

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Abril-Mayo de 1933

Una Peseta

11



PORTADA : Douglas, en «No Man's Land», film alemán
de Víctor Trivas. (Foto. SIC)

CONTENIDO: EDITORIALES : «Significación y muerte del vedetismo» y «Nuevos films soviéticos prohibidos en España», por Juan Piqueras. • CINEMATOLOGÍA : «Un nuevo libro de César M. Arconada», por Antonio Olivares. • PROBLEMAS ACTUALES : «Subvalorización del cinema», por Antonio Blanca. • EL PROLETARIADO EN EL CINEMA : «Los films de Hollywood y la clase obrera», por Somerset Logan. • LOS GRANDES FILMS SOVIÉTICOS : «Montañas de Oro» (diálogos, títulos y canciones), por Alexis Tchapyguine. • EL CINEMA BAJO EL SIGNO FASCISTA : «¿Es capaz el fascismo de engendrar una cultura?», por A. Rosenblat; «En pleno nacionalismo cinematográfico», por M. F. Alvar; «El cine proletario en Alemania»; «Camisas Negras», film italiano fascista. • NUEVOS FILMS EN PARÍS : «La tierra tiene sed» (soviético) y «14 de julio», por J. Piqueras; «Tannenberg», por V. Latorre. • NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA : «Condenado», por Rafael Gil y «Peter Voss», por Antonio Blanca. • CRÍTICA Y OPINIONES DE NUESTROS LECTORES : «El caso Scottsboro», por Manuel Iglesias. • NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE : España : «En torno al Consejo de Cinematografía»; URSS : «38 películas soviéticas»; Alemania, Francia. • BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA, etc.



NUESTRO CINEMA

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

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

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

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

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

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

NUESTRO CINEMA

Más de 100 páginas.
de texto nutridísimo,
profusamente ilustradas

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

Precio del ejemplar, 3 pesetas
Servicio contra reembolso

Pedidos a la

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

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

S U M A R I O :

EDITORIAL. — HISTORIOGRAFIA: *Precursores y Evolución cronológica*, por Juan Piqueras. — PANORAMA INTERNACIONALES: *El cine yanqui*, por Rafael Gil; *Posición del cinema francés*, por Juan Piqueras; *Situación alemana: Indicaciones económicas y sociales*, por H. Menahem; *Perspectivas 1952-53*, por A. Kraszna Krausz; *El cinema soviético*, por L. Mousinac. — PROBLEMAS ACTUALES: *Salas especializadas de España*, por L. Gómez Mesa; *Servidumbre de las actualidades*, por A. Ysern; *Hacia una crítica del cinema*, por R. P. de Alcocer. — TECNICA: *El día técnico del cinema*, por M. Villegas-López; *El cinema burgués: Su fetichismo técnico*, por A. Olivares. — EL CINEMA Y LA GUERRA: *La preparación de nuevas guerras y el cinema*, por E. Arnoldi; *Los films pacifistas burgueses ocultan los preparativos de guerra y los films soviéticos denuncian los horrores de la guerra*, por A. E. A. R. — PERSPECTIVAS: *Hacia un cinema documental sin trucos*, por A. Cabello; *Sentido pedagógico del cine de mañana*, por M. Alejandro; *El cinema y el arte futuro*, por J. Renau; *Posibilidades sociales del cinema*, por J. M. Plaza; *Hacia un futuro cinema proletario*, por C. M. Arconada. — SIGNIFICACIONES Y TENDENCIAS: *¿Cinema puro?*, por J. M. Plaza; *Aurora y significación del film sonoro*, por J. Castellón Díaz; *Mitología cinematográfica*, por C. P. Llopart. — ESCENARIOS DE FILMS SOCIALES: *Kuhle Wampe, o ¿a quién pertenece el mundo?*, film proletario de Dudow; *La lucha por la vida*, documental soviético de Korolewitch. — POSICIONES: *Los principios del nuevo cinema ruso*, por S. M. Eisenshtein. — NOTAS COMPLEMENTARIAS: *Alcance del cinema educativo y cultural y Paralización de los dibujos animados*, por L. Gómez Mesa; *Notas sobre el «sex-appeal»*, por V. M. García Arenal; *Música pintada*, por M. F. Alvar. — ILUSTRACIONES: 200 fotografías, caricaturas y dibujos de los films y las figuras más representativas del cinema en todas sus etapas.

LA PUBLICACIÓN DE

NUESTRO CINEMA

constituye un esfuerzo superior a nuestras
posibilidades económicas.

Para sostener nuestra revista

necesitamos el apoyo
decisivo de todos cuan-
tos se interesen por ella

Compre siempre
**NUESTRO
CINEMA**

Suscríbase usted...

Suscriba a sus amigos...

Señale su interés a quienes no la conozcan...

¿CÓMO AYUDARNOS?

¿CÓMO COLABORAR CON NOSOTROS?

¿CÓMO COOPERAR A NUESTRO ESFUERZO?

Cubriendo el BOLETÍN que adjuntamos...

Ingresando en nuestra RED de CORRESPONSALES particulares...

Llenando el FORMULARIO que publicamos en la página siguiente...

Bravo Murillo, 103. = MADRID (España)

a de 193...

NUESTRO CINEMA

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

EDITORIALES

Significación y muerte del vedetismo

Con la llegada de *Grand Hôtel* el cinema yanqui nos ha ofrecido una prueba demostrativa de su agonía. No queremos analizar desde este ángulo el valor — negativo o afirmativo — de una película, sino patentizar la significación de un hecho consumado: la muerte del vedetismo cinematográfico como elemento comercial, como anzuelo de sugerencias para atraerse a las multitudes.

El cinema norteamericano debe gran parte de su supremacía a las «estrellas» de sus films. Si su desarrollo y su auge económico de otros tiempos le ha permitido atender a las exigencias de la técnica, se debe, desde luego, a las facilidades con que, a través de sus vedetes, conquistaba un mercado internacional que le proporcionaba ingresos suficientes para sostenerlas y rodearlas de todos los accesorios necesarios.

Sin embargo, el vedetismo ha sido uno de los elementos que mayor daño ha procurado al cinema. El vedetismo no ha dado al cine obras auténticas, tipos humanos, sino personajes falsos, temperamentos de pacotilla. Su signo, ha sido más bien de limitación que de avance. Ni aun en las películas índice del propio cinema yanqui encontramos vedetes, sino, simplemente, actores o actrices. Ni en *Avaricia*, ni en *Sombras blancas*, ni en *Soledad*, ni en *Charlot*, ni en ninguna de esas películas que, de tarde en tarde, se destacan del panorama cinematográfico norteamericano, encontramos vedetes, sino, más bien, actores; artistas fácilmente movidos por el realizador, pero limitados en todo momento a la acción y a la esencia del film, en lugar de limitar ésta y aquélla a sus actitudes trepadas y a sus amaneramientos.

El vedetismo es, naturalmente, una fase del cinema capitalista y una consecuencia del capital en la industria cinematográfica. Solamente una cinematografía fuerte — financieramente — como lo ha sido la norteamericana, ha podido imponer y sostener durante un par de décadas la hegemonía de la vedete. El significado de la «estrella» ha sido puramente comercial. Los nombres de las Gretas, los Valentinos, los Novarros, las Marlenes y sus epígonos, se lanzaron de la misma forma que se lanza una marca de jabón o de crema para el calzado. De igual manera que un fabricante de productos industriales necesita de un nombre para lanzar y propagar sus artículos, los productores cinematográficos necesitan del nombre de sus vedetes para valorizar comercialmente sus películas. Y con igual inconsciencia que el consumidor compra el jabón X porque le han dicho en su propaganda que es «el mejor del mundo», el espectador cinematográfico acude al cinema a ver a X en la «película más sensacional de la temporada».

Pero este método ha fracasado ya, como han fracasado otros muchos en que se viene apoyando el cinema capitalista. Primeramente bastaba dar el nombre de una «estrella» para asegurarse el éxito comercial de un film. Luego ya se dieron dos — él y ella —. Más tarde, hubo necesidad de recurrir al triángulo — él, ella y el otro, o ella, la otra y él —. Actualmente, con el crudecimiento de la crisis, las vedetes se multiplican en el mismo film con la esperanza de combatir la indiferencia general del espectador. Hoy mismo,

ABRIL - MAYO 1933
AÑO II - NÚM. 11

Grand Hôtel, nos ofrece siete «estrellas», con las que en otras épocas se habrían hecho siete películas. Paramount presenta otra con quince «primeras figuras»: siete directores y ocho «estrellas».

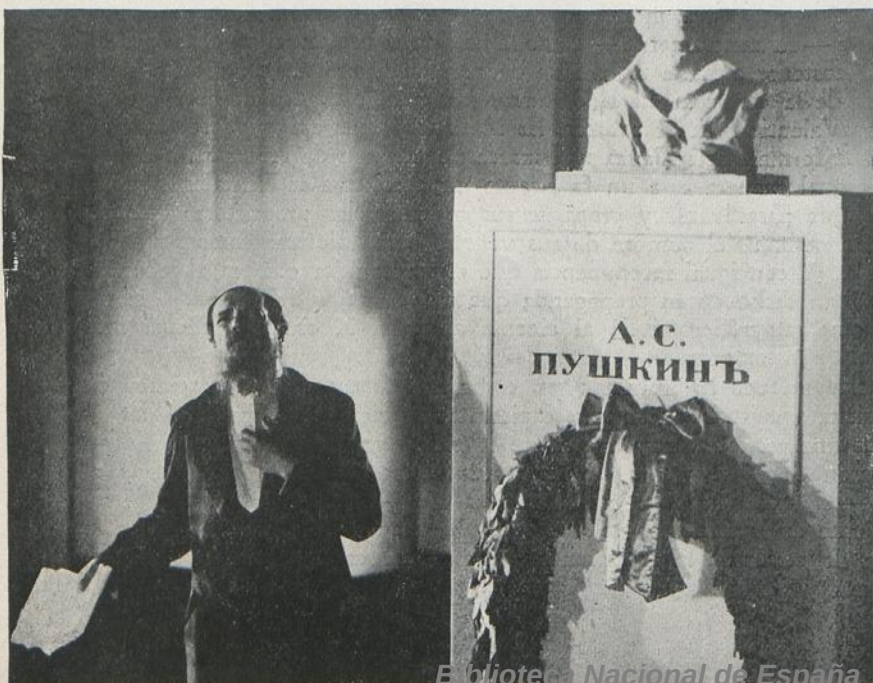
Estos *castings* extraordinarios obedecen también a otro hecho significativo. Las vedetes se contratan por años y se les señala un número de films a interpretar. En las etapas prósperas, una empresa productora «propietaria» de diez «estrellas», podía producir anualmente treinta películas comerciales: tres con cada una. Pero ahora no hay dinero suficiente para producir tantas y, sin embargo, hay que procurar amortizar el dinero de los contratos. Unas veces se prestan a las productoras rivales. Otras se las hace aparecer en «carne y hueso» en los escenarios de sus circuitos cinematográficos, obligándoles a declamar canciones provocadoras de desencantos. Muchas otras, se las agrupa en una sola película. ¡Más productivo que pagarlas sin trabajar, puede ser hacerlas trabajar juntas!

La publicidad — gran aliada de la vedete — denuncia los próximos combates. Chismorreando sobre posibles o probables rivalidades. Acelera el ocaso de unas y colabora en el auge de las otras. Con sus artes de casamentera y de celestina procura, en suma, despertar la atención del espectador, quien, a pesar de su proverbial buena fe, no responde a los «esfuerzos» del productor cinegráfico que le ofrece tres, cuatro, cinco, siete, quince «estrellas» de «primera magnitud» en una sola y «extraordinaria» película.

Nuevos films soviéticos prohibidos en España

La censura cinematográfica del Gobierno de la República de Trabajadores, con sus ministros «socialistas» y todo, termina de prohibir la proyección de varios films soviéticos que habían llegado recientemente a España: *Dostoiewski* (*La casa de los muertos*) y *Montañas de Oro*, entre otros. No es esta la primera vez que la censura gubernativa impide al proletariado español la proyección de películas rusas. Algunas de ellas, tales como *La madre*, *El fin de San Petersburgo*, *Octubre*, etc., las prohibió totalmente. Para otras (*El acorazado Potemkin*, *El Arsenal*, *Turksib*) fué un poco más magnánimo y las dejó ver a los señoritos y a los «snobs» de los cineclubs de Madrid y Barcelona. Pero cuando se intentó llevarlas a las asociaciones obreras, el Gobierno se olvidó de sus careadas democracias y negó al proletario español lo que autorizaba a la burguesía y a los pseudointelectuales madrileños y catalanes. Esta parece haber sido su intención de ahora. Según nuestras referencias, el concesionario español pudo haberlas presentado en sesiones limitadas de «cineclub», pero se le negaba el

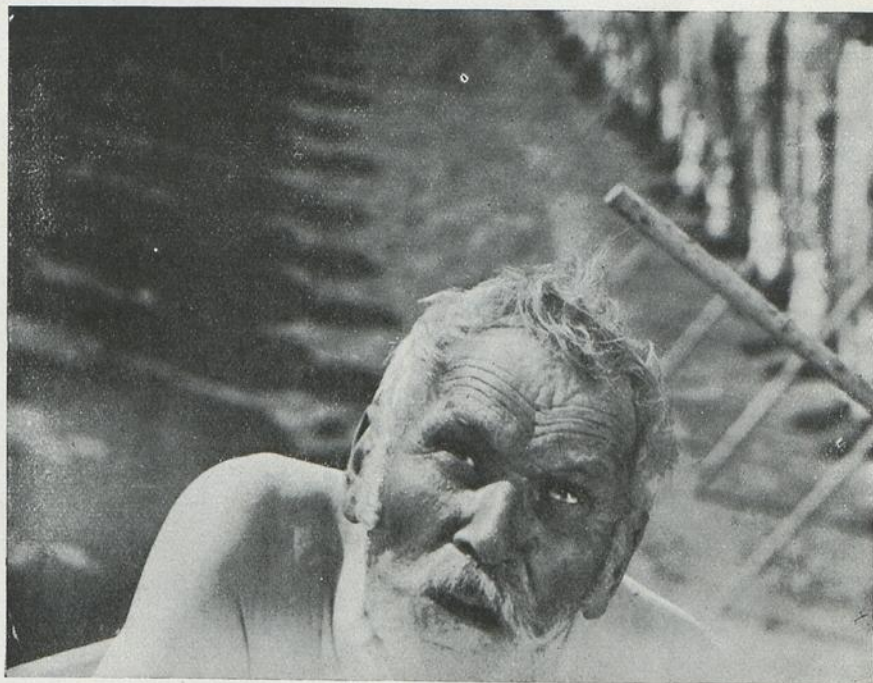
Dostoiewski hace una apología de Alejandro Pouchkin: del film soviético de Fedorow «Dostoiewski», rechazado recientemente por la censura española. Foto: Meschrapon.



derecho para hacer con ellas esa explotación general que se hace en España normalmente con las demás películas. Es decir, la censura no se atrevía a rechazarlas francamente y quería justificarse con dos o tres proyecciones hipócritas e incapaces.

Sin embargo, en este mismo momento la censura española autoriza películas reaccionarias de distintos matices. El espectador puede continuar embriutándose con toda esa multitud de películas yanquis, francesas, alemanas e italianas, pero le está terminantemente prohibido conocer las nuevas — y las viejas — producciones soviéticas. En este sentido, el

Un prisionero en Siberia:
de «Dostoiewski»



Gobierno español está perfectamente identificado con las dictaduras de Primo de Rivera, de Berenguer, de Mussolini, de Hitler y demás dictadores social-fascistas, que prohíben en sus respectivos países la entrada a los films rusos, mientras protegen, patrocinan y, muchas veces, propagan, los films militaristas, patrióticos, policíacos, chauvinos, religiosos, imperialistas y archibélicos...

París, abril de 1933.

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

C I N E M A T O L O G Í A

Un nuevo libro de César M. Arconada

Los pobres contra los ricos. Es justo señalarla aquí como una obra de ritmo esencialmente cinematográfico. Dicho sea, interpretando el cine como visión directa de la realidad y cuya emoción ha de proporcionar el ritmo de su desarrollo y la situación de lugar. Y la obra última de Arconada, que en breve ha de ser traducida al ruso y al alemán, es un trozo de nuestra realidad circundante, magistralmente vista y desarrollada con su técnica de novelista auténticamente nuevo; la iniciación del proceso democrático de nuestra revolución, en abril del 31 y el papel de actividad en él, del proletariado y los campesinos.

Con facilidad puede constatarse que es el hecho literario más serio acerca de nuestra revolución democrática. Por eso conviene señalarla como una obra bien digna de trasplantarse a la pantalla, y no solamente por la calidad literaria de la novela y la riqueza de sus situaciones, sino porque sería una decidida ampliación de méritos, que al despojarle de su carácter de minorías, que todavía tiene el libro en España, aumentaría con la amplitud directa y magnífica de lo cinematográfico, la más bella narración histórica de la revolución burguesa de abril.

