramug.

■ Maurice Champreaux, asistente de Louis Feuillade, va a comenzar incesantemente la realización de *Judex*.

■ Jean Renoir prepara el montaje de *Madame Bovary*.

■ La A. E. A. R. ha iniciado sus sesiones especiales de cinema con la programación de *El film de San Petersburgo*, *La calle* (dibujo sonoro soviético), cuatro pequeños documentales sobre la vida rusa e *Historia del soldado desconocido*, montaje de actualidades retrospectivas de H. Stork.

U. R. S. S.

■ *Los hechos y las gentes*, cuyo problema es el de presentar los hechos y las gentes de la construcción socialista, los hechos y las gentes del Plan Quinquenal, ha sido presentado en Moscú. El escenario recoge este tema, presentando a un ingeniero americano especializado, frente a un obrero ruso que no se conforma con que su trabajo dé un menor rendimiento. El «oudarnik» soviético comprende que para vencer al yanqui hace falta estudiar, y estudia. Entre las dos brigadas se establece una rivalidad que termina con la victoria del obrero soviético que supo llevar a sus hombres la fe que había nacido en él. El ingeniero yanqui, que había ido a la Unión Soviética para ganar dinero y regresar en seguida a su país, escribe a su novia que no va tan pronto como había pensado y que se queda para trabajar en U. R. S. S., país que sabe unir las costumbres de los negocios americanos al ímpetu revolucionario ruso. El film ha sido realizado por Maucheret e interpretado por Oklopkoff, Iakovseva y Stanitzin, y algunos críticos rusos le señalan como uno de los films sonoros que más han contribuido al desarrollo de la cinematografía soviética.

■ Alejandro Dowjenko prepara en los estudios de Kiew su próximo film *Tzar*, comedia sonora sobre la guerra imperialista.

■ *Juventudes*, film sonoro sobre la lucha clandestina de los Konsomols de Odessa (proceso 17), dirigido por Lou Kow, con escenario de Rosenstein, será terminado próximamente en los estudios de Kiew.

I T A L I A

■ Gioacchino Forzano, realizador de *Camisa Negra*, innoble film de propaganda sobre el fascismo italiano y su aniversario sobre la Marcha sobre Roma, acaba de crear una sociedad anónima a la que ha dado su nombre, y desde la que quiere trasladar a la

pantalla sus obras teatrales. *Villafranca* y *Campo de Mayo*, las dos obras firmadas por Mussolini, y de las que G. Forzano es autor, figuran, naturalmente, entre las próximas realizaciones de la nueva entidad.

■ Tras no pocos conciliábulos y consultas, el marqués de Paulicci di Calboli Barocci, ha sido encargado de la dirección del *Instituto Luce*; organización cinematográfica del Estado. Inútil añadir que el marqués Paulicci es el hombre de confianza del Duce. El nuevo director general de Luce, fué durante un gran período ministro de Negocios Extranjeros y después representante de Italia en la S. D. N. Como dato curioso señalamos las declaraciones del flamante marqués renunciando al sueldo que pudiesen aportarle «sus gestiones» en la dirección de la firma cinematográfica, controlada por Mussolini.

■ *Ann Vickers*, de Sinclair Lewis, va a ser trasladado a la pantalla. Charles Farrell e Irene Dunn serán los principales intérpretes. Aunque no conocemos su resultado, nos satisface el hecho de que el cine yanqui vaya saliendo de la literatura blanca y rosa de Elynor Glynn y se vaya internando en otra más representativa.

■ Tras *4 personas asustadas*, el realizador Cecil B. de Mille, quien, a pesar de su cristianismo, no puede rodar un film si no dispone de cinco mil figurantes, va a comenzar dentro de muy poco la realización de un nuevo film «histórico» que se titulará *Cleopatra*. Naturalmente será un «film de gran espectáculo» como lo fueron *Los diez mandamientos*, *El Rey de Reyes* y — últimamente — *El signo de la cruz*.

■ *Variety* anuncia la dimisión de William Hays de su cargo de presidente de la «Motion Pictures», aunque no su retirada definitiva de los negocios cinematográficos. Las razones de su dimisión consisten en el apartamiento voluntario en que le ha tenido Wáshington en el curso de la elaboración del nuevo «Código del Cinema», por la *National Recovery Act*.

