

NUESTRO CINEMA

CUADERNOS INTERNACIONALES DE
VALORIZACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Junio-Julio de 1933

Una Peseta

12



PORTADA: «Komsomol», film soviético de Joris Ivens

CONTENIDO: REPORTAJES DE «NUESTRO CINEMA»: Con Joris Ivens, realizador de «Komsomol», film soviético sobre las Juventudes en URRS, por Juan Piqueras. • EL CASO DE «¡VIVA MÉJICO!»: El film de Eisenstein bárbaramente mutilado, por Seymour Stern. • EL CINEMA BAJO EL SIGNO FASCISTA: A propósito de «Camicia Nera», film fascista italiano, por L. Ferreo; «S. A. Mann Brand» (Brand, Hombre de las Secciones de Asalto), por Heinz Strasse. • PROBLEMAS ACTUALES: «Hacia un nuevo gusto del cinema», por Juan A. Cabezas; «Acerca del llamado Séptimo Arte», por J. Fuentes Caldera. • REVISIÓN DE FIGURAS: «Ubicación de Charlot», por José Luis Velázquez. • NUEVOS FILMS EN PARÍS: «Don Quijote», «Casa de Refugio», «Baroud», «Poil de Carotte», «¿A dónde va Alemania?», «Sombras Fugaces», «El arpón rojo» y «El Presidente Fantasma», por V. Latorre, E. Cerquant, W. T., y J. Piqueras. • NOTICIAS Y COMENTARIOS EN MONTAJE: España, Alemania, U. R. S. S., Inglaterra, Japón, Estados Unidos, etc. • OPINIONES EN ZIG-ZAG. • FOTOGRAFÍAS INÉDITAS, etc., 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, Paris (V°), 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 más completo 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

ha puesto a la venta su primer
NÚMERO ESPECIAL con el siguiente

S U M A R I O :

EDITORIAL. — HISTORIOGRAFÍA: *Precursores y Evolución cronológica*, por Juan Piqueras. — PANORAMAS INTERNACIONALES: *El cine yanqui*, por Rafael Gil; *Posición del cinema francés*, por Juan Piqueras; *Situación alemana: Indicaciones económicas y sociales*, por H. Menahem; *Perspectivas 1932-33*, 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 Alcoer. — TÉCNICA: *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. Llopert. — ESCENARIOS DE FILMS SOCIALES: *Kuhle Wampe, o ¿a quién pertenece el mundo?*, film proletario de Dudow, y *La lucha por la vida*, documental soviético de Korolewitch. — POSICIONES: *Los principios del nuevo cinema ruso*, por S. M. Eisenstein. — 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, y *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.

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**

NUESTRO CINEMA

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

REPORTAJES DE NUESTRO CINEMA

Con Joris Ivens, Cineasta Holandés, Realizador de «Komsomol», film Soviético sobre las Juventudes en U. R. S. S.

En Bruselas : Diciembre de 1930

El perfil del cineasta Joris Ivens no nos era desconocido. Por el contrario. Le tenemos presente desde hace varios años. Desde que le vimos en Bruselas en un Congreso internacional del Cinema Independiente, en el que nos agrupamos, entre otros muchos, Paul Richtter—cineasta alemán realizador de películas soviéticas—, Léon Moussinac, Jean Vigo, Boris Kauffmann, Henri Stork, Jean Lods y algunos otros de los que integran actualmente la sección de cinema de la A. E. A. R., de París, y en el que gozamos de las primicias del *Express Azul*, de *Turksib* y de otros films soviéticos que nos propusimos defender de los ataques de las censuras policíacas internacionales.

En estas fechas, Joris Ivens había hecho ya su primer viaje a la Unión Soviética. Acababa de llegar y nos habló calurosamente de los esfuerzos del proletariado ruso por llevar a una conclusión feliz su primer Plan Quinquenal. El cinema no había sido olvidado por los estadistas soviéticos y, por entonces, se estaban equipando activamente los estudios rusos para producir películas sonoras y parlantes. Ivens conocía muy de cerca estas actividades y señalaba el agudo contraste existente entre el cinema capitalista de Europa, que dejaba morir entre sus manos las iniciativas de los cineastas de vanguardia, con el cine socialista de la U. R. S. S., que llamaba a sus centros de producción a todos cuantos hombres pudiesen proporcionarles nuevos métodos, nuevas iniciativas y estuviesen dispuestos a colaborar con los cineastas indígenas en la construcción socialista de su joven Estado.

Holanda : Primavera de 1931

Desde Bruselas, Joris Ivens salta a Holanda. Holanda le debe ya *La lluvia*, *Puente de acero*, *Nosotros construimos*, *Barrio de marineros*, documentales íntimamente ligados con el Hombre y la Naturaleza, con el Capital y el Trabajo. Pero Ivens, no solamente había dado conferencias en U. R. S. S. Junto a sus enseñanzas, había también sus propios aprendizajes. De estas dos experiencias surgieron dos films perfectamente perfilados: *Philips-Radio* (Sinfonía industrial) y *Zuiderzée* (documental sobre la desecación de esa zona marina que el trabajo del obrero holandés ha convertido en tierra propicia para el cultivo).