Toda la represión feroz de la monarquía y la no menos republicana, las esperanzas de los obreros del campo, la adaptación del caciquismo a la Repú-

blica, el sabotaje de las ansias del proletariado fusilado antes y ahora, la corrosión de la burguesía, la crueldad de la Guardia civil... que Arconada enmarca en su novela, llevados a la cámara y realizado en los mismos lugares de los sucesos, constituiría un film, sobre todo soberbiamente artístico, por la realidad de su fondo y, consecuentemente, la novedad de su forma.

Aquí tienen los productores españoles el tema de una película de éxito asegurado, de situaciones sobradas para un guión magnífico y emotivo. Una ocasión sentida y muy actual para iniciar francamente en España ese cinema social de clase, que reclaman ardorosas las masas. Pero, es muy posible que prefieran seguir lanzando series nuevas de acciones para unos futuros estudios esplendorosos y mientras tanto, vayan realizando *Una morena y una rubia*, o *El hombre que se reía del amor*, o *El suicidio de don Catalino*, de Arniches el inmenso.

Afirmemos que es sólo el proletariado quien puede primeramente comprender y luego desmenuzar, sin peligro de su integridad, todas las facetas artísticas que presenta *Los pobres contra los ricos*. Y entre ellas la cinegráfica. El capitalismo, con la obra de Arconada, sólo haría desvirtuar su tendencia fundamental: ayudar a la clase obrera, apartando los tipos de la obra de la realidad en que Arconada los coloca, caricaturizando alguno de los aspectos exteriores de los mismos.

La burguesía la convertiría, en su huida de lo verdadero, en algo apartado de su fundamentalidad. Rozaría, cuando más, los motivos internos de la clase que combate por su mejoramiento y disimularía lo real, exaltando todo lo rimbombante, lo artificioso, lo espectacular. Nunca podrán manifestarse las grandes posibilidades cinematográficas de *Los pobres contra los ricos*, y aun menos el contenido social de la novela, o sea: el papel del proletariado agrícola en la revolución, la indecisión de la pequeña burguesía, el papel contrarrevolucionario del socialismo podrido, la desorganización del proletariado en aquel entonces... a no ser el mismo proletariado, la única clase capaz de dar su verdadero sentido a cualquier acontecimiento de la historia, quien la realizase, multiplicando con ello su riqueza expresiva y su sentido bello y emocional.

La burguesía tergiversa las visiones reales de su tiempo y tiende a refugiarse en lo arcaico, en lo pintoresco. Los films de guerra, superficiales, ocultando las causas reales de la belicosidad y el papel del proletariado en la guerra, sólo trataban de inspirarnos horrores sentimentales. *Fermín Galán*, que debiera haber servido para realizar una crítica de masas de las castas semif feudales que componían la monarquía, y sus crímenes, aparte el ser rodada en los lugares históricos, era una ridiculización burda de aquellas dos figuras populares. Y aquí debe evidenciarse que el libro de Arconada, guión magnífico de un magnífico film proletario, no es solamente un libro hondo, sino antisuperficial, en lo que no hay confusión.

Arconada ha encontrado un apoyo bien cimentado en la teoría de su clase y su pensamiento joven se ha robustecido; al contrario que el intelectualismo burgués, que ha de ver reflejado su pensamiento en un espejo que lo deforma y empequeñece. Así, en *Los pobres contra los ricos*, Arconada ha reafirmado su calidad de poeta y a la vez ha marcado con señales de rotundidad y acierto su huida del idealismo burgués y comprendido que en realidad éste sólo expresa miedo de contemplar la vida frente a frente e incapacidad de ver las cosas virilmente y tales como son.

(Comprobemos en un inciso que Arconada no se ha alejado nunca del proletariado. Sus poemas nunca cantaron el regodeo ni la «ebriedad de los sentidos», tan en boga en los ecos del capitalismo. Sus rimas de siempre, estuvieron impregnadas de los dolores del proletariado y dinamizadas por su espíritu. Y cuando biografía figuras del cinema, éstas son entresacadas de la clase obrera, desvestidas de sus oropeles y reivindicadas de su raíz de clase, con la amorosidad de un cantor de entusiasmos.)

La valorización positiva de este libro magnífico proviene en exclusiva, para nosotros, de que su autor, imbuído de sus deberes, está ligado a la ofensiva revolucionaria del proletariado. Arconada no ha tenido que esforzarse, rebus-



«Aina», film soviético de Tichonoff. Foto : Soyus kino.

cando en lo manido, para hallar el material de su obra. Le ha bastado con recoger, con la penetración de una sensibilidad al servicio de lo nuevo, e intercalarla con la belleza de unas imágenes felices, todas las ansias, las vicisitudes de su clase, en determinado momento de la Historia. De la cantera inextinguible de la revolución, Arconada ha extraído su material y ha creado, con la ayuda decisiva de su talento, una magnífica muestra de la capacidad artística del proletariado.

Todas las figuras de la obra están enlazadas y, aunque soberbiamente animadas, despersonalizadas, por así decirlo, en el curso agitado de la revolución democrática, escenario total de la novela. La revolución las diluye. Arconada, en posesión de un método dialéctico de comprender la Historia, sitúa los estremecimientos precursores de la República, por los tres soberbios primeros planos de su capítulo I, no de la manera psicológica, superficial, de tantos escritores, sino desde la intimidad misma de tres capas de la sociedad. He aquí su mérito diferencial. Arconada huye de la hipóbole vacua, de lo panorámico, recurriendo en su contra a imágenes cualitativas. Huye de la abstracción, del bosquejo insuficiente, examinando los acontecimientos desde su interior.

Debe vocearse. En el proceso de diferenciación ideológica que vivimos, el pensamiento no puede permanecer inerte. El pensamiento de una época está determinado por el sistema de producción de la misma. Cuando éste es modificado por nuevas fuerzas que reclaman y obtienen su intervención, en el nuevo reagrupamiento de las clases, las fuerzas de la inteligencia son obligadas también a una nueva distribución, a una nueva delimitación. Y situándose en lo actual, unos marchan, ya declaradamente, hacia el fascismo, otros permanecen con la burguesía, extremen su individualismo característico y enaltecen el «arte por el arte», y otros se unen a la marcha con vallas y a la combatividad de la clase obrera.

César M. Arconada, es de estos últimos. Hay que señalarlo alegremente. Se aparta con decisión de convencido de toda complicidad con el pasado y se abraza a la clase obrera con ansias de renovación y coadyuvando a su triunfo. El proletariado puede mostrar, triunfal y con orgullo de lo propio, a la burguesía en «crisis de motivos», *Los pobres contra los ricos* y su ritmo emocional y cinegráfico, como una muestra de la vigorosidad del pensamiento de su clase y de la jovialidad que le acompaña.

Las «Publicaciones Izquierda», aun en esta «crisis» de las editoriales, ha iniciado con *Los pobres contra los ricos* sus actividades con muy buen éxito. Esta primera obra de su sección de Literatura, muestra una confección cuidadosa y una presentación excelente, que deberá perdurar.

Barcelona.

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

PROBLEMAS ACTUALES

Subvaloración del cinema

Es por desgracia frecuente en nuestros medios obreros subvalorar o desdenar simplemente al cinema como medio de propaganda política. Todavía. A pesar de Lenin. Entre las llamadas fábricas de opinión ocupa aún lugar preferente la Prensa. La preocupación es clásica, un poco fósil. A fines del siglo pasado, en los congresos de la social-democracia alemana, se adoptaban ya resoluciones sobre este particular. En un libro reciente sobre los motores financieros de la política — *El dinero en la política*, Richard Lewinsohn, Cénit 1930 —, encontramos una documentación abundante sobre las subvenciones directas de la gran industria, sobre los trusts de Prensa, pero tan sólo dos breves notas sobre la Ufa y la Emelka. Y en ambas se añade a los datos un juicio inexacto y típico. «El público que asiste a los cines no es tan fácil de influir como el más pasivo que lee periódicos.»

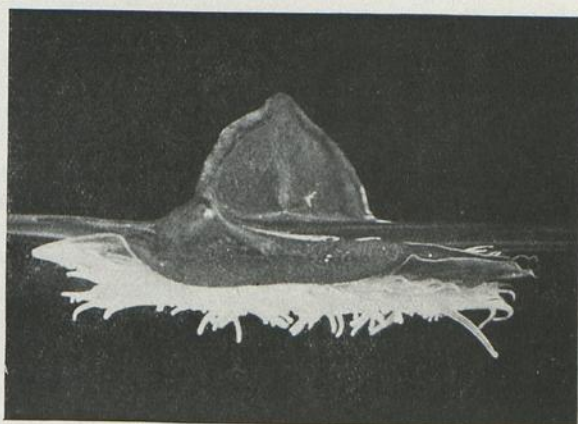
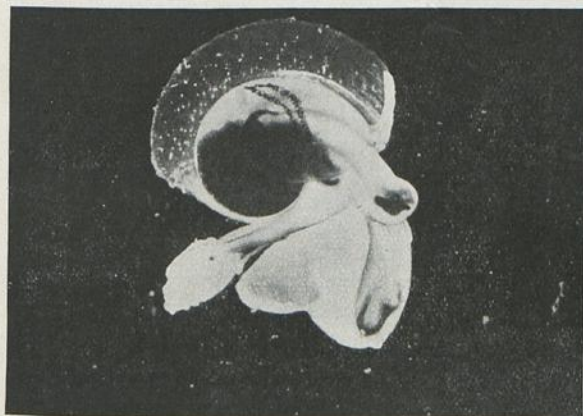
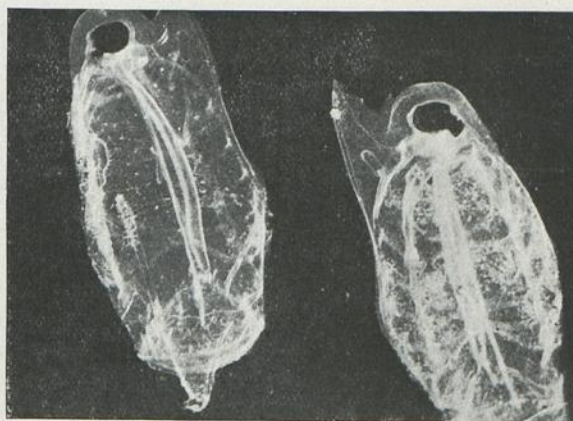
Sin caer en el exceso de despreciar la influencia de los grandes rotativos, es evidente su actual decadencia. Una propaganda eficaz de los motivos «ideológicos» de sus campañas, incluso una desconfianza instintiva hacia la letra impresa, limitan su acción. Salvo en caso de franca dictadura capitalista — las consecuencias se amplifican en el cinema —, siempre puede el proletariado disponer hoy de su Prensa, si no extensa, intensa y conscientemente seguida y apoyada. Puede llegar en un régimen democrático burgués incluso a disponer de una magnífica organización, como el consorcio de la Prensa roja alemana, obra de Müzenberg, que acaba de aplastar Hitler. La revolución mejicana, por ejemplo, ha podido desarrollarse en contra de la inmensa mayoría de la Prensa nacional. En cambio, con la sola excepción — inoperante — de *Kuhle-Wampe*, fuera de la U. R. S. S., los obreros no pueden disponer de una editora cinematográfica que apoye sus posiciones. Ni siquiera del cinema ruso, contra el que se alzan todas las fronteras y se afilan todas las censuras.

La propaganda reaccionaria del cinema se dosifica cuidadosamente casi siempre. Los muslos de Joan Crawford y su conmovedora redención. Una historia de camaradería y la exhibición del poder de la marina norteamericana.

Los obreros acuden al cinema en un magnífico y trágico estado de receptividad. Con el ánimo laxo, cansado, dolorido. En busca de una hora menos. Y comparten los conflictos sentimentales de los millonarios en Palm Beach, se percatan de la importancia de las fuerzas policíacas, se admiran en los noticiarios de las atenciones benéficas de las damas de alta sociedad. Una labor honda, tenaz, de desclasificación, que no hay que descubrir en NUESTRO CINEMA. La frase de Hearst, magnate de la Prensa yanqui, «Dadme una fotografía y yo os daré una guerra», corresponde ahora a William Hays.

La subvaloración del cinema a que aludimos alcanza en España proporciones aterradoras. Sólo contamos con la plataforma de NUESTRO CINEMA, única, aislada.

Los diarios que suelen leer los obreros españoles — anotemos aquí el hecho, sin calificarlo o matizarlo — no se ocupan del cinema o lo conciben indignamente. *El Socialista* llega al máximo ludibrio: publica en sus planas semanales todas las notas que recibe de las distribuidoras: argumentos, biografías de «estrellas», la verdad sobre un divorcio... En la crítica observamos idéntica tonalidad. Sobre *La Venus rubia*: «Lleno en la sala. Abundantes flores. Todas las señoras — numerosas y bellas — han sido obsequiadas con rosas y claveles... Es día de gran gala...» Aseguramos formalmente no haber copiado esta bella introducción de una crónica de ABC. En *La Tierra*, órgano de un cretinismo racista-anarco-sindicalista, ocupándose de la misma y lamentable producción de Sternberg: «*Marlene... un papel completamente distinto al interpretado en las cintas que la consagraron como primerísima figura del*



De izquierda a derecha y de arriba abajo: «La cesta de Venus», cenófora en forma de cinta; «Bifora», de la familia de Mantelés; «Cara» col de mar, en Atlanta y «Una Velilla», del film cultural «La maravilla de los cristales vivos». Foto: Ufa

cinema mundial... ..abarca todos los papeles por difíciles que éstos sean... —el raspacuartillas ha cumplido fielmente la consigna de la Paramount— ...el director de más fina sensibilidad artística». CNT no recordamos haya publicado otra cosa sobre cinema que una diatriba contra *La línea general*; prefieren sin duda Mr. Zukor a Eisenstein. Y *Mundo Obrero*, único diario que podía y debía preocuparse de estas cuestiones, se ha limitado a elogiar alguna vez, apresuradamente, tal cual película soviética. Desdeñando la labor imprescindible e interesante de denunciar a las masas la propaganda conformista, religiosa, imperialista, que todos los días se grita desde las pantallas.

¿Que falta espacio para problemas apremiantes? Bien. Pero siquiera con una docena de renglones, limitando las columnas que casi siempre se dedican a combatir las maniobras de Prensa, podría iniciarse esta labor necesaria, urgente, inexcusable.

Consecuencias de la subestimación en España de la necesidad de una política cinematográfica: de momento sólo actúa consecuentemente la burguesía reaccionaria. Hemos tenido ocasión de escuchar sus protestas contra films soviéticos — *La tierra*, de Dovchenko —, e incluso contra producciones europeas como ¡*Viva la libertad!* y *Muchachas de uniforme*. En cambio, en silencio, incluso ahogándose en indiferencia y hasta en contraprotestas las escasas voces indignadas que surgían de las localidades altas, hemos visto proyectar películas de franca y agresiva propaganda religiosa como *El milagro de la fe*.

Y hemos oído aplausos de niños y entusiasmo de adultos en *Titanes del cielo*, apología de la aviación militar. Etcétera, etcétera, etcétera.

A N T O N I O B L A N C A

EL PROLETARIADO EN EL CINEMA

Los films de Hollywood y la clase obrera (*)

Millones de obreros de los Estados Unidos van a los cinematógrafos todas las semanas. Los films dados en esos cinemas son propiedad y se hallan contratados por la clase burguesa. Esta clase procura que los films norteamericanos sólo reflejen «ideales» capitalistas — ideales de negocios, de imperialismo, de moralidad burguesa, de superioridad racial y nacional.

A pesar de que los obreros y sus familias constituyen las nueve décimas partes del público cinematográfico, los cinemas norteamericanos no se interesan en su vida y sus problemas. La explotación económica, el paro forzoso, la lucha de clases — asuntos de una importancia vital para el trabajador inteligente — han sido rigurosamente excluidos de la pantalla norteamericana. En este país se hacen films para conducir a la clase obrera a un estado de vacuidad mental para apartar sus ojos de las terribles realidades de la vida cotidiana. Un obrero cuyo cerebro está saturado de los amores cinematográficos de Greta Garbo o de la trama dramática y fascinadora de *¿Dónde está tu marido?*, *Las muchachas piden sensaciones* o *¿Deben decirlo las esposas?*, un obrero de este tipo mental no caerá probablemente víctima de la propaganda radical ni será un militante activo en lucha por una nueva civilización.

¿Qué ve el obrero norteamericano cuando va al cinema? Los secretos sexuales de la clase «alta», detalles anatómicos de las señoras más distinguidas, mansiones espléndidas, habitadas por parásitos que nunca trabajan; chulos, gíbolos, prostitutas; maniqués animados de ambos sexos; guerras de *gangsters*, que terminan siempre con el arrepentimiento y reforma del bandido simpático que se convierte en un respetable hombre de negocios y se casa con la hija de su patrón; la vida y aventuras de una joven viuda con una herencia de un millón de dólares y a quien todo le aburre hasta el día en que encuentra al hombre que la transforma; y así hasta pasar y traspasar los linderos de la más imbécil cretinería.