■ *Tom Mooney habla*. Un productor americano independiente prepara un film sobre Tom Mooney que promete el mayor interés. Según se asegura en los medios cinematográficos, el film será un documental estricto y verídico, que comenzará presentando la explosión de la que Mooney fué acusado injustamente, su proceso y, finalmente, un discurso pronunciado por Mooney desde su celda carcelaria. El film es anunciado como una *documentación objetiva sobre un célebre error judicial*. ¿Error? Entonces, ¿por qué no se libra a Mooney de la cárcel? Esperamos informes más concretos para poder hablar ampliamente sobre este asunto.

■ El *Daily Film Reuter*, de Londres, anuncia la realización de un film antihitleriano en los estudios de Hollywood titulado *El perro loco de Europa*. El escenario ha sido escrito por Hermann J. Mankieurier, corresponsal en Berlín del *New-York Times*, y recoge como tema esencial las persecuciones de que han sido víctimas los judíos desde la llegada de Hitler al Gobierno alemán. El film será realizado por Sam Joffe, y aunque no se dan grandes detalles sobre su realización, se sabe que se utilizarán algunas escenas de actualidad, tomadas sobre lo vivo, para intercalarlas entre las que se impresionen en los estudios.

■ John Krimski y Gifford Cochram, a quienes la exclusiva en Norteamérica de *Muchachas de uniforme*, les lleva producido un beneficio líquido de más de trescientos mil dólares, han hecho su incursión en la producción cinematográfica con la realización de *El emperador Jones*, de Eugenio O'Neil. Paul Robeson, el célebre artista negro, ha sido el encargado de personalizar en el cinema la figura del «Napoleón negro», bajo la dirección de Dudley Murphy, cuyos antecedentes cinematográficos se limitan a la «mise en scène» del *Ballet mécanique*, ideado por el pintor Fernando Leger.

■ En sus luchas contra las consecuencias del régimen, el presidente de la República capitalista modelo ha promulgado el *National Recovery Act* que ha merecido los mayores aplausos de todos los reformistas.

■ El 31 de agosto de 1933, ha entrado en vigor el contrato de trabajo para la industria cinematográfica. Inmediatamente, Harry W. Warner, presidente de la *Warner Bros* y financiero «avisado» que debió comparecer en 1932 ante la comisión del Senado por una especulación a lo Ivar Kreuger, ha enviado un telegrama de felicitación al presidente Roosevelt. Will-Hays ha hecho lo mismo, así como Jack Cohn y J. M. Schenk, presidentes respectivos de *Columbia* y *Artistas Asociados*.

■ Warner ha editado un film de propaganda sobre la N. R. A. (*The New Ideal*), que ha puesto gratuitamente a disposición de todos los teatros, cinemas, clubs y escuelas que quieran proyectarlo. La *First National*, controlada también por Warner, ha editado otro gran film (*Heroes For sale*) sobre la vida de los viejos combatientes americanos y sobre el plano nacional de reconstrucción del presidente Roosevelt. Así pues asistiremos en Norteamérica a una propaganda directamente gubernamental por medio del cinema, producida por las bandas y organizaciones patronales de combate.

BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA

(EN ESTA SECCIÓN NOS OCUPAREMOS DE LOS LIBROS QUE SE NOS ENVÍEN DOS EJEMPLARES)

ALFREDO CABELLO : EL LIBRO DEL CINE (*)

Alfredo Cabello, nuestro compañero en la Prensa cinematográfica y en NUESTRO CINEMA, el más seguro, tal vez, de todo ese grupo de escritores jóvenes que comienzan a estudiar el cinema, no por lo que a primera vista representa, sino por lo que esencialmente es y formalmente contiene, acaba de publicar su primer libro consagrado al cine.