En Joris Ivens se ha operado una transformación. Como todos los jóvenes conscientes de su papel y de su rol histórico, ya no fija su cámara sobre puros efectos de esteticismo visual, tan perseguidos en su primera etapa. Ahora le interesa infinitamente más recoger el esfuerzo del obrero empujado hacia un trabajo extenuante y agotador por la rapiña industrial. Sin que con esto queramos decir que Ivens haya pertenecido integralmente a ese grupo de cineastas de vanguardia, total y puramente esteticista, entre *Philips-Radio* y *Zuiderzée* y los films de su primera etapa, se nota la diferencia del artista que deja de preocuparse de la forma como elemento esencial y busca, por y sobre todo, un contenido social a su obra.

JUNIO - JULIO 1933
AÑO II - NÚM. 12

Joris Ivens se encuentra nuevamente en Moscú. Eisenstein y Pudowkin conocieron en Amsterdam los films del joven cineasta holandés y, bajo sus indicaciones, la Meschrapbon le ha invitado a realizar un film en sus estudios. Ivens conoce los esfuerzos de las Juventudes Comunistas de la Unión; se interesa especialmente por ellas y quiere darles un film. Con el fin de documentarse, recorre los cuatro puntos cardinales de la U. R. S. S. y, cuando regresa a Moscú, ya tiene concebida su obra. Sin embargo, necesita ultimar algunos detalles. Por eso se encuentra esta noche—a las ocho precisamente—junto al micrófono de la más potente emisora de Moscú, en torno al cual las Juventudes Comunistas de la Unión Soviética celebran mensualmente conferencias y consultas sobre la realización del Plan Quinquenal...

—Esta noche—nos dice Joris Ivens—se encuentran en la emisora del Teatro de Moscú el jefe de la brigada de Radio encargado de establecer un contacto con todas las ciudades de la U. R. S. S.; un redactor del «Komsomol Pravda» (el periódico de la Juventud); un técnico y una mujer delegada por el «Komsomol» de Moscú, y va a tratarse de la producción del hierro y del acero. Toda la juventud de U. R. S. S. está presente. Por lo menos, representada. El ambiente es caluroso y cordial. El jefe de brigada se aproxima al micrófono. El debate empieza:

—«Aló... Aló... Aquí, Radio-Teatro de Moscú.» Las palabras vuelan sobre el espacio y se lanzan sobre los cuatro puntos de la tierra soviética. Seguras, convencidas de encontrar su eco. La voz insiste:

—Aló... Aló... ¿Está presente Leningrado? El eco es recogido a 700 kilómetros. Esta vez es el altavoz quien actúa:

—Aló... Aló... Aquí, Leningrado... Es el Komsomol de la Organización de la fábrica Stalin quien os habla...

—Aló!... Magnitogorsk... La llamada franquea esta vez 2.000 kilómetros. Pero Magnitogorsk está presente.

—Aquí, Magnitogorsk... El Circo Central... Estamos celebrando un gran mitin... Dos mil camaradas están con nosotros...

—Aló, Kusbass... Kusbass Prokopievsk... ¿Estáis ahí?

—¡Sí! Aquí, Prokopievsk... (Los ecos se suceden):

—Aquí, Bakú...

—Aquí, Dnieprostoi...

—Aquí, Gorki...

Una vez establecido el contacto, todas las ciudades de la Unión están alerta junto a los «micros» y los altavoces. En los Komsomoles, en las fábricas, en los teatros, en los clubs, en todas las colectividades de la U. R. S. S. se espera la palabra de las Juventudes. El jefe de brigada habla de nuevo:

—El camarada Lukanow, del Comité Central de la Juventud Comunista de Moscú, tiene la palabra... Lukanow se levanta. Es un muchacho joven: 20 años apenas. Habla simplemente, claramente, emocionado. Se trata del triunfo del Plan Quinquenal... De la Edificación Socialista de la Unión Soviética.

—Este año necesitamos 9.000.000 de toneladas de hierro. Es la base de todas las industrias metalúrgicas y siderúrgicas de la Unión... Hay que unir nuestras fuerzas, camaradas. ¿Habéis oído, Kusbass, Dombas, Ural? Necesitamos nueve millones de toneladas de hierro este año. El triunfo del Plan Quinquenal está en vuestras manos. En nuestras manos, Juventudes Comunistas y jóvenes obreros de la Unión...

Ahora es Charkow quien habla:

—Aquí, Charkow... Ya os hemos oído. Todos los obreros de la fábrica de tractores están aquí. Este año vamos a producir 35.000 tractores. Necesitamos hierro, acero, bronce... Lo necesitamos pronto para construir máquinas que sostengan el desarrollo y la industrialización de nuestra agricultura.

Ahora es Kusbass quien toma la palabra:

—Es Kusbass quien os habla... Hemos oído a todos y prometemos nosotros, komsomoles de Kusbass, el carbón necesario a todas las fábricas metalúrgicas de la Unión. El esfuerzo será intensificado. Sabemos que la realización del Plan depende de nosotros y podéis estar seguros de nuestro trabajo.

—Aló, aquí Gorki... Somos los obreros del Centro de la Industria del Au-

Nuestro Cinema

El equipo realizador de «Komsomol». De izquierda a derecha: Schelingkow (operador), Marshall (asistente), Potschkin (2.º operador), y Joris Ivens («metteur en scène»), quien dedica una foto colectiva a N. C.



tomóvil. La producción va a comenzar este año de una forma intensiva que asegure todo el transporte de materiales. Desde 1932 queremos producir ciento cuarenta mil unidades por año...