En las actualidades, el obrero ve revistas navales, el último equipo del ejército, deporte comercializado y el rostro dulce y espiritual de algún notorio ladrón político. En cambio, el obrero no ve nunca una huelga, una familia entera arrojada a la calle; la explotación inhumana de obreros y campesinos. Nunca ve el linchamiento de un negro. Nunca ve una demostración de miembros de su clase ni la brutalidad sin límites de los cosacos del capitalismo, la policía. Si se han hecho tales films, nunca han sido proyectados en la pantalla.

La clase dominante de la antigua Roma, cuando sentía el empuje de la clase baja, calmaba a sus esclavos dándoles pan y circo. La clase dominante norteamericana provee a sus asalariados con la mediocridad que emana de Hollywood. Pero entre los esclavos romanos y los de hoy hay esta diferencia: los asalariados norteamericanos pagan para poder tener derecho a embrutecerse.

El film ruso constituye un contraste maravilloso. Rusia es el único país donde el film está hecho de la sustancia misma de la vida. No hay romanticismo, no hay «arreglos» de los hechos de la existencia diaria. La industria cinematográfica de la Unión Soviética es propiedad y se halla controlada por los mismos obreros, como ocurre en todas las otras empresas del país. El film soviético es considerado como un poderoso instrumento de cultura y progreso. Ese film trata de los problemas vitales de la clase productora, de ciencia, higiene, colectivización, del problema de la vivienda, del plan quinquenal, de la revolución, de la lucha de clases. En la Unión Soviética los films no son utilizados para «cegar» las inteligencias de los trabajadores, sino para estimularlos, para perfeccionarlos, para elevar su propio nivel de vida. Se muestran los obreros en las fábricas, en las granjas agrícolas, en los teatros, en las escuelas, en dondequiera que se reúnen ellos o sus hijos.

El film cultural de la Rusia soviética es totalmente diferente al puramente comercial de Norteamérica. Los proletarios rusos, que controlan la producción cinematográfica, tienen un interés enorme en crear y diseminar cosas que valgan la pena, porque saben que los primeros que obtendrán los beneficios son ellos mismos. Nada es demasiado bueno para ellos. Además de satisfacer sus propias necesidades económicas, ellos desean lo mejor en arte, literatura, teatro y cinema. La Rusia bolchevique es el único país del mundo que posee una censura artística. Y es el obrero mismo su propio censor. Moscú es la única ciudad que tiene una universidad cinematográfica, donde los estudiantes deben estudiar durante varios años todos los aspectos posibles de la producción cinematográfica antes de que puedan comenzar sus actividades en cualquier rama importante del film, tales como fotografía, producción de escenarios, dirección.

En Norteamérica, la cualidad artística de un film, su fidelidad con respecto a la vida, tiene un valor secundario si es que, en realidad, lo tiene. La naturaleza comercial del film norteamericano se muestra patentemente desde el momento en que se escribe el escenario hasta el momento en que la producción se acaba y se lanza al mercado. Para el término medio de los directores norteamericanos, la integridad artística no significa nada. Es un puro problema de caja. De hecho, la inmensa mayoría de los directores norteamericanos cuyo deber patético estriba en realizar obras maestras en Hollywood, desconocen totalmente las posibilidades casi ilimitadas de su propio medio. La mayor parte de esos directores son hombres analfabetos que han sido elevados al rango que tienen por razones que no guardan ninguna relación con la capacidad necesaria para ejercer la profesión. No tienen la menor idea del ritmo, del montaje, de los valores dramáticos y fotográficos o de cualquiera de los componentes básicos de una buena técnica cinegráfica. Y detrás de los directores se hallan los «revisores» y los gerentes generales, que sólo se mueven por una idea central: adquirir el máximo de dinero. Y finalmente, detrás de los «revisores» y gerentes generales, se encuentra el siniestro poder de los privilegios: los banqueros, los financieros, los «raketeers» triunfadores de nuestro mundo moderno que dictan, en última instancia, las normas del cinema.

El film soviético es francamente «propaganda» — propaganda contra la ignorancia y la superstición, contra el capitalismo y la esclavitud del asalariado, propaganda por una vida mejor, propaganda por el comunismo. También el film norteamericano es «propaganda» — propaganda pro ignorancia y superstición, pro vulgaridad y degradación moral; en breve, propaganda pro capitalismo. A diferencia de los films de la U. S. A., el cinema soviético está hecho para educar a los trabajadores, para darles conciencia de su misión his-

«La policía carga sobre los obreros». Escenas frequentísimas en Norteamérica que no nos presentan jamás los films ni las actualidades yanquis. Foto: Archivo J. P.



tórica de creadores de un nuevo mundo: la Unión Soviética de todos los pueblos de la Tierra. Y este instinto educador es algo más que una vaga aspiración. *Tempestad sobre el Asia, Viejo y Nuevo, Potemkin, El fin de San Petersburgo, La Tierra, El Expreso Azul* y otros muchos films soviéticos son monumentos duraderos de la nueva cultura proletaria.

SOMERSET LOGAN

LOS GRANDES FILMS SOVIÉTICOS

« Montañas de Oro » (*)

Producción del Estudio «Soyus kino» de Leningrado. Escenario de A. Mikhailovsky, V. Nedobrovo, S. Youtkewitch y L. Arnsten - Realizador: Sergio Youtkewitch - Compositor: Dimitri Chestakowitch - Ingeniero de Sonido: León Arnsten - Texto y diálogos: Alexis Tchapyguine - Jefe-Operador: I. Martov - Operadores - tomavistas: V. Rappoport y A. Vall - Operador del Sonido: I. Volk - Director de Orquesta: N. Rabinovitch - Asistente: B. Poslavsky - Decorador: N. Sourorov - Administrador: Michel Eminov - Ayudantes de Operador: A. Koudriavtseva, T. Likhatcheva, N. Nedvedsky y V. Eismont - Intérpretes principales: PEDRO: Boris Poslavsky; EL PATRON: Korvine-Kroslovsky; SU HIJO: Fedosiev; VASSILY: I. Strauch; EL TUERTO: Nazarenko; EL HOMBRE DE BAKÚ: N. Chengalaia; LA MUCHACHA: N. Razumova; EL JOVEN OBRERO: F. Slavsky; EL COMISARIO DE POLICÍA: N. Cholkovsky; OBREROS DE LA FABRICA METALÚRGICA: Tchirkow, Kriukow, Selianine, Dimitriev y Lobanov. Ejecución musical de la Orquesta Filarmónica de Leningrado; Coros de Iukhov; Canciones de Chichkine. Este film ha sido dedicado a nuestro colaborador colectivo la Redacción de «Putilovetz Rojo».

P R I M E R A P A R T E

Título: EL AÑO MIL

- » — NOVECIENTOS
- » — CATORCE
- » — HA COMENZADO ASÍ:
- » — LA UNIÓN DE LOS OBREROS DEL PETRÓLEO DE BAKÚ
- » — PROPONE LLEVAR A CABO UN CONTRATO COLECTIVO.
- » — NOSOTROS NO PODEMOS TRABAJAR CATORCE HORAS POR DÍA.
- » — ¿COMPRENDÉIS, CAMARADAS?
- » — NOTICIAS ALARMANTES NOS LLEGAN DE BAKÚ...

(En el interior de la fábrica)

Vassily: Ya lo sabéis, camaradas. Noticias alarmantes nos llegan de Bakú. Y nosotros, obreros de San Petersburgo, debemos ayudar a nuestros camaradas de Bakú.

(En un rincón de la calle)

El Mozo (cantando):

Si yo tuviera montañas de oro

*y grandes ríos de vino,
daría todo por tus caricias,
por tus miradas,
y solamente tú serías mía.
Más de una vez he pedido tu mano,
más de una vez la he pedido a tu padre...
— ¿Qué te parecen mis canciones?*

La Muchacha: No están mal, pero las he oído mejores.

El Mozo: Si tú me amases, cantaré mejor.
(Canta.)

*Tu padre no ha comprendido mi tormento
y ha herido cruelmente mi corazón.
Emocionado en mi sufrimiento,
pido consejo a mi alma herida.
Cree en la santidad de mi promesa
y huye con tu bien amado.
Esta noche vendré hasta tu ventana
y lanzaré al cristal pequeñas piedras;
tú me abrirás la puerta, daré un salto,
y, en silencio, la noche será nuestra.*

El Contramaestre: Helo aquí en trance de decir obscenidades. ¡Oh, Dios mío! Te

(*) Como anotamos en otro lugar de este mismo número, *Montañas de Oro*, es uno de los films soviéticos rechazados recientemente por la Censura Cinematográfica española. Con un solo plumazo, el Gobierno de la República, por medio de su censura policial, ha imposibilitado al espectador consciente de España, la visión de esta magnífica película, cuya acción recoge los episodios más salientes de la represión policiaca rusa en 1914; de la explotación obrera y campesina por los industriales y terratenientes; del papel — consciente en unos e inconsciente en otros — que juegan algunos saboteadores en las filas obreras, y, finalmente, de la solidaridad y el apoyo de los obreros metalúrgicos de San Petersburgo, a la huelga de los obreros de Bakú, sus hermanos de clase. Dada la imposibilidad de poder presentar a nuestro proletariado esta nueva expresión de la cinematografía soviética, ofrecemos hoy a nuestros lectores la traducción española de los títulos, las canciones y los diálogos de *Montañas de Oro*, seguros de que habrán de reconocer el esfuerzo que, constantemente, viene haciendo NUESTRO CINEMA por informarles — consecuentemente — de la situación y el desarrollo del cine en la Unión Soviética y de que sabrán sacar provechosas enseñanzas de su lectura, pese a la ausencia de las imágenes visuales. — N. de la D.

has olvidado del *Te Deum*... Hoy no escucharás la santa misa...

(En un paseo, frente a la fábrica)

El hijo del Patrón (a los obreros): Hermanos, nuestro Patrón ha recibido un fuerte pedido del Gobierno, y espera que todos haréis un gran esfuerzo por que este encargo pueda servirse a tiempo. Si es así, su agradecimiento no se hará esperar mucho.

El Cura: Venid a mí. Venid todos los cansados y fatigados para que yo os alivie. Confíadme todas vuestras culpas y aprended de mí: mi yugo es muy holgado y su peso ligero.

Coros: Señor, tened piedad de nosotros.

El Cura: La vida es bienhechora y apaci-

ble. Envíanos, Señor, la paz, la calma, la abundancia en la tierra y una larga vida...

Coros: Una larga vida. Yo voy a alabar a mi Dios en mis cantos y a glorificarle en mis alabanzas.

El hijo del Patrón: ¡A la salud del amo!

El Tuerto: ¡Hurra!

El Contramaestre: ¡Hurra!

Los Obreros: ¡Hurra!

Pedro: Venimos del pueblo a casa de su Señoría, para ganar el dinero que nos hace falta para comprar un caballo.

Gritos: ¡Hurra! ¡Hurra!

El hijo del Patrón: ¡Rusia! ¡Nuestra madre!

Gritos: ¡Hurra!

El hijo del Patrón: Que se les contrate y que beban a la salud del amo.

El Contramaestre: ¡Bien, señor!

S E G U N D A

Título: ES HORA YA DE DESPERTAR AL PRIMER EQUIPO.

(En la fábrica)

El Obrero: Durante todo el día, el hom-

P A R T E

bre golpea incesantemente con su grueso martillo. Ha trabajado tanto, que al final de la jornada se siente débil y fatigado. Por la noche, deja colgar el brazo fuera de su camastro y no puede levantar la mano sobre su pecho si no le ayudan. El sudor que salió de su cuerpo por sus axilas, ha quedado empapado en su camisa. Así es como vivimos en medio de nuestra soledad, sin saber nada de nada, para morir luego en cualquier rincón húmedo y mal oliente.

Vassily: Mi mujer está ahora de parto, sin asistencia casi. Solamente hay una mujer extraña que la cuida. Habría que llamar al médico, pero el médico no viene de balde. Tendría que pagarle, pero ¿dónde encontrar dinero?

Obrero 1.º (irónicamente): El Patrón vendrá en tu ayuda.

Obrero 2.º: El Patrón tiene buen corazón, pero es duro de pelar.

Obrero 3.º: El Patrón es un viejo podrido. Está siempre sentado en su butaca, con su labio colgando.

Vassily: ¡Ten confianza en él; él te ayudará! ¡No! Solamente la solidaridad puede guiarnos por el buen camino. Mirad, en Bakú, los industriales oprimen a los obreros. Debemos darnos cuenta de ello y sentirlo como si se tratase de nosotros. No hay que tener miedo de sostenernos y ayudarnos mutuamente los trabajadores. No temamos nuestro aislamiento de clase. Luchemos juntos.

Ruido de voces: Camaradas, no tengamos confianza más que en nosotros mismos y en nuestra solidaridad.

El Contramaestre, La Muchacha y El Mozo de «Montañas de Oro», de Ermolinsky y Youtkewitch. Foto: Soyus kino.





El Obrero Joven de «Montañas de Oro».

Joven Obrero: ¡Vassily, he aquí a Pedro!
Pedro te trae noticias de tu casa. Y bien,
¿qué es lo que te ha dado Dios?

Voces de los Obreros: ¡Vamos a celebrar el
bautizo! ¡Enhorabuena por el aumento
de la familia! ¿Felicitaciones por los ge-
melos...?

Vassily: Ha sido un hijo. Muy bien, Pe-
dro. Camaradas, tengo un hijo, un here-
dero. Él será más feliz que nosotros.

Un Obrero:

Mi madre estaba en trance de lanzarme al
[*mundo,*

y corría diez «verstas», como una cabra.
Yo hubiera querido verla

y ver cómo se arreglaba.

¡Óyeme, amigo mío! ¿Por qué no estás
[*más contento?*

Parece que estás de entierro.

Ha tenido ya un hijo y no se alegra.

¡Marcha! ¡Isba! ¡Marcha! ¡Horno!

El patrón no tiene sitio para acostarse.

La mujer ha dado un hijo al mundo,

y ella ha ocupado todo el horno.

Vassily: ¿Y mi mujer, por qué no dices
nada? ¿Mi mujer?

Título: NUESTRA COSECHA DE TRIGO HA
SIDO MALA, POBRE...

» LA ISBA ESTÁ EN RUINAS BAJO EL
TALUD DE ESCOMBROS.

(*Evocaciones de Pedro*)

Pedro: Mi trozo de tierra es muy peque-
ño. Una parcela árida y reseca. Los an-
tepasados absorbieron su savia. Apenas se
recogen 30 *pounds* de trigo, 35 escasos.
Llevamos 10 ó 12 a la estación y nos dan
un billete de 10 rublos, y 5 más por los
huevos y la lana. Esta era toda mi fortu-
na. Todo lo que poseía para alimentar
cinco bocas: mi mujer Matrena, yo mis-
mo, Manka, Petka y Stecha. Además, hay
que vestirse, calzarse y hacer una provi-
sión de forraje para el caballo: hierba,
avena, paja...

Título: ¡PORQUE YO TENÍA UN CABALLO!

Pedro: ...También tenía que pagar un im-
puesto de 8 rublos para nuestro *Padrecito*
el Zar, otros intereses y 1 rublo 30 kopeks
de seguro.

Título: ¡EL CABALLO, PEDRO!

Pedro: ...He mantenido también a un gato
y a algunos pichones, que comían casi
20 libras de grano al año. Es bueno calcu-
lar, pero los ingresos no eran más que
de 15 rublos y los gastos más del doble.
Cinco bocas, el caballo y 8 rublos para el
Padrecito Zar, y 1'30 de seguro.

Título: QUE DIOS BENDIGA A NUESTRO PRO-
PIETARIO.

Pedro: Entonces, los campesinos, decidimos
tomar la tierra del propietario en arrien-
do. Yo también he tomado una parcela
por 15 rublos al año. Imaginé que sería
más ventajoso. Bueno. Nos pusimos a tra-
bajar, mi mujer Matrena, mi caballo y yo.

Título: ¡HAY QUE PAGAR, QUERIDO, HAY QUE
PAGAR A TIEMPO EL ARRIENDO!

Pedro: ...Pero he aquí el resultado: me
han embargado el inventario; me han
arrancado hasta la última camisa de Ma-
trena y mía, y me han quitado el caba-
llo... ¡mi caballo...!

El Propietario: «*Bête et dégoûtante, toute
cette famille de gueux*» (*). ...¡Rusia,
nuestra madre!

Pedro: ¡Hay que volver a empezar! ¡Pero
no se puede empezar sin caballo; no se
puede pensar en comenzar sin un ca-
ballo...!

(*) En francés en el original: «Bestia y asque-
rosa, toda esta familia de miserables». — N. del T.

Título: EN LA CIUDAD...

Pedro: Entonces decidí venirme a la ciudad. El billete me costó 4 rublos y 1 kopek; 15 kopeks la cantina; 47 la bote-

lla que bebí con el compañero. Total: 4 rublos, 63 kopeks de gasto; y, para comprar un caballo, hacen falta más de 40 rublos.

T E R C E R A

(En un taller de la fábrica)

Título: EN LA CIUDAD TAL VEZ SEA MÁS FÁCIL...