Exigencias editoriales de tipo comercial, han obligado, sin duda alguna, a Alfredo Cabello a dar a su obra el título general de *El libro del cine*, cuando no se trata más que de un estudio o divulgación angular del cinema. Nosotros creemos que Cabello conoce perfectamente la vida complicada del cinema y no ha pretendido sorprender a nadie ofreciendo con titulares generales una obra parcial. Porque *El libro del cine* es esto: un manual de divulgación teórica de los aparatos de producción y proyección cinematográfica para uso de lectores interesados en los secretos técnicos de los estudios y los laboratorios productores y de las cabinas reproductoras de imágenes sonoras y visuales. Una simple enumeración de los capítulos que integran el libro de Alfredo Cabello nos releva de insistir sobre este punto: *Historia de la invención del cinematógrafo; Aparatos de impresión y reproducción del movimiento; La película; Historia del cine sonoro; Aparatos de inscripción y reproducción del sonido; La realización del cinema: etapas que atraviesa una película; El trucado; Las cintas de dibujos animados; El cinema científico; Perfeccionamientos en estudio, y — al final — Fechas y nombres más salientes en la invención del cinematógrafo.*

Pero el hecho de que nosotros señalemos *El libro del cine* como una obra parcial, no quiere decir, de ninguna manera que no veamos en él un estudio eficaz sobre lo que trata y que ocultemos su utilidad en estos momentos de nuestra vida española en la que una juventud perfectamente equipada está preparándose social y estéticamente para dar a España el cinema que las generaciones anteriores no han sabido ofrecerle.

Precisamente el hecho de que Cabello haya venido a la bibliografía cinegráfica desde un ángulo puramente formal, le acusa ya, no solamente como a uno de estos jóvenes con aptitudes comprensivas ante el cinema, sino como a un hombre que ha sabido sacar una consecuencia provechosa de sus estudios — de sus trotes por extensas bibliografías —, puesto que, desgraciadamente, Cabello, como tantos otros jóvenes que se encuentran en su mismo caso, no ha podido nutrirse en las fuentes directas de los estudios y ha tenido que recurrir a la obra teórica de técnicos extranjeros.

De todas formas — repetimos —, *El libro del cine* es un manual interesante que NUESTRO CINEMA recomienda eficazmente a todos sus lectores interesados en el conocimiento del mundo interior de la pantalla.

J. P.

(*) Alfredo Cabello: *El libro del cine*, Biblioteca Prisma (Editorial Dédalo), Madrid, 1933. 180 páginas, con 37 dibujos esquemáticos: 2 pesetas.

Núm. 13 - Página 239

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

a remitir a: Administración española de "Nuestro Cinema" - Santa Engracia, 120 - Madrid

Don

con domicilio en

calle

núm. de suscribe a 12 cuadernos

de NUESTRO CINEMA, cuyo importe

de pesetas envía por } Giro postal

de } Cheque fácil cobro

de 193...

Firma:



(*) Fijese el precio.

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN A LOS DOCE CUADERNOS

España.	5 pesetas
Sudamérica y Portugal	6 pesetas
Francia y Colonias	25 francos
Resto extranjero	50 francos
Número suelto	0'50 peseta

Solo estar

54

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE "NUESTRO CINEMA"

Secretaría General : Sánchez Bustillo, 3 - Madrid

CAMARADAS: Nadie puede dignamente soslayar las críticas circunstancias por que atraviesa actualmente el mundo, ni debe permanecer impasible ante la proximidad de acontecimientos, de desenlace todavía imprevisible, provocados por el capitalismo, que ensoberbecido por el triunfo aparatoso de Mussolini, Hitler y demás dictadores represivos, manejados por la burguesía, se apresura a desencadenar su ofensiva contra el proletariado internacional, con ánimo de aplastarle definitivamente.

Para que esta batalla pueda traerle una victoria, la burguesía no desaprovechará ningún arma a su servicio, ni desdeñará la menor ocasión que pueda provocarla; así, naturalmente, concedora de la decisiva influencia que sobre el pueblo puede ejercer un cinema certeramente orientado, la alta burguesía, dueña ya de las más importantes empresas productoras de films, seguirá falseando la misión educativa y cultural del cinema y tratará de presentar en las pantallas de todo el mundo sus películas imperialistas, guerreras, de propaganda fascista, religiosas, capitalistas y archiburguesas, para hacer creer a todos los incautos e inconscientes en la hermosura de su régimen y de su ya corrompida civilización.

Parece pues extraño que ante estas maniobras tan claras y cínicamente desarrolladas no se haya alzado alguna voz que las denuncie y desenmascare; al contrario, toda esa prensa burguesa e «independiente» que se proclama a si misma antifascista, ha silenciado cuidadosamente en sus páginas todo germen de protesta, bajo la dorada presión de las limosnas y subvenciones liberalmente reparadas por los magnates de ese turbio mundillo cinematográfico. Tampoco ninguna de nuestras revistas profesionales, igualmente al servicio de dichos magnates, ha creído necesario prestar la menor atención a los problemas que esta utilización del cinema plantea al proletariado mundial, y por ello también al español, que, carente de producción propia, es colonia del cinema yanqui, alemán, francés, etc., indeseable en casi todas sus manifestaciones.