—Aquí, Bakú... Como sabéis, nosotros hemos realizado el Plan Quinquenal en dos años y medio. Sin embargo, continuamos trabajando... Oidnos, Kusbass, Gorki, Stalingrado: Tendréis el petróleo y la esencia necesaria para vuestras máquinas... Como vosotros, también luchamos por la realización del Plan socialista.

—Aquí, Magnitokorsk... Es el Circo Central quien habla. Al mismo tiempo que primeros ayudas del Partido Comunista, nosotros, komsomoles de Magnitokorsk, batimos el Alto Horno número 2. De aquí a unos meses, Magnitogorsk será el centro metalúrgico más grande y más importante de Europa. Cada uno de nosotros ha aprendido en su trabajo cotidiano que el porvenir del Plan Quinquenal depende de sí mismo. Somos conscientes de nuestro deber y de nuestra responsabilidad. Queremos terminar en junio el segundo Alto Horno, que dará 1.000 toneladas de acero por día a la edificación del Plan.

Joris Ivens ha llenado de notas varias hojas de su carnet. Si alguna duda le quedaba, con respecto a la juventud, se ha disipado por completo. Esta noche ha quedado decidido el lugar en donde situará la acción de su film y ha encontrado el título: Komsomol. Como subtítulo añade una frase: *La juventud tiene la palabra.*

**Moscú: Marzo
de 1932**

Joris Ivens entra en las oficinas de la «Meschrabpon Film», Twerskaia Iamskaia, 3, en Moscú. El Comité directivo de la producción le espera. Cuando aparece, el comisario encargado del estudio de los proyectos comienza a leer el informe, las críticas y las conclusiones del Comité con el que Ivens ha trabajado durante un mes:

—Aceptamos—dice— el plan que nos ofreces para realizar un film sobre la juventud que trabaja en la construcción del Alto Horno número 2 en Magnitogorsk y en la explotación de la hulla en Kusbass y en el Ural. Tú puedes partir con tu equipo y con el camarada Sklout, para ejecutar el escenario que habéis ideado colectivamente. Este film forma parte del Segundo Plan Quinquenal, y tanto financieramente como desde el punto de vista del tiempo necesario a su realización, está todo previsto. Pero en la reunión de tu «brigada» has propuesto realizar una economía del 20 por 100 sobre el dinero y el tiempo de que dispones. Nosotros contamos con ello. Cada uno de nosotros, en la Unión, hace lo mismo. Piensa en el maquinista que ha de conducirte a Magnitogorsk, que comienza economizando carbón... Piensa también en los camaradas de Magnito-

**Magnitogorsk
(Ural); Prokopievsk (Siberia):
abril, mayo, junio de 1933**

gorsk, que han prometido, por su parte, producir, en lugar de los 9.000.000 de toneladas previstas, 10.000.000 de toneladas de acero.

El equipo de Joris Ivens llega a Magnitogorsk a finales de marzo. Con Ivens vienen Skolout, que ha colaborado con él en el escenario; Marshall, joven inglés que trabajará como ayudante; Schelingkow, operador; Potschkin, asistente del operador. Casi todos ellos, salidos de la Escuela de Arte Cinematográfico de Moscú, en la que se agrupan más de 37 nacionalidades y más de 800 alumnos, y de la que cada realizador, al emprender un nuevo film, toma tres o cuatro—operadores, ayudantes, escenaristas, fotógrafos—, que agrupa a sus equipos.

El secretario del Komsomol presenta el equipo de Ivens, lo pilotea, lo pasea por todas partes, le enseña todo. Luego le deja a su propia iniciativa. Magnitogorsk—nos dice más tarde Ivens—es la ciudad de los grandes contrastes. A diez minutos del aeródromo, en el que pueden verse los aeroplanos más modernos, unas carretas tiradas por caballos asiáticos, guiadas por un «kirghiz». En la puerta de una cabaña, una mujer muele, entre dos piedras, unos granos de trigo para hacer su pan, mientras que sobre ella, un avión transporta el informe del Comité Central de Magnitogorsk sobre la industria del pan, ordenando la fabricación de 200.000 panes diarios. Más allá, un nómada habla de la transformación del paisaje operado por los comunistas. «*Antes todo era desierto, estepa, soledad. Ahora no se ven más que Altos Hornos, casas, máquinas... Hasta la temperatura ha cambiado.*» Realmente, tiene razón este nómada: la montaña que dominaba la ciudad ha sido abierta y a flor de tierra comienza a ofrecer una parte de sus 300.000.000 de toneladas de mineral, cuyos efluvios magnéticos han cambiado la temperatura. Por otra parte, un lago de 3,5 kilómetros de circunferencia cobija 30.000.000 de metros cúbicos de agua para las fábricas y ofrece otra figura al paisaje.

Más del 60 por 100 de los obreros jóvenes (11.000) son comunistas. Carpinteros, herreros, albañiles, peones, obreros especializados, ingenieros, etc., entre los 17 y los 25 años, trabajan en la construcción del Alto Horno número 2, con arreglo a la técnica americana más moderna. Un ingeniero yanqui les vigila, les aconseja, pero es la Juventud quien tiene la responsabilidad de la construcción.

El equipo de Joris Ivens recoge estos esfuerzos. Al contrario de cuanto sucede en los Estados capitalistas, Ivens recuerda la desconfianza con que le miraban los obreros de *Philips-Radio* y de *Zuyderzée*, creyendo que venía a buscar una diversión para los ricos a costa de ellos, y la compara con la confianza con que lo tratan los de Magnitogorsk, seguros de ver en él y en los de su equipo otros nuevos obreros que trabajan con igual intensidad que él por la realización del Plan.