» EN LA CIUDAD TAL VEZ SEA MÁS FÁCIL...

Vassily: ¡Camaradas, el contraamaestre ha pegado a un obrero! ¡Nosotros no permitiremos que se nos trate de esta forma!

Voces de los Obreros: ¡Abandonad las máquinas! ¡Dejad el trabajo! ¡Que se respete nuestras personas!

Vassily: ¡Dejad el trabajo! Tú, ¿estás sordo? ¡Abandona la máquina!

Comisario de Policía: ¿De qué se trata?

Vassily: El contraamaestre ha pegado a un obrero. Helo aquí.

Comisario de Policía: ¿Vienes a hacer una reclamación...?

Obrero: Una reclamación...

Comisario de Policía: ¿Por qué no contestas?

Pedro: ¿Y qué? Estamos ya acostumbrados. Él me ha zarandeado un poco. Pero, ¿por qué impiden ahora a la gente ganar un poco de dinero para comprar un caballo?

Comisario de Policía (irónicamente): ¿Es así como se zarandea a un «mujik»? ¿Y no pide socorro?

Vassily (cierra los puños): ¡Oh! ¡Oh!

Título: HOY SE HA SUSPENDIDO LA HUELGA, PERO MAÑANA...

(En el salón de música del hijo del Patrón)

Comisario de Policía: Perdóneme usted, pero me veo obligado a interrumpir su música. Le propongo despedir a los más revoltosos.

Contraamaestre: Sí. No estará mal limpiar un poco la fábrica y despedir a todos los agitadores y cizañeros.

Hijo del Patrón: Perdóne usted, pero me creo obligado a hacerle observar que las detenciones pueden provocar una huelga que nos imposibilitará de servir el pedido que nos ha hecho el Gobierno.

Hijo del Patrón: ¡Espere! ¡Tengo una idea!

Contraamaestre: ¡Soy todo oídos!

Título: UNA PEQUEÑA IDEA DEL SEÑOR INGENIERO.

P A R T E

Título: EL PATRÓN QUIERE MUCHO A SUS OBREROS.

» EL PATRÓN APRECIA MUCHO A SUS OBREROS.

» EL PATRÓN RECOMPENSA MUY BIEN A SUS OBREROS.

(En un taller de la fábrica)

Hijo del Patrón: El Patrón, informado de su buena conducta para el trabajo, me encarga le dé las gracias...

Obreros: Fijaos bien, hermanitos. Se trata de un reloj para Pedro. ¡Un reloj de gran valor! ¡Con su nombre grabado sobre la tapa! ¡Amigos míos, con su nombre grabado sobre la tapa, y cadena de oro! ¡No puede pedirse más! ¡Y con una llavecita para hacerle tocar música! ¡Tiruliri, tiruliri!

Contraamaestre: ¿Qué hora es, Pedro Petrovitch?

Obrero (aparte al contraamaestre): El reloj hace tic-tac; pero no grite mucho.

Obrero 2.º: Un reloj para hacer el fanfarrrón. Pero así y todo tendrás que dejar la cama antes de que salga el Sol.

Obrero 3.º (al contraamaestre): Hemos estado en los lavabos. No se nos olvida aquello.

Letrero: PROHIBIDO PERMANECER MÁS DE 5 MINUTOS EN LOS LAVABOS.

Contraamaestre: Silencio. Es necesario que

« M o n t a ñ a s d e O r o »



pagues una ronda, Pedro. Tengo la garganta seca.
Obrero: Naturalmente. Como de costumbre.
Vassily: Te han comprado por muy poco dinero, Pedro Petrovitch.
Pedro (enérgicamente): ¡A vuestro sitio, muchachos!

C U A R T A

(En el café cantante)

Contramaestre: ¡Oye, mozo! ¿por qué no tocas ya el acordeón?

Pedro: ¡Haz música otra vez!

Contramaestre: Todos son unos orgullosos. Solamente tú has sabido conquistar al Patrón.

Pedro: Yo mismo soy también patrón.

Contramaestre: Hete aquí honrado y apreciado por encima de todos, Pedro Petrovitch. Ahora bien, debes desconfiar y alejarte de los tipos como Vassily, que empuja a los obreros a la huelga. No vayas con él... No te acerques a él...

Pedro: ¿Con Vassily?

Contramaestre: Sí. Si escuchas sus propósitos perniciosos te contaminarás también y caerás en desgracia.

Pedro: Yo no iré con ellos. Tengo necesidad de un caballo, ¿comprendes? ¡Tengo que ganar dinero para un caballo!

Contramaestre: Tú lo tendrás, Pedro Petrovitch. ¡Tú lo tendrás!

Pedro: ¡Yo lo tendré! (Cantando.)

*Por tus palabras y tus ojos de fuego,
voy a recompensarte con un caballo;
con una brida y una fusta de oro;
con una montura bordada de perlas.*

Por tus palabras y tus ojos de fuego.

El Tuerto: ¡Dejadle que se vaya! Este día-

Título: ¡EL PATRÓN QUIERE MUCHO A SUS OBREROS!

» ¡EL PATRÓN APRECIA MUCHO A SUS OBREROS!

» ¡EL PATRÓN RECOMPENSA MUY BIEN A SUS OBREROS!

P A R T E

blo está más borracho que una cuba.
Una voz: ¿Has sido tú quien me dió de beber?

Pedro: Mis muchachos no irán. Ahora me obedecen, me estiman. ¡Yo no toleraré que se declare la huelga!

Contramaestre: ¡Oh!

Pedro: Sí. ¡Ellos no irán a la huelga!

Contramaestre: Ellos te obedecen, te estiman. (Ríe. Risa general.)

Pedro: ¡Calla y no rías más! ¿No quieres creerme? ¡Ven conmigo y verás! Yo te lo demostraré. ¡Tú, vete a dormir!

Joven Obrero: Pedro, toma una carta de la aldea.

Pedro: ¡Vete! ¡Vete a dormir!

(En la sala de reunión de los obreros)

Vassily: ¡Camaradas! La situación en Bakú es cada día más difícil y alarmante. Los patronos no quieren hacer concesiones. Los obreros se mantienen en su puesto, pero en sus hogares, los niños tienen hambre. En sus casas, no hay más que miseria y desesperación. No es más que a condición de que nosotros les ayudemos, de que les sostengamos, de que nos solidaricemos todos los obreros cómo podremos hacer estallar y sostener la huelga hasta la victoria. Uniéndonos a nuestros hermanos de Bakú, obligaremos a todos los industriales capitalistas a que reconozcan nuestros derechos. No hay que perder tiempo. Cada día, cada hora que perdamos, puede hacer fracasar la huelga una vez más. Si no nos defendemos, la sangre obrera correrá y, una vez más, los obreros se verán obligados a trabajar como esclavos, a aceptar las condiciones de trabajo superiores a las fuerzas humanas... La huelga de solidaridad con nuestros camaradas de Bakú, se ha fijado para mañana. ¡Que ningún traidor a la causa de los obreros se encuentre en nuestras filas!

Título: NADA DE CONTRATOS.

(Los industriales de Bakú, rechazan las condiciones que les ofrecen los obreros.)

(En la escalera que conduce a la sala de reunión de los obreros.)

Vassily y Pedro, protagonistas de «Montañas de Oro».



Contramaestre : ¿Qué hora es, Pedro Petrovitch? Ellos te obedecen, ¿no?

Pedro : Todos menos él...

Contramaestre : ¡Todos menos él! El es un sinvergüenza. Siempre es Vassily quien incita a los otros. Canta como un rui señor, pero no es más que un crápula que quiere volver la cabeza a los demás. ¡No bastaría con matar a ese vago!

Pedro : ¡Yo le mataré!

Contramaestre : Espera, espera...

Pedro : ¡Déjame hacer; hay que matarle!

Contramaestre : Espera, te digo. No te aturdas, anda despacio, Pedro Petrovitch. Toma una piedra y sobre el camino... ¡zas, zas!, le das en la cabeza...

Pedro (riendo) : En la aldea, es ahora el momento en que comienzan a cantar los gallos.

Contramaestre : Los gallos cantan ahora, Pedro Petrovitch... ¡Con una piedra...! ¡En la cabeza! ¡Zas...!

Q U I N T A P A R T E

(En una calle; por la noche)

El Contramaestre : Yo comenzaré... Tú te acercas en todo lo alto de la cabeza (*dándole una gran piedra*). Dale fuerte con este pico. Con un golpe bastará... Pero que sea sobre el cerebro... ¡El cerebro es lo más blando de la cabeza!

El Hombre Joven : ¡Eh, Pedro Petrovitch! Parece que has bebido. Yo también he bebido un poco, Pedro Petrovitch, pero allá abajo, parece que han matado a un hombre. Diríase, Pedro Petrovitch, que es a Vassily a quien han asesinado.

Vassily : ¡Gracias, gracias, amigos! Me encuentro mejor ya.

(En la habitación de Vassily)

Una mujer : ¡Oh, Dios mío, le han dado en la cabeza! ¿Quién le ha herido? Mirad, amigos míos, un centímetro más arriba y le habrían matado.

Un Hombre Joven : No ha sido nada, nada, buena madre.

Pedro (al niño de Vassily) : Y tú, boca, ¿tienes hambre?

Vassily : ¡Oh, los canallas! Me han robado...

El Mozo : ¿Qué pasa, Vassily?

Vassily : ¡Me han robado el dinero que había recogido para los obreros de Bakú!

Pedro (al niño) : Espera... Voy a enseñarte algo muy bonito. ¡Un reloj! ¡Un reloj con música! Tú eres muy pequeño, pero tu boca es grande. «*He aquí un reloj... Por su celo y su buena conducta, he aquí un reloj de parte del patrón*»... Por mi celo y mi buena conducta, de parte del Patrón... (Cantando):

El nene tiene una gran boca.

En casa, la despensa está vacía.

La madre se ha marchado hacia su tumba y se llevó la leche para el niño.

Mira, mira el reloj... El reloj con música... El reloj y el zorro... El zorro y la cabra... La cabra y el lobo... (Tomando un biberón): Esto no tiene mucha leche, querido...

Vassily : Hay que distribuir estas consignas. Mañana por la mañana...

El Mozo : Tú no puedes levantarte mañana... Es mejor que te quedes en cama.

Vassily : No puedo. La huelga debe proclamarse mañana. Debe comenzar a las dos en punto, cuando suene la sirena de alarma. Debes ser tú quien dé la señal...

El Mozo : ¡De acuerdo!

S E X T A P A R T E

(En casa de Vassily)

Comisario de Policía : A propósito: permítame que inspeccione la habitación. (A *Pedro*): Y tú, ¿qué haces aquí? Tu actividad es conocida por la policía y merece nuestra aprobación, sin embargo, habrá que registrarte. Veamos...

Pedro : No hagas ruido, que vas a despertar al niño... Está durmiendo... (Leyendo una carta): «Te informamos en las primeras líneas de la presente, mi querido esposo

Pedro Petrovitch, que nuestro bienhechor el propietario, por el que debemos rogar a Dios en todo momento, mañana y tarde, día y noche, se ha llevado de nuestro establo a la Petruska, preñada y todo... Y nosotros te rogamos y te pedimos con lágrimas en los ojos, vayas a postrarte a los pies de las autoridades y les pidas dinero y nos lo mandes sin falta, para dárselo al propietario que nos amenaza con llevarse todo y arrasar nuestra casa para cobrarse...»

Pedro: «Envíanos sin falta...» ¿Y el caballo? ¿Y mi caballo, si les mando el dinero? Vuestra Señoría...

Agente de Policía: ¿Qué haces aquí tú?

Pedro: «Envíanos sin falta...» Es necesario que guarde 3 rublos 50 kopeks para comer. No, con 3 rublos tengo bastante. Tengo aquí 22 rublos en dinero.

Vassily: Avisa a los camaradas... Ten cuidado del niño.

Comisario de Policía: Dame, dame la carta, y no te hagas el remolón.

Contramaestre: ¡Eh, eh, Pedro Petrovitch! He aquí un canalla astuto como él solo, que viene de visita a casa del que ha querido matar... (Cantando.) Se lo han llevado... Se lo han llevado... ¿Qué es lo que se han llevado...? (Al niño): ¿Por qué gritas tú...? (Riendo.) ¿Y si te cortase el caño por donde haces pipí...?

Obrero: ¿Qué hacen aquí estas cornejas?

Contramaestre: Sabe usted, a veces sucede...

Obrero: (Al contramaestre): ¡Canalla, sinvergüenza, no saldrás vivo de aquí!

Contramaestre (señalando a Pedro): No fui yo, no fui yo... Ha sido él... Es él...

Pedro: Yo no puedo encontrar los 20 rublos.

Obrero: ¡Ah, canalla, ladrón, imbécil...!

Obrero 2.º: ¡Eres un traidor, un canalla...!

Obrero 3.º: Has vendido los tuyos, tienes necesidad de un caballo y no ves otra cosa que colas de caballo por todas partes.

Contramaestre (a Pedro): ¡Arre, arre, caballo...!

Obrero (al contramaestre): Y tú eres una ví-

bora. (Irónicamente.) ¡Rusia, nuestra madre!

Pedro: ¡Déjame, déjame! Me he aturdido un poco... He debido decir que cesase el trabajo, pero él me prometía un caballo. ¡Un caballo por su celo al patrón! Es él el contramaestre y no yo. (Reaccionando.) Tengo que hacer una reclamación... Iré hasta el mismo patrón... ¡Dejadme...!

Obrero: ¡Ha perdido la razón!

Otro: Los mentecatos no tienen necesidad de razón. ¡Es un canalla, un traidor a la clase obrera!

Un tercero: ¡Y a ti, contramaestre, ya te cogeremos un día!

(En uno de los salones de la casa del Patrón)

Pedro: ¿Es él el patrón? (Reconociendo en el patrón de la fábrica al propietario que se le llevó el caballo): ¡Ah, pero...!

El Patrón: Quel est-ce encore ce type de voyou... (*)? ¿Qué desea usted, amigo mío? ¿Por qué no contestas? Habla, puesto que has venido. ¿Qué es lo que quieres? (Desconcertado.) Mais il est complètement fou, le bonhomme (**)! Por qué te callas? ¿Quién es? ¡Eh, criados! ¿Cómo dejáis entrar en mi casa al primer vagabundo que llega? Je t'en prie de me laisser tranquille (***)! ¡No importa qué canalla puede entrar tranquilamente en mi casa! ¡Rusia! ¡Nuestra Santa Madre...!

Pedro (blasfemando): ¡Rusia, tu santa madre...! ¡Que hubiese sabido portarse mejor con nosotros! (Los criados lo arrojan a la calle.)

S É P T I M A

(En un mitin, en la fábrica)

Obrero: No os olvidéis, muchachos, de dejar el trabajo cuando suene la sirena de alarma. Acordaos, camaradas, que ha de ser a las dos en punto, acordaos. Tened presente que es a las dos en punto, camaradas. ¡A las dos en punto! ¡Cuando se oiga el silbido de la sirena! ¡Camaradas!

Joven Obrero: Si la sirena está ocupada por la policía, iremos a la huelga sin su aviso. No os preocupéis, camaradas, no os desaniméis... ¡Camaradas! ¡Todos en vuestro sitio! El enemigo no descansa. La policía ha detenido a Vassily y lo ha llevado a la cárcel. ¡Ya le sacaremos nosotros, camaradas! ¡Vassily, la lucha continúa!

P A R T E

¡Cuando perdemos uno de los nuestros, millares y millares de camaradas continúan nuestra obra! (Silbido de la sirena.) ¡La huelga de solidaridad tendrá lugar a la hora indicada...! ¡La huelga de solidaridad obrera ha comenzado!

Título: ¡CAMARADAS, OBREROS DE BAKÚ, VUESTROS COMPAÑEROS DE SAN PETERSBURGO ESTÁN CON VOSOTROS!

(*) En francés, en el original: ¿Qué quiere todavía este golfo?

(**) En francés, en el original: ¡Pero está completamente loco el pobre hombre!

(***) En francés, en el original: ¡Te ruego que me dejes tranquilo!

EL CINEMA BAJO EL SIGNO FASCISTA

¿Es capaz el fascismo de engendrar una cultura?

«Las revoluciones tienen sus leyes. La revolución alemana de 1933 sería incompleta si no se extendiera al dominio cultural y espiritual.» Estas palabras del órgano oficial del nacional-socialismo definen los propósitos del Gobierno alemán. La creación del ministerio de Educación del pueblo y Propaganda y la intervención de ese ministerio en todos los resortes de la vida cultural alemana, prueban que el nacional-socialismo se ha apropiado un principio formulado hace ya mucho por Carlos Marx y aplicado por Lenin, que la cultura es instrumento de una clase, que la cultura tiene siempre un contenido político y que las ideas dominantes en un período determinado de la evolución social son las ideas de la clase dominante. Veamos cómo pretende el nacional-socialismo aplicar esta verdad marxista al campo del cine.