Sólo, en franco y esperanzador contraste con esa prensa mezquina e interesada, una revista española con un ideario alto y universal, NUESTRO CINEMA, ha lanzado oportunamente la voz de alarma, denunciando dichas maniobras y la incursión de la política fascista en el cinema, pese a la presión ejercida por las empresas cinematográficas en su desarrollo, a la indiferencia del público pequeñoburgués, al sabotaje permanente de que ha sido objeto por parte de las organizaciones encargadas de su difusión, y a los ataques que sistemáticamente viene recibiendo de la prensa capitalista, hipócritamente interesada en el advenimiento y expansión por España de ese cinema cavernario.

Ha sido por esto por lo que nosotros, conocedores de las dificultades económicas por que atraviesa NUESTRO CINEMA y para vencer los obstáculos que presenta su difusión, plenamente convencidos de su valor y de la nobleza y claridad de sus críticas y comentarios inflexiblemente antiburgueses, hemos creado una «Asociación de Amigos de NUESTRO CINEMA» con objeto de ayudarla, propagarla y defenderla, seguros, no solamente de colaborar en el sostenimiento de una revista necesaria sino de contribuir eficazmente a la lucha contra ese cinema de propaganda fascista, militarista y burguesa, y en la posible implantación en nuestro país de un cinema proletario. Consecuentes con ello, hemos comenzado a preparar una serie de conferencias públicas que serán pronunciadas por toda España y con las que nos proponemos intensificar el movimiento de lucha contra el cine capitalista y de defensa del cine proletario, iniciado por NUESTRO CINEMA.

Así, pues, y para dar realidad a todo lo expuesto, la «Asociación de Amigos de NUESTRO CINEMA», a la que os invitamos decididamente a adheriros, se compondrá de dos clases de afiliados; grupo A, de *profesores*, con una cuota mínima mensual de 2 pesetas; y grupo B, de *amigos*, con una cuota fija y asimismo mensual de 0'75 pesetas, adquiriendo en ambos casos las ventajas, en primer lugar de la recepción de la revista en su fecha de salida — que con objeto de que pueda llegar a las masas trabajadoras para quienes especialmente está ideada y realizada, ha hecho descender su precio 0'50 pesetas ejemplar — y en segundo término la asistencia con una bonificación considerable en el precio de entrada, en las sesiones organizadas por la Federación de Cineclubs Proletarios, que bajo el signo de NUESTRO CINEMA, comenzará a actuar en breve plazo en nuestra Península.

Enviad pronto vuestra adhesión a «Amigos de NUESTRO CINEMA» utilizando el boletín adjunto y remitiéndolo al Secretariado de la Asociación: Sánchez Bustillo, 3, Madrid.

Rafael Albertí, César M. Arconada, Joaquín Arderíus, Alfredo Cabello, José Castellón Díaz, A. del Amo Algara, Irene de Falcón, Julio González Vázquez, María Teresa León, Pedro Sánchez Diana, Ramón J. Sender (Madrid); Antonio Blanca, Antonio Sánchez (Alicante); Antonio Olivares, Pedro Vigués (Barcelona); José Santacreu (Castellón); E. Prados (Málaga); Juan A. Cabezas (Oviedo); Manuel Escalera (Santander); J. Fuentes Caldera (Sevilla); Miguel Alejandro, Angel Gaos, Juan M. Plaza, Pla y Beltrán, José Renau, Maximiliano Thous (Valencia); E. Cerquani, L. Férreo, Vicente Latorre, Henri Menahem (Paris).

BOLETIN DE ADHESIÓN A LA "ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE NUESTRO CINEMA"

Nombre
Apellido
Residente
Calle núm.
Profesión

declara simpatizar con las ideas expuestas en su manifiesto y con el carácter de NUESTRO CINEMA y se adhiere a la "Asociación de Amigos de NUESTRO CINEMA" como

socio protector	}	pagando

 mensualmente la cuota de

2,00 pesetas	}	conforme

 en todo a las condiciones que se expresan.

Firma,

En de 193

Táchese el apartado que no interese.