«Komsomol», de Joris Ivens.



Desde Magnitogorsk, la brigada de Ivens salta a Siberia. La cámara se detiene sobre las minas de carbón, sobre los trabajos de la Juventud. De Kusbass marcha a Prokopievks... Ligando siempre la relación existente entre la materia prima y la elaboración, entre los obreros de allá y de acá... Registrando ávidamente el entusiasmo de los komsomoles, sus esfuerzos, su conciencia de clase, su papel histórico y responsable...

El 6 de junio de 1932 queda terminado el Alto Horno número 2 de Magnitogorsk. El «Komsomolskaia» comienza a funcionar, a trepidar con voces nuevas. Es el último día de trabajo y por todas partes hay un entusiasmo y un gozo inmenso ante el resultado del trabajo realizado, que Joris Ivens aprove-



«Komsomol», de Joris Ivens.

Proyectos de Joris Ivens

Núm. 12 - Página 181

cha como final de su obra. Sin embargo, no hay banquetes ni discursos inútiles. Por la noche, se celebra una gran manifestación y un gran mitin, en el que participan todos los trabajadores. Esto fué todo. Y, no obstante, cuando, unos meses más tarde, los komsomols de Moscú pudieron comprobar a través del film de Ivens el esfuerzo de sus camaradas, exclamaron unánimemente: «También nosotros queremos ir a trabajar a Magnitogorsk».

París, Junio de 1933 *Komsomol*, el film realizado por Ivens en la Unión Soviética, ha llegado a París. Ivens se reúne con media docena de sus mejores amigos y les conduce a una sala de proyección para mostrarles su obra.

No se trata — para nosotros — de ver simplemente la obra de un amigo, sino de ver en ella el esfuerzo de una juventud común que trabaja por canalizar el mundo por nuevos cauces. El silencio y la inquietud de los asistentes tiene, lógicamente, su justificación.

A la hora prevista, la sala reducida se llena de tinieblas. En la pantalla aparecen unos títulos genéricos en idioma ruso. Poco después comienzan a deslizarse imágenes visuales. Se trata de una gran ciudad europea, en la que varios miles de obreros sin trabajo se manifiestan en la calle. La Policía despliega sus actividades de siempre. Los brazos proletarios enarbolan sus puños. Otros levantan sus banderas rojas y sus carteles reivindicadores. Se canta la «Internacional». Se grita contra la guerra, contra el imperialismo, contra el fascismo... Se vitorea a la Unión Soviética...

La cámara da un salto y se detiene en Moscú. Ahora estamos ante una emisora radiotelegráfica, en la que se reúnen las Juventudes Comunistas. Esta noche va a tratarse de la producción del hierro y del acero. El jefe de la brigada de Radio dirige la palabra a la fábrica Stalin de Leningrado, al Circo Central de Magnitogorsk, a Kusbass, a Prokopievsk, a Bakú, a Gorki... Y como la noche que Ivens se acercó a la estación emisora del Teatro de Moscú, las llamadas encuentran un eco inmediato: *Aquí, Leningrado... Aquí, Magnitogorsk... Aquí, Prokopievsk... Aquí, Bakú... Dnieprostroï... Gorki... Charkov...* Luego es la construcción de los Altos Hornos. Las minas de carbón. La fabricación de tractores. El trabajo intenso. La emulación socialista de todas las Juventudes de la Unión...

Cuando terminamos de ver *Komsomol* preguntamos a Ivens:

—¿Qué vas a hacer ahora, regresas de nuevo a Rusia o vas a producir en Europa?

—De momento voy a terminar la segunda parte de *Zuyderzée* (*Tierra Nueva*), como continuación de mi primero. En él se ve cómo el fondo de la mar interior de Holanda ha sido desaguado y cómo con ello se ha ganado un gran trozo de tierra para la agricultura. La mayor parte de mi nuevo film se detiene sobre el trabajo de miles y miles de obreros durante diez años. Pero en el epílogo demuestro cómo estos trabajos, realizados en una sociedad capitalista en desorden, no sirven para nada. Claramente, se ve cómo el trigo recolectado en las nuevas tierras forma parte de la producción mundial que se destruye en América por los mismos productores, porque se obtienen pocos beneficios, mientras que, por otra parte, la mayoría del pueblo tiene hambre. Aquí presento algunas «marchas del hambre». Luego, muestro cómo los obreros que realizaron el gran trabajo, cuando éste ha sido terminado, quedan sin recursos, en grandes falanges de parados. Por lo tanto, no es un final heroico el de este trabajo, sino una acusación documentada contra el «orden» capitalista de hoy. En este momento me ocupo de la sonorización de este film en París.

—¿Y después?—insistimos.

—Me marcharé de nuevo a la U. R. S. S. para trabajar allí. Acaban de hacerme nuevas proposiciones. Allí, y solamente allí, es posible producir un buen film, sin las obligaciones y los embrollos de una organización archicomercial.

París y junio de 1933.

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

EL CASO DE "¡VIVA MÉJICO!"

El film de Eisenstein bárbaramente mutilado

Nuevo Vandalismo Artístico - Social en el Cinema, provocado por Upton Sinclair

Seymour Stern, director de «Experimental Cinema», de Hollywood, nos remite este artículo que publicamos y una carta, en la que nos comunica su indignación ante los hechos que relata. Su artículo tiene un gran valor objetivo y documental sobre lo que con Eisenstein y su film «¡Viva Méjico!» han hecho y pretenden hacer un grupo de financieros yanquis, acaudillados por el escritor «socializante» Upton Sinclair.