El ministro de propaganda, doctor Goebbels, que tiene a su cargo la Prensa, la radio, el cine y todos los resortes de la producción cultural alemana, ha convocado a los productores cinematográficos para hacerles saber sus puntos de vista (que son los de la «revolución nacional») sobre el cine. Las palabras del doctor Goebbels merecen sin duda un comentario. Afirma que la crisis del cine alemán es más bien de orden espiritual que material. Entre las películas que más le han impresionado cita: 1. *El acorazado Potemkin*, que partiendo de una concepción «traidora a la patria» muestra claramente hacia dónde debe orientarse el film de masas; 2. *Ana Karenine*, gracias a las dotes artísticas de Greta Garbo; 3. *Los Nibelungos*, evocación de una época pasada, y 4. *El Rebelde*, film de la Alemania nacionalista que despierta. Frente a esas cuatro películas, al doctor Goebbels le parece ridícula la producción nacionalista de los últimos años, al ver la cual se creería — dice — que «la historia no es más que la sucesión de desfiles y paradas militares al son de trompetas». «Nuestros cineastas — continúa — se quejan de la pobreza de motivos. ¿No hay acaso en las luchas de la Alemania nueva una riqueza extraordinaria de temas?» Nos encontramos evidentemente en ese discurso y en las medidas gubernamentales sobre la censura y la protección al film de tendencia nacional-socialista, frente a una concepción nacional-socialista del cinema. Los estudios, incluso los de la Ufa, han cambiado inmediatamente la dirección artística. La consigna era no sólo expulsar a los judíos y a los «marxistas», sino incorporar «gente joven, gente nueva». Empresas flamantes han surgido de pronto ante el «¡Sésamo, ábrete!» de la varita goebbeliana. *Alemania ensangrentada*, *El general York*, *La joven Alemania en marcha*, ostentan ya la nueva marca de fábrica. Y se anuncia para fecha muy próxima el estreno de otras películas de gran formato concebidas dentro de la misma línea: *La lucha en el territorio del Ruhr*, *Los invencibles*, *Héroes tras el arado*, etc.

La admiración del doctor Goebbels por *El acorazado Potemkin*, la obra maestra de la cinematografía soviética, no es casual. El nacional-socialismo necesita también su cine de masas. La «revolución» reaccionaria de las capas medias y desclasadas ha robado al movimiento del proletariado todas sus formas de proselitismo: el sistema de organización celular, las formas de la «liturgia» revolucionaria, la conmemoración del día del trabajo, la música y hasta la letra (adulterándola) de sus canciones. Ahora quiere ser consecuente en materia de cine. ¿Pero basta imitar las formas del arte proletario para engendrar un arte? ¿Basta crear un ministerio de propaganda para que surja una cultura nueva?

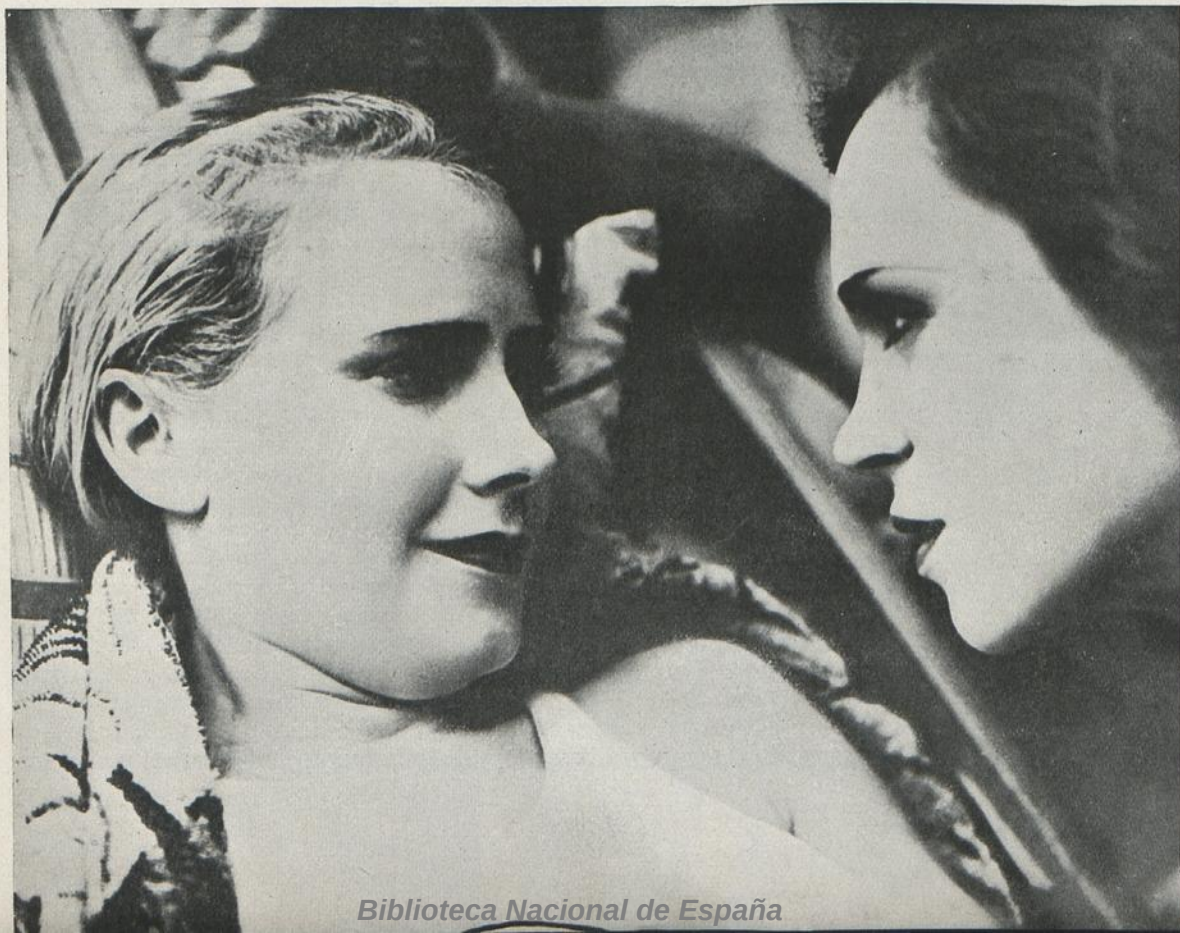
«El film alemán puede y debe ser el primero del mundo, ya que somos el pueblo de los poetas y pensadores», proclama, modestamente, uno de los nuevos cineastas de la línea hitleriana. «Nuestro movimiento — dice Hitler mismo — está cargado con la herencia de dos mil años de gloria y de historia alemanas y será el sostén de la historia y de la cultura alemanas en el porvenir.» Si el «verbo» fuera madre de la realidad, la cultura fascista habría de ser la más brillante, la más grandiosa de la historia. ¿Pero no hay una contra-

dicción irreductible entre cultura y fascismo? ¿Es acaso capaz el fascismo de engendrar, de desarrollar una cultura propia?

Tratemos de responder con criterio histórico, objetivo. La clave del *Potemkin* no está en la intervención de la masa sino en la función, en el papel de esa masa. En la concepción socialista, la masa es hoy fuerza motriz y sujeto de la historia. En la concepción fascista es sólo el instrumento de un jefe («Duce», «Führer») o de una minoría «selecta». En la concepción socialista, la masa realiza por sí y para sí una misión histórica propia, en el fascismo sirve intereses e ideas (ideal nacionalista, culto del pasado, etc.), ajenos a ella misma, patrimonio de la clase históricamente precedente. Lo que hace la grandeza del film soviético en sus obras de inspiración más pura, lo que da universalidad a algunas creaciones del arte soviético y del arte revolucionario de los países capitalistas, lo que hace de ellas, en el sentido más grande y hermoso del término, *cultura*, es que son expresión de un mundo en gestación; es que, al encarnar hoy los anhelos y aspiraciones del proletariado, encarnan los principios universales y permanentes del hombre. ¿Qué puede ofrecer en cambio el fascismo? Oposición y servidumbre de la masa, cuyo destino es obedecer y aplaudir. Orgullo de raza, persecuciones medievales de raza, sed colonial, guerra imperialista, frente a igualdad y confraternidad de todas las razas, de todos los pueblos. Autos de fe de todo lo que representa un paso hacia delante en materia de libertad y de progreso, frente a la liberación de todas las fuerzas humanas ascendentes. Limitaciones a la técnica, proteccionismo agrario, favoritismo del artesanado y del pequeño comercio, frente al desarrollo ilimitado de la técnica, de la industria, de la socialización. Las formas refinadas y brutales de una dictadura tendiente a perpetrar todos los vicios, todos los abusos, toda la barbarie del pasado, frente a la creación de un mundo nuevo que ha de liberrar al hombre de la tiranía ignominiosa del capital para clausurar la prehistoria de la humanidad e inaugurar el período histórico, el período del socialismo.

Pueden los Hitler, los Goebbels, los Goering creer que aniquilarán el marxismo, que suprimirán la palabra marxismo hasta de los libros «para que durante cincuenta años nadie sepa ni lo que significa», podrán hacer todos los

«8 muchachas en barco»,
«sex-appeal» alemán
1932-33. Foto: Tobis.



autos de fe que les permita su dominio efímero, podrán prometer premios y dinero a la producción cinematográfica y cultural nacionalsocialista, podrán exhumar las glorias de Federico «el Único» y entonar himnos a la raza elegida, podrán sublimizar los dolores de estómago o los trastornos eróticos de la pequeña burguesía o de las masas campesinas que condenan a la servidumbre y a la miseria: lo que no podrán jamás es crear una cultura. Porque cultura significa, en el actual período de la evolución histórica, precisamente eso que quieren exterminar: cultura significa marxismo, socialismo.

¿Ha producido acaso ni siquiera los rudimentos, ni siquiera una promesa de cultura, el fascismo mussoliniano en sus diez años de dominación? El pueblo alemán, ese «pueblo de poetas y pensadores», ha de producir evidentemente una cultura. Engels creía que toda la tradición y la capacidad filosófica alemana habían pasado al proletariado alemán. Ese proletariado creará evidentemente su cultura. Y en la medida en que la elabore, esa cultura será, por el solo hecho de serlo, cultura antifascista. Por más mercenarios que el fascismo alquile en la prensa, en las academias, en los estudios cinematográficos; por más brazos y cerebros que compre por dinero o por el terror, todo será inútil: donde ponga el pasc, se agostará la hierba. Porque el fascismo representa una pesadilla de la humanidad, representa, a pesar de toda la soberbia y de las declamaciones de sus jefes liliputienses, una mala noche de la que no quedará más que un recuerdo sombrío. Y sólo el proletariado, sólo el marxismo, al luchar contra él en una batalla en la que el fascismo tiene que perecer irremisiblemente, y para siempre, al crear los moldes de una sociedad sin clases, creará simultáneamente las únicas posibilidades de cultura, la forma históricamente superior de la cultura humana.

Berlín y abril de 1933.

A N G E L R O S E N B L A T

En pleno nacionalismo cinematográfico

La revolución nacionalsocialista ha influenciado profundamente los destinos de la cinematografía alemana. En pocas semanas el panorama de esta industria ha cambiado profundamente, tanto en la orientación como en el personal.

Nadie ignora que hasta el mes de marzo el 90 por ciento de los productores del cine alemán, autores de manuscritos, actores, músicos, la prensa y hasta el personal de oficinas era de origen israelita. La campaña antisemita ha repercutido de tal forma que, actualmente, el elemento judío ha quedado reducido a una ínfima proporción, acaso no llegue al 5 por ciento. Todos los puestos directivos han pasado a manos de alemanes, preferentemente nacionalsocialistas. Incluso los más humildes empleados pierden su destino. El «Film Kurier» nominalmente sigue perteneciendo al antiguo propietario; pero ya no ejerce ninguna influencia en la orientación, hasta el punto de haber sido convertido dicho diario en el órgano oficial de la nueva industria cinematográfica.

Todo ello no tiene nada de particular cuando observamos que el flamante nuevo ministerio de la Propaganda, como era lógico, y siguiendo el ejemplo de Rusia, ha creado una sección especial para el cine. Según palabras de Goebbels, «el cine, a causa de sus efectos en las masas es el más importante medio de propaganda al servicio de la nación. Por medio de él será revelado al pueblo el verdadero espíritu de la revolución. Hasta ahora bajo el absurdo pretexto de la libertad del arte se ha envenenado al pueblo moral y políticamente.»

Una industria tan importante no puede sufrir parecida experiencia sin resentirse profundamente. Como consecuencia inmediata, tenemos la paralización de toda la producción. En Berlín, de 27 estudios de producción, tan sólo dos están ocupados para realizar films de mediocre interés. Hemos asistido a una emigración de productores hacia Viena, Praga y París, lugares en plena actividad. Sin embargo, el ministerio ha advertido que quienes salgan a pro-



«Éxtasis», film checo de Gustavo Majati del que hablaremos en nuestro próximo cuaderno. Foto: G. F. F. A.

ducir fuera de Alemania sin la debida autorización, se exponen a ver prohibidos sus films en todo el territorio germano.

Para comenzar la era de la censura nacional, 90 films de carácter social, o simplemente humano, incluso algunos por carecer de tendencia nacionalista; y desde luego todos los films soviéticos (entre ellos el *Potemkin*, tan elogiado por Goebbels como modelo de film artístico-tendencioso) han sido rigurosamente prohibidos. Ejemplos: *El Testamento del Dr. Mabüsse*, de Fritz Lang, por el hecho de distraer la atención de las gentes con problemas «insípidos» y «desmoralizantes». *Tifon*, mediocre producción burguesa, a causa de Inkisjkinoff, artista soviético en decadencia.

La «Spio», organización de los productores y explotantes de Alemania, hállese actualmente bajo el control de una comisión nacionalsocialista (N. S. K.), que actúa con poderes dictatoriales. En todas las firmas se han nombrado comisarios nazis encargados de verificar los proyectos de producción, y de censurar los manuscritos. «La música y la letra deben estar impregnadas del espíritu alemán, ser susceptibles de exaltar y mostrar las virtudes viriles de la raza. Autores y músicos serán alemanes. En cuanto al personal obrero de los talleres, actuará dentro de la organización sindical nazi (N. S. B. O.).»

Sometiéndose a las inspiraciones del ministerio de la Propaganda, todo el mundo conserva el derecho de producir libremente. Se permitiría fabricar films de distracción, siempre y cuando sean morales y no ridiculicen los sagrados principios. Para facilitar la labor, una oficina especial informará sobre las posibilidades de tratar cada asunto particular.

Otro de los proyectos del plan nacionalsocialista consiste en la disminución de los salarios de los artistas. Se prevé la desaparición de los grandes sueldos de las *vedettes*; pero además, una estrella que pretenda ir a trabajar al extranjero porque allí se le ofrezca un contrato económicamente más ventajoso, se expone a ver prohibidos en el territorio del Reich los films donde ella trabaje.

Como resultado de tan original inspiración nos sirven semanalmente, en-

tre las actualidades, los discursos de los personajes del régimen. Últimamente hemos escuchado sendas alocuciones de Goebbels, Hitler y Goering. Esperamos que para llenar el programa desfile por la pantalla hasta el último nazi del partido. Un film de propaganda nacional, *Blütendes Deutschland*, que ocupa el primer lugar en los programas, nos ha parecido una extravagante colección de fotografías chauvinas de la guerra; un inhábil montaje de todas las manifestaciones nacionalistas de los últimos tiempos. A pesar de la embriaguez popular, el entusiasmo fué bastante tibio. Quizá de ahí proceda el ukase de Goebbels contra el kitsch; es decir, contra los films que bajo pretextos nacionalistas, ridiculicen el arte cinematográfico. ¿Pero no cree el señor Goebbels que será bastante difícil producir un *Potemkin* nacionalsocialista?

Con el fin de formarse una idea de la producción que se prepara, vamos a dar algunos títulos de los manuscritos aceptados por distintas firmas:

La felicidad de Juan, La Madrina del regimiento, Lucha en el Ruhr, Los vencedores, Héroes detrás de la carretera, Máscara filial, Sólo hay un Rin alemán, Sueños del Rin, El cazador de las trincheras, Mañana comienza la vida, Alemania sobre todo, Fieramente ondea la bandera negro-blanco-rojo, Florián Geyer y La verdad en marcha.

Para muchos, el verdadero cine alemán empieza ahora; para otros, ha muerto definitivamente.

Berlín.

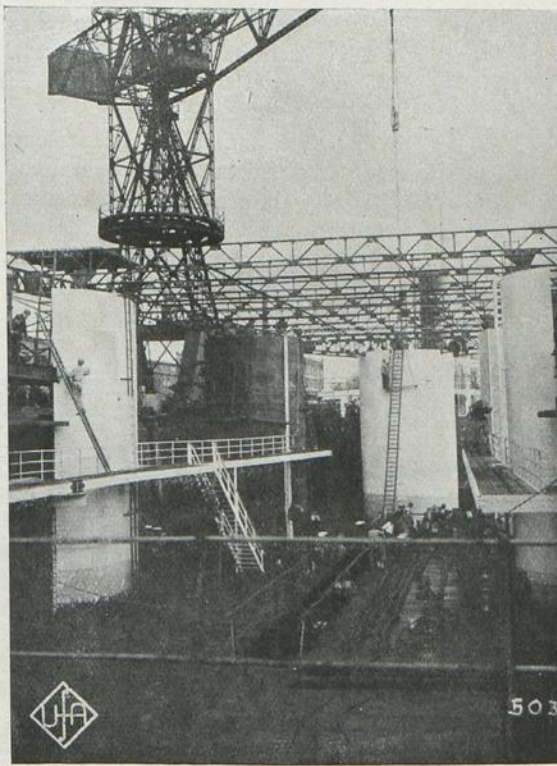
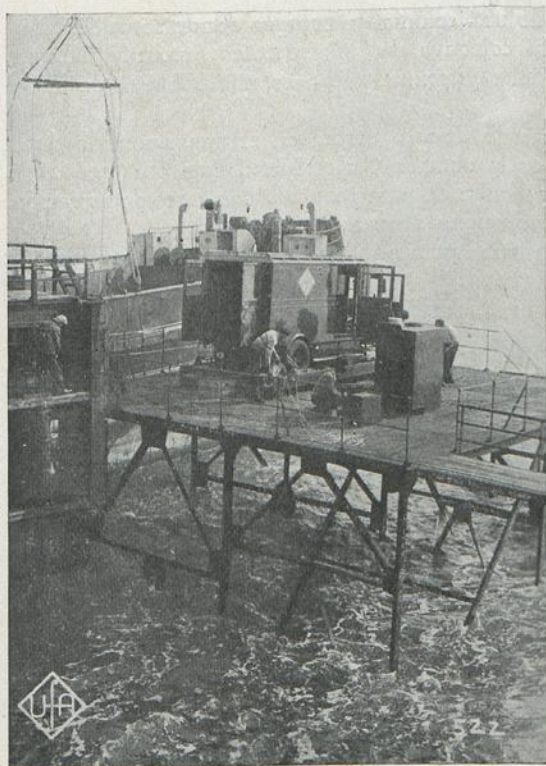
M . F . A L V A R

El cine proletario en Alemania

(En el curso de una reunión organizada por la A. E. A. R. (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios), de París, con el tema «Cultura marxista y cultura fascista», un grupo de cineastas revolucionarios alemanes envió este mensaje que traducimos y publicamos):

Dos toma-vistas de «I.F.I. no contesta». Film Erich Pommer, aparatoso y falso. Foto: UFA.

Hay quienes niegan la posibilidad de un arte proletario antes y hasta



después de la conquista del poder por el proletariado. Se basan para ello en que la dictadura del proletariado tiene sólo una misión histórica provisional, no pudiendo, por lo tanto, proporcionar las posibilidades para crear y desarrollar un arte proletario. La realidad alemana, hasta el 30 de enero de 1933, mediante numerosas creaciones en todos los terrenos del arte, refuta definitivamente esa opinión.

Tampoco resiste al parangón con la realidad otra concepción que, si bien admite un arte proletario antes de la conquista del poder, sólo reconoce a ese arte un *valor combativo*. La distinción entre valor artístico y valor combativo es mecánica y no dialéctica: *el valor combativo de una obra de arte está en función únicamente de su valor artístico*.

No hay que olvidar sin embargo las dificultades que antes de la conquista del poder se oponen a la creación artística, especialmente en el terreno cinematográfico. En la sociedad capitalista toda obra de arte es *mercancía*. Para producir la mercancía que se llama *film* se requiere un costoso aparato de producción. Este aparato se encuentra en los países capitalistas en manos de la burguesía, que elabora con él los *gases venenosos* destinados a penetrar en los corazones femeninos, a enternecer o alegrar las almas pequeño-burguesas e introducir las tinieblas en los cerebros proletarios.

La madre Krause busca la felicidad, *Kuhle Wampe*, *El Capital* y una serie de películas de 17 milímetros representan tentativas importantes para crear un film proletario en la Alemania capitalista. Estas tentativas debieron chocar no sólo con la censura oficial sino con las empresas no oficiales de exhibición.

La madre Krause, después de una mísera vida proletaria, encuentra el «camino de la felicidad» abriendo la espita del gas. Sus hijos encuentran otra solución: alistarse en el frente de lucha de la clase trabajadora. El último cuadro muestra rudas columnas obreras marchando sobre el duro asfalto de la gran ciudad. Claro que este final no podía satisfacer al distinguido público berlinés de Kurkurstendamm. Las empresas suprimen la escena trocando el contenido combativo de la película en ideología derrotista. La burguesía ilustrada quiere películas de carácter social. ¿Pero tolerará una solución revolucionaria? ¡Ni soñarlo!

Kuhle Wampe (el nombre de una colonia de parados donde se celebra una fiesta deportiva obrera), la obra colectiva de los escritores Brecht y Ottwalt, del compositor Hans Eisler y del *régisseur* Dudow, es una epopeya de la solidaridad obrera.

El Capital representa un trabajo de vanguardia en el mejor sentido de la palabra. Es la tentativa de filmar la obra de Carlos Marx. Esta obra, así como la producción intensificada de películas de pase reducido con fines de agitación, se vió interrumpida por la «revolución» alemana.

Nuestra obra era una pequeña avanzada en la lucha del proletariado alemán.

No abandonamos la lucha ni las esperanzas. ¡El triunfo será nuestro y sólo nuestro!

«Camisas Negras», film italiano-fascista en Alemania

La UFA ha adquirido el nuevo film mussoliniano *Camisas Negras* para exhibirlo en Alemania. La primera representación tuvo lugar el 27 de abril en una gran fiesta berlinesa en la que participaron los miembros del Gobierno alemán y del Cuerpo Diplomático. La empresa «Europa» ha adquirido setenta copias para exhibirlas en todas las grandes ciudades alemanas con motivo del «Día del obrero alemán». NUESTRO CINEMA se ocupará del film en el próximo número. Por ahora, nos preguntamos: ¿Qué milagros habrá hecho la censura goebbeliana para que las camisas pardas, al ver el film, no se indignen contra las camisas negras y contra el Duce, representado apologeticamente en el film italiano como el campeón de la intervención y el héroe de la guerra contra Alemania?

NUEVOS FILMS EN PARÍS

« La tierra tiene sed » (*)

FILM SOVIÉTICO DE S. ERMOLINSKY Y J. RAISMAN

La tierra tiene sed — producción Sowkino-Wostowkino — es un film que data de 1930-31. A Occidente nos llega casi con tres años de retraso, y, este hecho, resta objetividad a la comparación que pudiésemos establecer entre esta película soviética y las producciones yanquis, francesas y alemanas, de las primeras etapas del film sonoro y parlante.

En los periódicos burgueses de los países capitalistas se viene hablando insistentemente de la crisis o decadencia del cinema soviético, para no desglosar este aspecto del arte y la industria en U. R. S. S., de sus otras manifestaciones artísticas y económicas. Y como en las demás, cuando se habla del cine, se falsea toda realidad. Primero porque, desde su ángulo contrarrevolucionario, debe ser así, y, después, porque las censuras cinematográficas, muy consecuentes con su papel policiaco, se encargan de prohibir la exhibición de nuevas películas soviéticas, a través de las cuales la prensa revolucionaria podría oponer a la burguesa multitud de pruebas— palpables e inmediatas — que dejaran al descubierto sus mentiras y su triste papel.

Sin embargo, *La tierra tiene sed* nos proporciona ahora los medios necesarios para constatar la superioridad manifiesta del cinema proletario de la Unión soviética sobre el cinema capitalista — de Norteamérica, de Francia, de Inglaterra, de Alemania —, no solamente en la parte proporcional de sus temas, sino en su aspecto puramente expresivo, específicamente cinematográfico. Si lanzamos una mirada retrospectiva — de tres años — sobre el cine europeo y yanqui, veremos cómo sus nuevas formas de expresión se limitan a cobijar toda clase de operetas de «gran espectáculo» y todo ese teatro populachero y comercial en donde se nutren la cámara y el micrófono a los que, por razones sobradamente conocidas, se les imposibilita de enfrentarse con la vida y los temas culminantes de su momento. En cambio, en U. R. S. S., la cámara y el micrófono, en estas mismas fechas, caían sobre los problemas esenciales de la vida rusa y, recogiendo los hechos más representativos de su socialismo constructivo, nos ofrecían *El camino de la vida*, *La lucha por la vida*, *La sinfonía del Dóubase*, *La tierra tiene sed* y otros films admirables que, aun vistos con dos o tres años de retraso, se han destacado por sus innumerables valores técnicos y cinematográficos, aparte, naturalmente, el valor de sus temas sobre la producción capitalista más reciente.

La tierra tiene sed es un episodio que recoge el esfuerzo de las nuevas generaciones de U. R. S. S., en sus luchas por la edificación de su nueva economía. El escenario se centraliza en Turkmenia: tierras ricas y productivas ayer, áridas y resacas hoy, generosas mañana si un agua bienhechora las regase... Pero en este 1917, el panorama no puede ser más desolador: la carencia de agua ha agrietado y endurecido a la tierra, que no es más que una estepa polvorienta y estéril; los hombres enloquecen de sed y los animales mueren. Solamente Aman-Durda-Baya, amo y señor de

algunos pozos de la región, posee el agua necesaria que podría salvar de una muerte horrorosa a hombres y bestias. Pero el gran «Bek» la niega a los unos y a las otras y la utiliza para el riego de su pequeño jardín. Ni una protesta, ni una frase violenta sale del pueblo ante este hecho. Al contrario, cuando el poderoso hacendado sale a la calle, los hombres se esfuerzan por aparecer sonrientes, y los más viejos bajan la cabeza en señal de acatamiento.

Sin embargo, los Soviets de

(*) Presentado por el Comité Francés de las Fiestas de Arte de Moscú, en el cinema de «Les Agriculteurs», de París, el 11 de abril de 1933.

«La tierra tiene sed»,
film soviético de
Ermolinsky y Raisman.
Foto: Sowkino-Wostowkino.





«14 de julio», de René Clair.
Foto : Filmófono.

Moscú y de Leningrado piensan en los hombres de Turkmenia. Desde las ventanillas de un tren, una brigada de jóvenes técnicos soviéticos lanzan el coro de sus canciones revolucionarias. Más tarde les veremos arribar al poblado, en donde la gente muere de sed, llenos de polvo y de fe en sí mismos. Las masas se mueven como electrizadas. Uno tras otro, los técnicos soviéticos lanzan su consigna: ¡El agua y la tierra nos pertenece...! ¡Nosotros saltaremos con dinamita los montes «sagrados» y cambiaremos el cauce del río para que el agua se precipite sobre nuestros pueblos...!

Los campesinos se constituyen al eco de estas palabras y, algunos de ellos, se agrupan a los técnicos que comienzan a taladrar las rocas que aprisionan desde hace siglos

el agua. El trabajo es duro, pero la seguridad de un mañana mejor es más fuerte que el polvo, el sudor y la fatiga. La roca, sin embargo, no cede. Los primeros intentos de perforarla fracasan.

Los hacendados, que habían santificado, de generación en generación, estos montes y declarado maldito a todo el que se atreviese a poner en ellos un pico o una pala, se enorgullecen de su triunfo. Algunos «viejos» del pueblo tienen risas sarcásticas para los hombres nuevos.

Pero la brigada de choque no se descorazona. Sabe perfectamente que la lucha es dura, pero está segura de la victoria final. En medio de una polvareda intensa se les prende fuego a las mechas que se introducen en el corazón de las montañas. Con una febril ansiedad se espera el resultado. Pasan unos segundos con capacidad de siglos.

La primera descarga llena de gozo y de alegría a todos los corazones presentes. A la primera sigue una segunda, una tercera, una quinta, una décima... Son diez, doce, veinte, cincuenta estallidos que perforan las entrañas de los montes, que abren nuevo cauce a las aguas aprisionadas, que en el espacio de unos segundos transforman un rincón del mundo...

Tumultuosamente se abalanzan las aguas sobre las tierras áridas que se esponjan en fertilidades ópimas. Los campesinos han triunfado. Los hacendados se cobijan en sus madrigueras, huyendo de una canción que les persigue:

¡En la tierra salvada habrá ahora jardines!
¡Nuestros campos son nuestros! ¡Nosotros somos libres!
¡Camaradas! ¡Reguemos nuestras tierras y edifiquemos fábricas!

Con este tema, Ermolinsky y Raisman han realizado un film vigoroso, vital, definitivo. *La tierra tiene sed* es, por su contenido, por su realización, por sus indiscutibles valores sociales y cinematográficos, una de las obras más completas y decisivas que nos ha ofrecido el cinema de todos los tiempos.

« 1 4 d e J u l i o »

F I L M F R A N C É S D E R E N É C L A I R

René Clair termina de ofrecer a la expectación cinematográfica internacional su nuevo film *14 de julio*. Como sus obras anteriores, ha captado los máximos elogios de la crítica y arrancado toda clase de apologías en sus primeros espectadores de París, de Berlín y de Londres.

René Clair, en *14 de julio*, vuelve sobre el viejo tema de *Sous les toits de Paris*, presentando un ambiente pretendidamente irreal, sobre una anécdota sentimental y sensiblera. Pero, sobre todo, lo que René Clair ha pretendido hacer, es un film apolítico. Voluntariamente, ha querido separarse del sentido directamente social que quiso significar en *Viva la Libertad*, para dar un film «cien por cien cinema».

Sin embargo, el *14 de julio*, como *Viva la Libertad*, es un film de consecuencias sociales, completamente negativas. El hecho de esquivar a las masas un tema que les muestre la descomposición del capitalismo y la burguesía actual—presentando, no obstante, estos elementos con direcciones completamente falsas—, dan como resultado una

manifestación social de tendencia burguesa, y por lo tanto, un film perfilada y resuelta-mente político, precisamente por su apoliticismo.

En 14 de Julio se agrupan los elementos necesarios a un film social del momento. El pueblo y la burguesía intervienen activamente, en un constante paralelismo; como dos factores esenciales. Pero René Clair, fiel a su trayectoria de siempre, autocrítico consigo mismo y con la rama social de donde procede, equivoca los términos cardinalmente, presentando a los de abajo en pleno jolgorio, y en completo y grotesco aburrimiento a los de arriba.

Es decir, mientras que para los trabajadores y para los pequeños comerciantes de París, no existen problemas de ninguna clase, los ricos y los adinerados se encuentran ante el grave dilema de no encontrar un medio para divertirse. Estos hechos, presentados en ese momento en que los pequeños comerciantes se encuentran sacrificados ante nuevos impuestos; en el mismo instante en que los trabajadores, para reunirse y celebrar sus mítines de reivindicaciones, se ven obligados a desfilar ante centenares y centenares de policías que casi siempre les pasan a golpes de «matraque»; en la misma ciudad y a la misma hora en que la burguesía malgasta su dinero y su tiempo en las «boîtes de nuit», cada vez más numerosas, es como la consumación de un acto inadmisibles por todo cuanto hay en él de desviación y falseamiento de la realidad.

No podemos creer que René Clair, por muy alejado que permanezca ante el movimiento del proletariado francés, por muy sordo que sea ante las actividades y la oposición de este mismo proletariado a las nuevas tragedias que prepara su capitalismo y su Gobierno imperialista, pueda ignorar los hechos y les dé una interpretación puramente caprichosa.

Por el contrario, antes debemos creer que René Clair, como todos los demás realizadores que se acercan a temas sociales que falsean premeditadamente, tergiversa consciente y voluntariamente los hechos por dos causas esenciales. Una, por mantener viva la expectación y la admiración que despiertan sus obras en esa burguesía que fustiga siempre pero que jamás ataca a fondo. Y otra, por corresponder y pagar de la mejor forma a esta misma burguesía, desviando en sus films la acción del proletariado internacional en su marcha decisiva al Poder y presentando su vida y sus problemas desde un plano más elevado y sugestivo que el de los enemigos contra quienes lucha.

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

« T a n n e n b e r g »

F I L M A L E M Á N D E P A U L H E I N Z

Tannenberg es un film de guerra mondo y lirondo. Sin la máscara pacifista que hacía llorar lágrimas de cocodrilo a todos los miembros de la Sociedad de Naciones y a los demócratas de toda calaña capaces de echar por la borda su pacifismo cuando así lo decidan los «sagrados intereses» de la patria en peligro. El «metteur en scène» ha eliminado de este film todas las escenas de horror y de asco y ha dejado solamente algunos «pequeños incidentes» (unos soldados muertos, unas casas destruidas) para que el film tuviera un cierto color local. Pero lo más importante en esta película estriba en probar la gran capacidad técnico-militar de Alemania que se mostró con toda brillantez en la batalla de *Tannenberg*. Las fases técnicas de esa batalla van profusamente ilustradas mediante planos militares que han venido a sustituir al sentimentalismo de las escenas de miseria y de depauperación moral de los films pacifistas. En *Tannenberg* sólo se ven los Estados Mayores rusos y alemanes y muy a lo lejos — como una figura meramente decorativa — la gran masa de soldados que lucha o descansa, come o duerme, sin preocupación alguna, como si la guerra le hubiese arrancado los últimos restos de humanidad que le había dejado el régimen de *Kultur* del período de paz.