Como muy acertadamente anota Seymour Stern, no es esta la primera vez que un director cinematográfico ve deshecha y mutilada su obra gracias a la rapiña y a la incompetencia artística de los grupos financieros. Sin embargo, en esta ocasión el peligro es mucho mayor, y nosotros nos vemos obligados a tratarlo, no solamente como un «suceso» específicamente artístico, estético y cinematográfico, sino como un hecho consecuente y concreto de la lucha de clases entablada por el capitalismo contra todas las obras revolucionarias.

Seymour Stern termina su artículo enumerando las tres posibilidades que se pueden ofrecer con arreglo al atropello cometido con la obra de Eisenstein. Sin embargo, NUESTRO CINEMA no puede esperar pasivamente cualquiera de estas soluciones. Es preciso actuar eficazmente desde ahora. No nos basta con dirigir unas protestas a Sinclair y a los suyos, puesto que no tenemos la esperanza de convencerles de sus errores, en el caso de que el Gobierno soviético no pueda rescatar la obra de su primer cineasta. En consecuencia, NUESTRO CINEMA pide decisivamente a sus lectores, a sus colaboradores y a sus amigos de Hispanoamérica:

- 1.º Boicotear los libros de Upton Sinclair.
- 2.º Divulgar el hecho y organizar una campaña de protesta colectiva — por medio de la prensa, de las organizaciones sociales, de todos cuantos medios se dispongan —, contra el atropello cometido con Eisenstein y su obra; y
- 3.º Vigilancia permanente sobre los programas cinematográficos de su localidad, para, en el caso de que en ellos se proyecten fragmentos de ¡Viva Méjico! desautorizados por Eisenstein, organizar una amplia manifestación colectiva y obligar a los empresarios a retirarlos de sus programas por medio de la acción directa.

Por su parte, NUESTRO CINEMA promete a todos nuevas noticias sobre estos hechos y pide a sus colaboradores internacionales le comuniquen todos cuantos datos conozcan, para transmitir, desde sus páginas, consecuencias concretas a sus lectores.

París y junio de 1933.

NUESTRO CINEMA

«La idea de que otra persona que no sea el propio Eisenstein pueda verificar el montaje de su obra es un ultraje a todas las reglas del Arte. Ninguna



«¡Viva Méjico!». de
S. M. Eisenstein.

posible la calidad, carácter y finalidad de la producción, anotaré, a modo de resumen, algunas consideraciones importantes de diferentes personas que han visto el material y han descrito vivamente sus impresiones.

Tratando de la técnica y finalidad de la producción, Leiva concreta: «*Dentro del plan concebido primeramente por Eisenstein, ¡Viva Méjico!* (que había de ser presentado simultáneamente en Méjico, Moscú, Nueva York y París) *comenzaba con un prólogo a manera de introducción al drama mejicano. En este prólogo se presentaban magistralmente las relaciones entre el pasado y el presente.*

En el film de Eisenstein no había actores profesionales ni escenas artificiales o ingenuas, ni luces artificiosas. Su escenario era la Naturaleza y sus actores campesinos humildes, soldados y hombres del pueblo. La técnica sonora era extremadamente original. Sólo voces como en los coros de la tragedia griega, sin diálogos ni comentarios superfluos. La técnica fotográfica era, sencillamente, asombrosa con un valor sin par, e incluso superior a los anteriores éxitos fotográficos de Eisenstein.»

Según el mismo escritor, que conoció íntimamente la concepción básica de Eisenstein, el film trata: «*De todos nuestros períodos históricos y prehistóricos; de nuestras principales divisiones geográficas que han condicionado notablemente nuestra vida colectiva y de todas nuestras influencias extranjeras... Por eso el film recoge: Méjico entero: Pasado, Presente y Futuro.*» La estructura del film —continúa Aragón Leiva— «*es como una sinfonía, en la que los diversos movimientos se hallan unificados en espíritu y forma, mediante la expresión de la misma «idea» de un orden superior» y, «las melodías cinematográficas tienen su propio contrapunto y cada una de ellas requiere una armonización diferente. De este modo, hay tantos ritmos, composiciones gráficas y fotografías y, finalmente, montajes, como partes hay en el film.»*

situación económica puede justificar ese crimen de lesa Estética.» (Waldo Frank en una carta a «Experimental Cinema».)

«Nosotros solamente podemos adivinar la grandeza del original («La última cena») tal y como fué concebido. Algunos dominicos imbéciles, pintores de segundo orden, hicieron en el cuadro restauraciones terribles, poniendo una puerta en la parte central inferior... Los dragones de Napoleón pusieron sus caballos en el refectorio y arrojaron sus botas contra Judas Iscariote: más restauraciones y más deformaciones.» (Thomas Craven: «Men of Art».)

«La obra de un genio, bárbaramente mutilada.» Así se expresa Agustín Leiva, un intelectual mejicano de primer orden y asistente especial de Eisenstein durante la filmación de ¡Viva Méjico! Estas palabras dan forma a un artículo vehemente de Leiva, publicado en «El Nacional», de Méjico. Su exclamación dolorosa nos da idea del vandalismo y de la destrucción general que se está perpetrando en la actualidad con la gran obra épica de Eisenstein sobre Méjico, que es, seguramente, la obra suprema entre las obras heroicas de nuestro tiempo.

Después de haber visto una buena parte de las pruebas y dos versiones, puedo confirmar la justicia de la acusación de Leiva, así como su apreciación del gran valor artístico del film. Ya se ha escrito bastante en Estados Unidos sobre ¡Viva Méjico! Para concretar tan sólidamente como me sea

Esta opinión (publicada en «Experimental Cinema» (núm. 4), en «El Nacional», «El Universal» y NUESTRO CINEMA (núm. 7) ha tenido su eco en otro mejicano: Adolfo Bert-Mangard, que, aunque conocía menos íntimamente la intención de Eisenstein, ha adivinado la forma esencial del film, y ha escrito en «Theatre Arts Monthly» (noviembre de 1932):

«¡ Viva Méjico! » es un film moderno, un nuevo éxito de la técnica, una técnica más asombrosa que la del «Potemkin»; quizá se le pudiese definir exactamente diciendo que es un «film sinfónico». El mayor placer que Eisenstein ha encontrado en Méjico ha sido la oportunidad para crear, de una forma nueva, la teoría del cinema... que sólo imágenes de gente pintoresca y genuina pueden ser sus únicos instrumentos; no actualidad, sino la coordinación de realidades en una unidad sinfónica que produce efectos sorprendentes... el cine como un gran arte.»

Estemos o no de acuerdo en que «las vistas genuinas y pintorescas» han constituido el único o el «mayor placer» de Eisenstein, director comunista en el país del proletariado gobernado por la «Standard Oil Company», es un hecho que el cineasta ha tratado de llevar a la realidad en ¡ Viva Méjico!, quizá por primera vez, la vieja teoría del cinema sinfónico. Es decir, una composición fílmica compleja, multirítmica, rica en contrapuntos y madura en su arquitectura básica.

En lo que respecta a la substancia incorporada en la estructura, Leiva dice que «el film es un poema de carácter social. Un ensayo de interpretación de la evolución mejicana». En el elogio caluroso sobre la genial producción de Eisenstein, el propio Leiva, declara que «Eisenstein ha robado a la nación mejicana todos sus secretos, sus sueños y sus sentimientos, acumulados durante cinco mil años».

Indudablemente, no exageramos si decimos que todos cuantos han podido ver las pruebas o el «rough cut», que Eisenstein editó para el Gobierno mejicano, han sido fascinados por el material y por la pujanza de la idea de Eisenstein. Por ejemplo, Laurence Stallings, conocido escenarista de Hollywood, declara, en el *New York Sun*, después de haber visto el «rough cut», que ¡ Viva Méjico! «es el mejor film que ha visto en su vida». Luego continúa:

«Mr. Stuart Chasse, en una excelente pieza periodística, ha reunido, con entusiasmo la mejor información sobre Méjico, y confiesa, implícitamente, sus ventajas en contraste con un país de fábricas paradas y carteles rimbombantes. Pero ninguno de los libros escritos hasta ahora sobre esta materia puede parangonarse con el film de Eisenstein... Eisenstein ha hecho el primer libro completo del cinema... Es, realmente, el libro de Méjico, desde la primera sílaba de sus reliquias arquitectónicas hasta las construcciones más recientes de las nuevas ciudades... La gran arquitectura imperecedera de ese país; la fuerza creadora de las mujeres de Tehuantepec; los hombres robustos de las altas mesetas; los restos de los dioses Mayas; todos sus magníficos colores y tejidos; desde la primera letra de su historia, hasta el último gesto de un peón, se encuentran recogidos en ¡ Viva Méjico!.»

Todavía podemos añadir la opinión de Morris Helprin, que dice a propósito de ¡ Viva Méjico!: «Este es el primer film occidental que alcanza la cumbre de la madurez; el paso más avanzado que se ha dado hasta ahora frente a las idioteces de Hollywood».

Este coro de apologías ha sido provocado simplemente por la visión de algunos trozos del film y no por la obra definitiva. No es probable que se haya producido otro film que haya recibido elogios tan unánimes y que haya sido recibido con un entusiasmo tan espontáneo y vibrante. Y tampoco es probable que haya otro film, incluso otra obra de arte, que haya sido condenada a la destrucción tan prematuramente y abortada por una tentativa de convertir el film en una martingala comercial.

La historia del cine está llena de mutilaciones en los grandes films. Ningún otro arte se halla tan cruelmente sujeto a la prostitución y al vandalismo como el cinema.

Cuando Robert Flaherty acabó *Moana*, la compañía productora, temiendo que su falta de «sex appeal» redundase en perjuicio de los beneficios colosales

que se esperaban de ella, reeditó enteramente el film, destruyendo cientos de sus mejores imágenes, intercalando una historia de amor pseudopolinesia, obligó a Robert Flaherty a convertir su obra en una banalidad amorosa de los mares del Sur.

Todavía subsistía un fragmento de la belleza de la concepción original del autor. Pero no gracias a los financieros. Tanto la integridad intelectual como la significación estético-educativa del film sufrieron terriblemente.

El caso de *Greed* (*Avaricia*, en España) es conocidísimo. Esta obra maestra, una de las pocas contribuciones norteamericanas al arte cinegráfico, fué desnaturalizada hasta lo inconcebible. Cuando Stroheim acabó el montaje definitivo, *Greed* estaba integrado por cuarenta rollos. Stroheim tenía la intención de presentarlo en seccionnes, o de dar el film completo en un solo día, de acuerdo con un cierto plan, a la manera de una ópera wagneriana, que comienza varias horas antes de cenar y acaba hacia medianoche.