Tannenberg constituye una muestra de lo que van a ser todos esos films cocinados para fomentar los sentimientos patrióticos. La agudización de las contradicciones entre los diversos países capitalistas y la suma monstruosa que cada uno de esos países dedica a los presupuestos militares nos muestran cuál es el objetivo de esa propaganda y cuál será el desenlace.

Tannenberg es un film recomendable para todas las academias militares y preparatorias, asociaciones de piadosos luises y, en general, para todos los que aspiren a prepararse técnica y moralmente para «la próxima y la última».

V . L A T O R R E

NUEVAS PELÍCULAS EN ESPAÑA

« C o n d e n a d o »

FILM YANQUI DE WESLEY RUGGLES

El cinema capitalista ha abordado ya casi todos los temas sociales que presenta la vida contemporánea. Tal vez no se le haya escapado ninguno. La guerra, la prostitución, las organizaciones penitenciarias, las religiones, la policía... han servido — y siguen sirviendo — de base para la construcción de todos los films que llegan a nuestras pantallas.

Pero ya hemos dicho que, actualmente, todos estos temas están al servicio del cine capitalista. Por tanto, no es necesario indicar el confucionismo que se ha sembrado en su torno y la falsa interpretación que de ellos llega al público. Aun están recientes, además, los grandes ejemplos de *Maternidad* y *El enemigo en la sangre* y los de *Trata de blancas* y *Mercado de mujeres*, para recordarnos — como la mayoría de las películas que hemos visto en los últimos años — la intención conservadora y acomodativa de todos los films sociales editados en los países capitalistas.

Además, todos estos films de carácter social, están ideados con la intención de contrarrestar los efectos de los auténticos, de los que enfocan problemas de la vida con verdadera valentía. Por ejemplo: los creados en la U. R. S. S. y algunos otros, como *Muchachas de uniforme* y *Sombras blancas*, plenamente auténticos pero no todo lo valientes que debieran ser.

Últimamente se ha estrenado en España uno de esos films que los estudios comerciales oponen a los creados por el esfuerzo colectivo. Es ya algo antiguo. Se trata de *Condenado*, de Wesley Ruggles, realizado hace cuatro años en los albores del film parlante. Esto disculpa — en parte — sus grandes defectos técnicos, sus diálogos interminables y su falta de acción cinegráfica.

Pero, sobre todos estos errores, el film podía presentar el valor de su contenido, por pesar sobre él una sanción de la censura francesa que prohibía su exhibición en todo el territorio nacional. Esta prohibición está basada en que el escenario del film se desarrolla en la Guayana francesa y en el penal de la «Isla del Diablo». Lo que nos hacía suponer que *Condenado* reflejaría con minuciosidad los procedimientos inhumanos practicados en dicha penitenciaría. Pero no ocurre tal cosa. Al contrario: parece que el film está hecho para demostrarnos que no es tan mala la vida por aquellas regiones. Abunda el sol y escasea el trabajo. Los penados organizan orfeones y ven desfilar los días tumbados en amplias hamacas. Y hasta no es difícil encontrar a las esposas de los capitanes que — muy caritativas, indudablemente — se enamoran de los penados. Y hasta facilitan su fuga.

Después de ver todo esto se comprende fácilmente que no causaría gran indignación el film a los censores franceses. Todo lo contrario: tal vez viva satisfacción; porque sabían que iba a difundir por el mundo una «Isla del Diablo» completamente falsa, lo que les beneficiaba en grado extremo.

Claro es que, algunos, se preguntarán por qué prohibieron su exhibición en el territorio nacional. Por una razón muy sencilla: en el film de Ruggles los oficiales son gordos, groseros y tontos.

Y esto no le conviene a Francia. Sus academias militares saldrían perjudicadas. Es necesario mantener, a todo trance, la tradición y el prestigio del uniforme. Que es, precisamente, lo único que no mantiene el pésimo film de Ruggles.

R A F A E L G I L

«Peter Voss, el ladrón de millones»

FILM ALEMÁN DE E. A. DUPONT

Después de *Variété*, el Dupont de *Picadilly* y *Moulin Rouge*, poco significaba en el cinema. Últimamente, *Salto mortal* — ambiente y desarrollo paralelos a su gran producción — marcaba una tentativa de repetición, nula siempre en arte, reveladora de la más absoluta decadencia. *Peter Voss, el ladrón de millones*, es una huida victoriosa de su órbita dramática habitual: entra de lleno en el humorismo cinematográfico.

La reiteración de temas más o menos humorísticos en la pantalla sugiere una cuestión amplia de la que intentaremos alejarnos en este ensayo de crítica, aunque cada

vez va siendo más difícil enjuiciar una película abstrayéndola de la significación general del cinema.

El humorismo de *Peter Voss* es, en esencia, intrascendente. Un robo supuesto en una banca. El detective Dood — calamburescamente Goot, dios —, acompañado de una intrépida informadora, se lanza tras el ladrón, fracasando a través del aire, mar y tierra de modo difícilmente ejemplar. La Bolsa berlinesa, descrita con breves y poderosos planos; una taberna de apaches en Marsella para atracción del turismo, recurso nada original; un Marruecos deliciosamente convencional, son sucesivamente escenario de las andanzas de Peter Voss. Historieta desarrollada con innegable habilidad técnica. Como contrapunto, una aguda sátira contra un cinema truculento y falso, del tipo del yanqui, en el terreno puramente estético. Ambientes que son burla de otros ambientes, interpretación caricaturesca de otras interpretaciones, acción llena de espantables aventuras.

Pero insensiblemente retornamos a la cuestión. El humorismo cinematográfico, al que se entregan los más destacados animadores europeos no matizados socialmente — Clair, Granowski — no es en definitiva más que una inmensa cobardía. El humorismo es inestable, ligero, frívolo. Cuando trata de adquirir caracteres apocalípticos, sus sarcasmos no pueden dejar de ser escépticos, a menos de perder su carácter. El humorismo de pretendida envergadura social, raramente es otra cosa que nihilismo intelectual, pura negación, que se extiende con frecuencia al que usa tan peligrosa arma. No hay mayor enemigo de la sonrisa o la risa que la emoción. Y sin calor, sin entusiasmo o indignación, no puede el cinema, hoy por hoy, ejercer dignamente su misión social. El planeta está lleno de hambre e inquietud. El humorismo reiterado, suena ya a hipocresía, a huida de más recias cuestiones, que debemos con energía denunciar.

A N T O N I O B L A N C A

CRÍTICA Y OPINIONES DE NUESTROS LECTORES

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

EL CASO SCOTTSBORO

Manuel Iglesias nos remite este artículo que publicamos. Como él, creemos que «El caso Scottsboro» ofrece la materia necesaria a un film anti-imperialista formidable, y como él opinamos que no puede producirlo Norteamérica actualmente. Sin embargo, discrepamos con su opinión, cuando afirma que Pabst o Jutzi pudiesen mostrarnos la injusticia yanqui. Podrían mostrarnos estas injusticias si realizasen este posible film en la U. R. S. S. Pero debe tener muy presente nuestro camarada Iglesias, que en Alemania no puede hacerse actualmente un film de este tipo y que Inglaterra y Francia — únicos países de producción cinegráfica permanente — tienen también sus colonias en las que los negros sufren igual o peor trato que en Norteamérica. Hoy por hoy, «El caso Scottsboro» no podría realizarse plenamente más que en Rusia, bien fuese por los realizadores que él cita o por cualquiera otro director soviético. En el resto de Europa no podría filmarse actualmente, y en el caso de que Pabst y Jutzi lo intentasen, se verían obligados a producir una película «humana», de la que eludirían conscientemente las causas esenciales que han provocado este «caso».

«Al productor yanqui — dice Manuel Iglesias — le falta por explotar un tema que no dejaría de escandalizar a la austera moral puritana de Mr. Hays. Hollywood ha dado a conocer al espectador europeo todas las facetas de la vida del país del dólar, menos una: la de la inicua esclavitud a que tiene sometido al trabajador negro, haciéndole sufrir una enojosa y humillante *capitis deminutio*, en su dignidad de hombre y de ciudadano, para brindarle como premio final a su vida de paria la aplicación del no escrito articulado de la brutal ley de Lynch, o sentarle en la silla eléctrica y coro-

(*) Rogamos a nuestros lectores procuren ser más breves en sus comunicaciones, para tratar de recoger periódicamente todas cuantas informaciones se nos dirigen con destino a esta sección.

narlo, con todos los honores y los rezos de un pastor protestante, con el fatídico casco productor de 1,000 ó 1,500 voltios.

Las pantallas no han exhibido todavía la terrible miseria y el eterno *via crucis* de vejaciones que recorre el desgraciado hijo de Harlem y siempre nos lo muestran sufriendo las burlas y las bofetadas de sus amigos los blancos.

El verdadero film de negros ni se ha realizado ni se realizará en los estudios cinematográficos de U. S. A., mientras no cambie su estructura social. No es tema apto para las empresas productoras, ya que escandalizaría al puritano público de Broadway y no sería tolerado por la censura. Únicamente un realizador europeo de la envergadura de Eisenstein, Pudovkin, Trauberg, Pabst o Jutzi, sería capaz de mostrarnos cómo la justicia yanqui, esa justicia del mazo y de las cuarenta y ocho estrellas, ha cometido otra gran injusticia que es necesario añadir a la larga lista de prevaricaciones que culminó con el caso Sacco-Vanzetti; esa justicia encarnada en un hombre de pelo blanco de paternal y severo aspecto, y ese jurado de doce honorables ciudadanos, que no ha vacilado en condenar a muerte por el supuesto delito de violación en los cuerpos de dos muchachas blancas a nueve negros en el Estado de Alabama. El caso Scottsboro necesita conocerlo el proletariado europeo para que sepa que en U. S. A. no todo son rascacielos, coristas de Broadway, *gangsters* de Chicago o alegres cadetitos de West Point, y para que conozca las maquinaciones del Ku Kux Klan y la escandalosa prevaricación de un juez que condena a muerte a nueve hombres, coaccionado por el más inconfesable arribismo político, sin tener pruebas suficientes. Un film sobre el caso Scottsboro sería mucho más interesante que *El proceso de Mary Dugan* y todos los folletinescos *trials* que continuamente expende Hollywood para los estragados espíritus de los espectadores europeos.

La vida del negro no ha sido estudiada en el cinema norteamericano más que desde el punto de vista cómico, y el rostro del hombre de color apenas si ha servido para otra cosa que para ser utilizado como *punching ball* por el héroe blanco. El realizador de *Y el mundo marcha...* hizo una película sobre los negros de U. S. A., que, aunque posee indiscutibles valores desde el punto de vista cinematográfico, deja mucho que desear en el plano social, porque el negro de Norteamérica no está ni ha estado nunca para élogos y Vidor no supo o no quiso, en este caso, tratar el problema de color en el país monopolizado por los descendientes de los peregrinos que desembarcaron del *May Flower* en la bahía de Massachussets, con la energía que le caracterizó en su film antes citado.

Es preciso crear un cinema negro para que el proletariado europeo ame y comprenda a los doce millones y medio de hombres explotados y oprimidos por el abominable jímcrismo y que cualquier realizador europeo de avanzada — ya que en el imperio de Mr. Hays es imposible — aborde el tema del caso Scottsboro con toda su crudeza para hacer ver al espectador que detrás de la sonrisa «standard» de Chevalier están lágrimas de los proletarios que no tienen hoy día nada que envidiar a los peores tiempos de la esclavitud, y que en las cárceles de Yanquilandia hay una silla eléctrica que funciona de verdad, y que esos emocionantes indultos que vemos en todas las películas policíacas son únicamente *happy ends* de exportación.

Cuando veamos en las pantallas europeas cómo son ejecutados hombres negros por la vesania y la crueldad de las tres kaes fatídicas, será cuando cambie la opinión que se tiene sobre la actual fábrica de vampiresas cien por ciento y de vistosos galanes afeminados, para protestar virilmente contra la dictadura del oro.

Los realizadores de izquierda tienen la palabra. Es preciso perpetuar en nuestra memoria el inicuo *Scottsboro Trial*.

M A N U E L I G L E S I A S

AVISO:

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

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

NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE

ESPAÑA EN TORNO AL CONSEJO DE CINEMATOGRAFIA

El ministro de Agricultura, Industria y Comercio ha creado recientemente el Consejo de Cinematografía. La mayor parte de la Prensa española — cinematográfica y gubernamental, se entiende — ha recibido esta disposición de la *Gaceta* con el mismo alborozo con que recibiría al «mesías» del cinema español. Sin embargo, su significación es muy otra.

Desde muy poco después de su llegada, se nota en el Gobierno de la República una intención de «hacer algo por la cinematografía española». Lo ha demostrado prolongando la protección al Congreso Hispanoamericano creado por el Gobierno Berenguer; adquiriendo, desde el ministerio de Instrucción Pública, unas docenas de miles de metros de films culturales y educativos y unos cuantos aparatos de proyección de película de diez y siete milímetros; dictando nuevas tarifas arancelarias reguladoras de la entrada de películas extranjeras en España; creando varias becas y pensiones para el estudio del cinema en el extranjero; instaurando este Consejo de Cinematografía... Pero todas estas disposiciones, han dado un resultado completamente negativo; la adquisición de films educativos y culturales ha sido una gran equivocación — tal vez un gran enchufe —, puesto que todos ellos pertenecen a las etapas casi heroicas del cinema y, por lo tanto, no guardan relación alguna con las formas de aplicación de la cultura y la enseñanza actuales; la rebaja aduanera para los films extranjeros — hecha como compensación a los nuevos aranceles hispano-franceses — ha procurado cierta economía a las alquiladoras nacionales, pero ha llevado un gran ahorro a las sucursales yanquis que controlan más del 80 por ciento de nuestro mercado; las becas, no creo den otro resultado positivo que facilitar los medios a varios candidatos al «enchufe permanente» para que visiten unos cuantos estudios cinematográficos del extranjero; y el Consejo de Cinematografía, de realizar sus disposiciones, merecerá menos aplausos que reproches. Veamos por qué:

En el capítulo segundo de estas disposiciones, se dice: «El Consejo estará especialmente encargado de estudiar las siguientes cuestiones: b) *Medios de protección a la industria cinematográfica; posibilidades y conveniencia de fijar para la exhibición un porcentaje obligatorio de películas nacionales y formas de aplicación de esta medida; facilidades económicas que la comunidad de lengua pueda dar a la producción hispano-americana*», etc., etc.

En esta disposición cristalizan los deseos de nuestros pseudocineastas que han preconizado siempre una cinematografía española protegida por el Estado. De una parte pedían un impuesto nuevo a los films extranjeros en España que ofreciese una colaboración en el financiamiento de la producción, y de otra la instauración de una ley que obligase a los empresarios a programar en sus cinemas todos los excrementos de la producción nacional.

Este hecho sería absurdo en un país que poseyese producción propia y que la industria cinematográfica fuese propiedad privada. Pero en España, en donde no ha existido nunca un cinema medianamente comercial y cuyas proporciones han oscilado siempre entre el 1 y el 1 y medio por ciento, es un perfecto disparate. Pretender *recargar* una producción cinematográfica extranjera, la cual a pesar de sus pésimas cualidades ideológicas cumple medianamente con las exigencias comerciales del país, para crear otra producción comercial infinitamente peor, es una idea solamente concebible por nuestros mangoneadores cinematográficos y realizada por nuestros otros mangoneadores políticos. Con estas disposiciones, estos últimos, no van a dejar de patentizarnos su incompreensión ante una industria importantísima que es, al mismo tiempo, un arte y un medio formidable de educación cultural y sociológica; y los cineastas, no van a encontrar tampoco los medios de rectificarse de su incapacidad productiva. Por el contrario, tal vez estas disposiciones sirvan para descubrirse a sí mismos y para que el espectador consciente vea claramente en qué manos se encuentra nuestra escasa producción cinematográfica y adónde habrá que dirigirse cuando, por primera vez, se empiece a crear un cinema español.

París

PIQUERAS

Cineclub proletario: En el cuaderno anterior reseñamos, brevemente, la aparición de un cineclub proletario organizado por el Sindicato de Empleados de Banca y Bolsa. Entonces nos limitamos a señalar el éxito de la primera sesión, a ofrecerles nuestra colaboración... y a adoptar una postura expectante.

Ahora, que se celebraron en el Cine de San Miguel dos nuevas sesiones, hemos podido comprobar que la orientación de este cineclub coincide en toda su línea con la tra-



He aquí una expresión optimista de G. W. Pabst al recibir la «Legión de Honor» con que le ha condecorado el Gobierno francés. En nuestro próximo número hablaremos extensamente de su último film «Don Quijote de la Mancha». Foto: J. P.

zada por NUESTRO CINEMA. Es más: hemos visto que en su torno se alza el mismo silencio e indiferencia, por parte de toda la Prensa más o menos gubernamental, con que se acogió la aparición de nuestra revista en esos medios.