Los productores dieron el traste con esta idea sin contemplaciones de ninguna clase, diciéndole a Stroheim que ellos no estaban «en el negocio» para experimentar sino para «hacer dinero» lo más rápidamente posible. Demasiado ciegos para darse cuenta de la novedad y atracción que representaba el experimento, los «businessmen» de M. G. M. trataron de reducir *Greed* de 40 a 14 rollos (*). El film fué un fracaso financiero rotundo, y los burócratas de la Compañía le concedieron unas vacaciones a Stroheim. Lo terrible del caso es, que los 26 rollos restantes fueron confiscados. En un momento de rabia, los bárbaros ordenaron la quema de ese material (**).

Estos ejemplos de vandalismo contra películas de una grandeza potencial o de un genio real, cometidos invariablemente después de someter la producción a los Consejos de Administración para su aprobación, son mucho más numerosos de lo que la gente imagina. Muchos films grandiosos (o casi grandiosos) son mutilados y asesinados antes de llegar, si es que llegan, al público. El caso de *Greed* tuvo un eco internacional, debido solamente al hecho de que Stroheim tuvo el valor de atacar abiertamente a los verdugos de su obra.

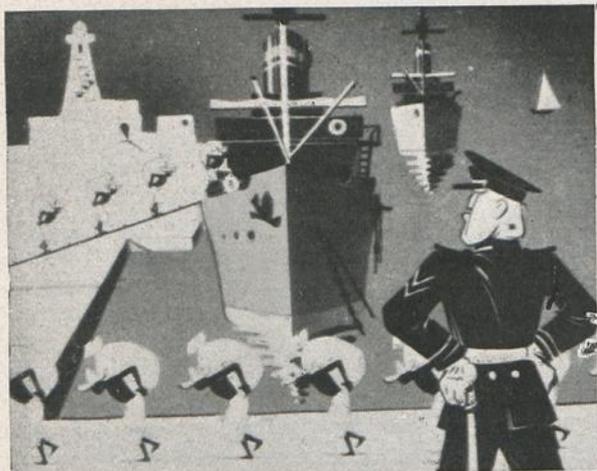
A este tipo de vandalismo hay que añadir todavía otro: la sujeción de los films artísticos europeos comprados por productores americanos a las fuerzas destructivas que se hallan en juego en todos los estudios norteamericanos. Cuando una Compañía norteamericana adquiere una gran cinta europea, cualquier empleadillo

(*) *Greed*, fué presentada por primera vez en España, en la sexta sesión del Cineclub de «La Gaceta Literaria», con el título de *Avaricia*. Era en la primavera de 1929, y cuando la descubrí en los almacenes madrileños de la casa productora, llevaba varios años durmiendo ante la incompreensión de los embajadores españoles de Metro Goldwyn. Cuando comuniqué al Director de la agencia de Madrid, mis deseos de llevarla a una de las sesiones del Cineclub que programaba yo mismo, se me negó terminantemente a ello. Ante mi insistencia, terminó declarando que se trataba de un film que *desprestigiaba la marca de la casa, conocida internacionalmente por su «buen material comercial»*. Como vemos, los satélites españoles de la Metro, eran dignos servidores de los magnates yanquis. (Nota de Juan Piqueras.)

(**) Se asegura que de esta catástrofe artística, pudo salvarse una copia integral, en posesión, según se dice, de la «London Film Society».

«¡Viva Méjico!», de S. M. Eisenstein.





«Black and White», dos imágenes de uno de los últimos films de dibujos animados soviéticos realizados por Wano, inspirado en el poema de Majakowsky.

se cree con derecho a «mejorarla», y el film se convierte en una presa de la imbecilidad sin merced de los magnates y «supervisores» de Hollywood. Entre las víctimas de estos cazadores de beneficios que gobiernan Hollywood, encontramos films de Fritz Lang, Pabst, Dupont, Seastrom y otros directores de primera línea.

Sin embargo, todos los ejemplos históricos de destrucción de cintas resultan insignificantes, comparados con la entrada a saco en los 200,000 pies de celuloide que Eisenstein realizó en Méjico. El peor caso de expoliación de un film cometido en un estudio norteamericano, resulta un puro juego de niños comparado con esta auténtica salvajada.

Para editar ¡Viva Méjico!, obra que, según declaraciones del propio Eisenstein, necesitaba un montaje muy nuevo y radical, los verdugos del cineasta ruso alquilaron a un profesional de Hollywood (un «rutina» y, por consiguiente, desde el punto de vista norteamericano, un hombre muy «prudente»). Hasta ahora, ese montador ha editado, o, mejor dicho, ha pulverizado tres de los seis o siete episodios que constituyen ¡Viva Méjico!. Y los verdugos parece ser que no tienen intención de poner fin a esta farsa, a pesar de la condena unánime de los resultados obtenidos.

Este corte estúpido del material puede ser comparado a un magnífico cristal, cuyos fragmentos son espléndidos, pero cuyo conjunto resulta deplorable. La belleza de la forma, esa cualidad que es el verdadero secreto de Eisenstein y que representa su derecho principal a la distinción cinematográfica, no aparece en esta masa informe a que ha quedado reducida su obra. En las manos de estos individuos, el film posee una serie de imágenes magníficas con una vertebración absurda, como si fuese montado por un lunático.