En sus dos nuevas sesiones ha proyectado *La tierra*, de Dowjenko, y *Tempestad sobre Asia*, de Pudowkin. A primera vista, dar a conocer estos films presupone una labor negativa por haberse proyectado ya en otras ocasiones. Pero los que hayan comparado el público que acude a las sesiones de cineclub proletario — un público compuesto por modestos empleados de Banca — con el habitual de las otras sesiones de avanzada — el inevitable señorito, el intelectual pedante y el coro general de analfabetos —, comprenderá fácilmente que esta visión, ya retrospectiva, de estos films rusos, adquiere categoría de verdadero estreno. Lo mismo que la adquirirán cuando se proyecten ante sectores sociales más populares.

Nueva prohibición de «Potemkin»: Conviene hacer constar, para completar la nota anterior, que, en vez de *Tempestad sobre Asia*, se pensó proyectar en la tercera sesión de cineclub proletario *El acorazado Potemkin*.

Como es costumbre en estos casos, el Gobierno que ha popularizado el pueblo de Casas Viejas, no toleró que la proyección se llevara a cabo.

Los noticiarios y la guerra: Últimamente se han proyectado en Madrid varios noticiarios sonoros en los que se reflejaban distintos aspectos de la guerra chino-japonesa. Como es natural, no presentaban ningún aspecto de los campos de batalla y de los hospitales del frente. Solamente los desfiles de las tropas japonesas, los discursos de sus generales y las «emocionantes» despedidas en los puertos, han sido captados por la cámara.

Pero el público, al acogerlos con silbidos y protestas rotundas, ha demostrado que ve más de lo que las imágenes quieren representar. Que se da cuenta de que tras las charangas y los vítores hay una invasión imperialista. Y, sobre todo, que las editoras norteamericanas la apoyan al enfocar los objetivos de sus cámaras en los escenarios que más les convienen.

Madrid

R. GIL

MANIFIESTO Y PRIMERA SESIÓN DEL «CINE-CLUB DE OVIEDO»

Segunda etapa: Por fin, está en marcha esta segunda etapa del Cine-Club en Oviedo. Una segunda salida al campo de la incomprensión, para la doble lucha: contra prejuicios ideológicos y contra amañadas intenciones mercantiles. Sin embargo, esta segunda etapa, o segunda salida, parece auspiciada de mejores promesas que aquella otra inaugurada con Giménez Caballero en 1929.

Cierto que desde el fracaso de aquella tentativa — cuatro o cinco sesiones — no ha pasado mucho tiempo, pero han pasado muchas cosas en el tiempo y en el espíritu de la juventud española. Así parece notarse en esta sesión inaugural de la segunda etapa del Cine-Club de Oviedo, que tuvo lugar en la noche del 25 de abril. Pues la asistencia pasó de cuatrocientas personas. Y cuatrocientas personas con inquietud y entusiasmo por conquistar los nuevos horizontes que el cinema ofrece a las inteligencias, pueden hacer mucho.

El manifiesto: Reproducimos algunos párrafos del manifiesto publicado en la prensa de Oviedo por el Comité directivo del Cine-Club, por estimarlo de interés, y como vía de estímulo a la juventud de otras capitales de provincia; donde podrían formarse agrupaciones análogas, llegando incluso a constituirse una Federación Española de Cine-Clubs. Este sería uno de los métodos más eficaces de lucha contra la mercantilización y prostitución del arte cinematográfico, puesto hoy al servicio del Estado capitalista y de sus más altos dignatarios, los comerciantes. Dice así el citado manifiesto:

«El Cine-Club de Oviedo, se propone presentar películas que cumplan ante el espectador una función de cultura y de orientación depuradora del gusto. Películas que sean exponentes de auténtico cinema y a la vez de un contenido vital de los valores humanos indispensables para sintonizar con el ritmo de nuestra época, con sus gustos e inquietudes.»

No hay para qué decir que NUESTRO CINEMA, en cumplimiento de su misión de «valorización cinematográfica», reseñará con cariño los progresos de esta nueva agrupación de Cine-Club, con que cuenta la capital de Asturias.

Este primer programa estuvo integrado por: *El nacimiento del guisante* (documental); *Asia* (documental geográfico del doctor Hürliman); *La Rusia de ayer y de hoy*

(reportaje hecho por burgueses para satisfacer las ansias criticistas de cierto sector intelectual, en que impera el criterio de que «ninguna diferencia existe entre el gobierno autoritario de los zares y la nueva dictadura del proletariado». Esto al menos es lo que se desprende del citado film, tal como lo hemos visto en Oviedo. Y pese a la nota que sirve de introducción, en la que se hacen protestas de objetividad absoluta e imparcial), y *Romanza Sentimental*, de Eisenstein.

Eisenstein: Para el próximo programa ya está solicitado el film soviético *Octubre* y acaso *La madre*, de la misma procedencia. De este modo se irá dando a conocer a la juventud dónde está el verdadero camino, tanto desde el punto de vista técnico, como social.

Oviedo, abril 1933

J. A. CABEZAS

ALEMANIA

«AURORA», PRIMER FILM DEL NUEVO PROGRAMA GUERRERO - MILITARISTA DE LA U. F. A.

Hugenberg, Director-Propietario de la UFA y ministro de Economía y Agricultura del gabinete fascista de Hitler, ha anunciado recientemente el nuevo programa productor de la UFA. Según él, en lo sucesivo, la editorial germana, producirá solamente dos tipos de películas. Uno estará integrado por films «alegres, optimistas y divertidos» — viejo sistema cinematográfico cuya misión estriba única y exclusivamente en embrutecer a la gente — y el otro, corresponderá a un gran bloque de películas de propaganda nacionalista. Recientemente, se ha presentado en Berlín — con asistencia de Hitler, von Papen, Hugenberg y principales elementos del Gobierno de represión alemán — *Aurora*, film de guerra submarina, primer film de la serie que prepara la UFA. En él, naturalmente, se presenta la vida de los tripulantes de un submarino, con toda clase de heroísmos y sacrificios por la patria. Cuando el submarino regresa a una pequeña ciudad, una madre, se resiste a entregar su último hijo. Sin embargo, el Comandante, se dirige a ésta y le pregunta: «¿Qué es lo esencial, madre? ¿La vida? ¿Quién puede saberlo?» Estas preguntas que quedan en el aire, son contestadas más tarde por el propio Comandante, cuando el submarino se encuentra en el fondo del mar y sus tripulantes se disponen a morir heroicamente: «Nosotros, los alemanes, no sabemos quizá vivir bien, pero, en cambio, podemos morir maravillosamente». Desde el primero hasta el último fotograma, el film está henchido de guerra: vagones repletos de soldados que van al frente cantando viejas y patrióticas canciones militares y marineras; vagones que regresan del frente con montones de heridos satisfechos de haberse sacrificado por la patria; escenas heroicas, frases grandilocuentes; filosofías que no pretenden otra cosa que justificar la guerra y enardecer los ánimos...

Aurora (*Morguenrott*), es la misma película que los obreros holandeses — solidarios con el proletariado alemán — han protestado violenta y organizadamente, hasta lograr que fuese retirada de todos los cinemas de Holanda. Es esto un ejemplo que debe cundir entre nuestro proletariado, cuando este film UFA llegue a las pantallas españolas.

U. R. S. S.

3 8

PELICULAS SOVIETICAS

Algunos de nuestros comentadores cinematográficos, han comenzado a iniciar una campaña contra el cinema soviético, basada, no solamente en una falsa e hipotética decadencia en la calidad de las obras, sino en el número de las mismas. Estos asalariados de la reacción ocultan premeditadamente la batalla que todas las censuras gubernamentales están librando contra el cine de la U. R. S. S., por cuyo motivo, nos resulta cada vez más difícil juzgar objetivamente la producción soviética. Sin perjuicio de que en nuestras próximas ediciones hablemos, no de la decadencia, sino de la calidad de las películas rusas y de la situación actual de su cinema, en este momento, ofrecemos una lista del primer grupo de producción, tomada del catálogo que el Departamento de Distribución Mundial (*Intorghino*) de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, termina de remitirnos:

El Consul Negro, de Eisentein; *El Desertor*, de Pudowkin; *El Contra-Plan*, de Ermler y Youtkewitch; *Un viaje a través de la URSS*, de Kosintzev y Trauberg; *La revuelta de los pescadores*, de Piscator; *Lenin*, de Dziga-Vertof; *Las marionetas*, de Protosanoff; *Konsomol*, de Yoris Ivens; *Nueva vida*, *Nuevos hombres*, de Alexandroff; *Ruiseñor, pequeño ruiseñor*, de Nicolai Ekk; *Alegria*, de Preobranyskaia y Pravoff; *La gloria del mundo* (*Helmita*), de Veinstok; *Criminales*, de Alejandro Room; *Horizonte*, de Koulechhoff; *La vuelta de Nathan Becker*, de Chpis y Milman; *Los 26 Comisarios*, de Chenguelaya; *Stenka Razine*, de Gardine; *Eugenia Onéguine*, de Youtkewitch; *Las hazañas del Ataman Anenkov*, de Bereznoff; *Tissa en llamas*, de Balázs y Loiter; *El oro*

negro, de Okhlopoff; *Mercancía de burdel*, de Pyrieff; *Varsovia*, de Taritch; *El Georges Philippar*, de Raisman; *Vencedores de la noche* (El raid del Rompe-Hielos Mahyguine), de Minkine y Sorokhine; *Sin hacer cola*, de Schmidthoff; *Vivir*, de Timochenko; *El cobre*, de Stoliar; *El Dios vivo*, de Johanson; *Estos señores de Golovleff*, de Ivanovski; *R. U. R.* (El autómatas), de Andriesvski; *Lejos del centro*, de Barnet; *El puente*, de Zarkhi y Heifetz; *El cuartel general de Nicolás II*, de Korch y *Traidor*, de Mutanoff. (En nuestros próximos números ofreceremos un extracto de los temas recogidos por cada una de estas películas.)

FRANCIA LÉON MOUSSINAC EN LA U. R. S. S.

León Moussinac, redactor cinematográfico de «L'Humanité» y autor de varios libros excelentes («Panoramique du cinéma», «Naissance du cinéma» y «Le cinéma soviétique»), que ya había visitado Rusia en 1927, de donde nos trajo el primer libro serio y objetivamente documentado sobre el cinema en la República Soviética, ha marchado de nuevo a Moscú, en donde se propone trabajar durante algún tiempo. Esperemos de León Moussinac, además de sus futuros libros, una información periódica del desarrollo del cine y de las Artes en la U. R. S. S.; información que prometemos ofrecer a nuestros lectores en la medida que nos sea posible.

RECOPILACIÓN Y COMENTARIOS DE J. P.

BIBLIOGRAFÍA DEL CINEMA

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

BÉLA BALÁZS: EL ESPIRITU DEL FILM (*)

En una provincia ucraniana — cuenta Bela Balázs — a unos cien kilómetros de una estación de ferrocarril, vivía un hombre, propietario rural antes de la Revolución y actualmente administrador. Desde hacía quince años no había puesto los pies en una ciudad. Había participado como actor en la revolución pero todavía no había visto un solo film. Un intelectual de primera calidad que leía todos los libros, revistas y diarios nuevos, que poseía un aparato de radio y que se hallaba en contacto con todas las cosas espirituales del día. Un hombre, en fin, «à la page». Pero un hombre que nunca había estado en un cinema. Este hombre fué a Kieff y vió, por primera vez, un film. Una historia de Fairbank ingenua y simplemente construida. Los muchachos que había en torno gozaban con las peripecias del film; pero él miraba a la pantalla serio y concentradamente. Al salir estaba totalmente agotado. «Qué tal, ¿te ha gustado?», le preguntó un amigo. «Mucho. Muy interesante. Pero... ¿qué es lo que representaba realmente ese film?» Nuestro hombre no lo había comprendido. Y es — continúa Bela Balázs — que el cinema constituye una nueva lengua que hay que aprender para poderlo percibir. No basta la interjección. Ni la técnica. La esencia del cinema es lo que importa. Esa esencia que escapa casi siempre a los exclamativos y a los técnicos. Esa esencia que encontramos en la obra de Bela Balázs. Desde que existe el cinema, los libros sobre él se multiplican. Libros de historia, libros de técnica y libros, muchos libros, plagados de la inmundicia comadrera de todos los Hollywood. ¿Y del cinema? De eso casi todos los escritores cinematográficos saben tanto como el hombre de la anécdota. Con una diferencia a favor de nuestro ucraniano: la de la conciencia de su ignorancia. ¿Cuántos críticos de cine pueden decir lo mismo?

Béla Balázs pertenece a esa vanguardia de cineastas que se lanza a ver el cinema en su totalidad, «en su humanidad» y al desnudo. Anteriormente había publicado otra obra — *Er sichtbare Mensch* —. Era una especie de gramática del film mudo. Ahora, que le ha nacido un nuevo sentido al cinema, Béla Balázs ha hecho «*Der Geist des Films*». Otra gramática. La gramática del film sonoro. Es de esperar que esta obra sea traducida al español para uso de los espectadores de buena voluntad y para enseñar qué es el cinema a la beocia pseudo-crítica. Mientras tanto, nos limitamos a recomendar a nuestros lectores, los extractos que les ofrecimos en el número 10 de NUESTRO CINEMA.

N . L A T O R R E

Agence Européenne Cinématographique

CENTRAL EN PARIS:

13, Faubourg Montmartre

Teléf. : Provence, 39-32

Telegramas : CINEUROPA - PARIS



AGENCIA EN MADRID:

Calle de San Lorenzo, núm. 4

Teléfono núm. 18599

Telegramas : CINEUROPA - MADRID

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

¡Compradores!

¡Distribuidores!

¡Alquiladores!

¡Estad atentos!

La Agence Européenne Cinématographique

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

Dirigiéndose a la

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

COMPAGNIE DE TRANSPORTS
DES ANCIENS ETABLISSEMENTS

Robert Michaux
S. A.

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

Reembolsos - Seguros
Aduanas



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

Estudio Proa-Filmófono

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

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

PROA - FILMÓFONO

organiza programas
completos para Sesio-
nes Peninsulares.

Solicítense
datos a

PROA - FILMÓFONO

Apartado 288 - MADRID

CINÉASTES!
ÉDITEURS!
PRODUCTEURS!
INDÉPENDENTS!

NUESTRO CINEMA

peut placer en Espagne
vos films

SOCIALS!
PROLÉTARIENS!
DOCUMENTAIRES!
ÉDUCATIFS ET D'ENSEIGNEMENT!

Écrire a **NUESTRO CINEMA**
7, Rue Broca-Paris (V°) : Glacière 06-79



CINECLUBS ESPAÑOLES!
ASOCIACIONES CULTURALES!
GRUPOS SOCIALES DE AVANZADA...!

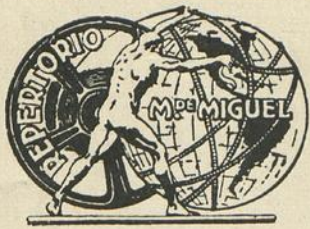
Tened presente que
NUESTRO CINEMA
puede poneros en con-
tacto con los cineastas y
productores independientes
del mundo entero y prepara-
ros los mejores programas para
vuestras sesiones de revisión
y valorización cinematográfica.

Escribir a

**NUESTRO
CINEMA**

7, Rue Broca-Paris (V°) : Tel. Glacière 06-79

Guía Cinematográfica Internacional

FIRMAS CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA		
 Selecciones Filmófono PALACIO DE LA PRENSA — Pl. del Callao, 4 MADRID Teléfonos 95555 - 96310	 Ulargui Films selecciones en exclusiva MADRID: ANTONIO MAURA, 16-Tel. 16604 BARCELONA: BALMES, 79 - TELÉF. 79132	CASA CENTRAL: S. Marcos, 42 Teléfonos 10289-18062 Madrid — SUBCENTRAL: Aragón, 219 Teléf. 76810 Barcelona  RENACIMIENTO FILMS
 Calle Aragón, 219 Teléfono 76810 BARCELONA Dirección telegráfica: «Artfilm»	CINEMATOGRAFICA NACIONAL ESPAÑOLA, S. A.  Casa Central: Vía Layetana, 53 - BARCELONA - Teléfono 22048	 BARCELONA Calle Mallorca, 220. - Teléfono 71473 MADRID Plaza del Callao, 4. - Teléfono 19573
 DIPUTACIÓN, núm. 199 TEL. 34148 BARCELONA	 BARCELONA Consejo de Ciento, 292. - Teléf. 11891	CINEMATOGRAFICA H. DA COSTA MADRID Av. Pi y Margall, 17. - Tel. 16464
D I S P O N I B L E S		
D I S P O N I B L E S		

Publicaciones IZQUIERDA

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

Los pobres contra los ricos Novela de la Revolución Española

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

CÉSAR M. ARCONADA

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

Publicaciones Izquierda y Nuestro Cinema

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

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

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

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

Nombre y apellidos :

Domicilio :

Localidad :

Provincia :

IMPRESOS COSTA : Nueva de la Rambla, 45. - BARCELONA