La historia del film mejicano de Eisenstein es demasiado larga y complicada para darla íntegramente en este artículo. El detalle esencial se halla en la circunstancia de su origen.

Rechazado por Hollywood, Eisenstein busca desesperadamente un financiero particular que le permita crear un film en tierra norteamericana. Tuvo la desgracia de comunicar su idea a Upton Sinclair, el «socialista» más conocido de Norteamérica, quien recogió estas sugerencias ansiosamente. No se pueden concretar cuáles fueron los móviles que indujeron a Sinclair a intervenir en este asunto. Quizá no sepamos nunca sus auténticas intenciones cuando comenzó a hacer propaganda entre sus amigos y admiradores caudalosos de la colonia de millonarios de Pasadena (California); pero yo creo que Sinclair ha traicionado sus motivos internos para intervenir en la obra mejicana de Eisenstein. En abril de este año, Sinclair publicó uno de sus panfletos y, mencionando el film de Eisenstein, escribe lo siguiente:

«En el momento en que escribo, Eisenstein se halla en Nueva York dispuesto a partir para Rusia, donde piensa montar el film sobre Méjico. Con él se lleva unas treinta y cinco millas de la obra más extraordinaria que ha pa-

sado por nuestros ojos. Cuando sea montada y presentada hará una revolución en el arte. Como cosa secundaria, podemos decir que dará una gran cantidad de dinero; y como ni mi esposa ni yo queremos convertirnos en promotores por interés, nos hemos prometido a nosotros mismos emplear el dinero en poner colecciones de mis libros en las bibliotecas de todo el mundo. Con este objeto hemos creado «The Sinclair Foundation» y nuestro interés en el film tiene por objeto esta finalidad.»

Estas líneas nos demuestran, de una manera contundente, cuáles han sido los motivos que han inducido a Sinclair a apoyar los esfuerzos de Eisenstein, dejando a un lado su camelo hipócrita acerca de su desinterés respecto al beneficio por él previsto. No hay que asombrarse, pues, de que Eisenstein, al enterarse de las intenciones de Sinclair, se pusiera furioso y de que, finalmente, rompiera con su «manager» oportunista.

Durante los primeros seis meses de producción, ni Sinclair ni su esposa tuvieron la menor idea de lo que eran los «rushes». Estos trozos se iban presentando en las salas de proyección de Hollywood para alegrar la vida de un grupo de viejas millonarias de Pasadena, que, con una serie de amigos y parásitos, comenzó a tomar la costumbre de ver los trozos que Eisenstein enviaba de Méjico, extrañándose de que no hubiera «una historia». En una ocasión, una de esas señoras, llevó a la sala de proyección a un nieto suyo. Cuando terminó el trozo proyectado, el angelito empezó a gritar que no le gustaba aquel film, porque «no había historia, ni mujeres, ni hombres». Esta opinión infantil expresaba tan bien y tan espontáneamente la de todos los presentes, que el incidente fué comunicado a Eisenstein, a la sazón en Méjico. El cineasta, telegrafió inmediatamente a Sinclair, preguntándole quién le había dado el permiso para dejar que esas gentes viesan los trozos. Estos promotores, al ver el material, se encontraron totalmente desorientados ante los métodos de trabajo de Eisenstein, y, como carecían del mínimo de sentido estético necesario, eran incapaces de comprender que, poco a poco, Eisenstein estaba llenando los laboratorios de Hollywood con cientos de «reels» de la mayor creación fílmica en existencia.

Hacia esta época, Edmund Wilson, conocido crítico americano, tuvo la oportunidad de ver, invitado por Sinclair, más de 50,000 pies del material que Eisenstein había enviado. Wilson quedó absolutamente fascinado. Poco después, escribió un artículo en *The New Republic*, que constituye la más fina y gráfica descripción que se ha podido escribir sobre un film. Pero el artículo de Wilson fué escrito antes de que la producción se encontrara en un grave peligro, y no mencionaba la lucha desesperada que Eisenstein se veía obligado a emprender en Méjico contra la dirección imbécil que sus promotores le habían impuesto. Eisenstein había sido puesto «bajo la vigilancia» de un hermano de la señora de Sinclair. Un hombre que, según las propias palabras de Eisenstein, «no sabía nada de arte y mucho menos de cinema». «Este hombre—dice Leiva—era el espíritu malo de la empresa desde el comienzo... Nosotros tenemos una gran cantidad de testigos de su mala conducta, su embriaguez ininterrumpida y su carencia de educación, sin hablar de su falta de la más elemental decencia frente a la generosa hospitalidad con que le acogimos los mejicanos...»

Un millonario que se ha dado muerte a sí mismo como consecuencia de la crisis financiera, de «Prosperity», film soviético de Galia boujsky. A la derecha: Ejecución de un viejo soldado, de «Dostoiewski», film soviético de W. Fedorow.



Era, justamente, bajo la dictadura de un hombre de estas condiciones, que el director de *El Potemkin* y *Diez Días que Estremecieron el Mundo* debía realizar su epopeya mejicana. Como se podía suponer, el resultado fué un antagonismo irreconciliable entre el director ruso y el «buen» hombre del Mississippi.

La agudización de este antagonismo fué fatal para Eisenstein y para su producción. Para Eisenstein, porque le obligó a adoptar ciertas tácticas a rajatabla para salvar su querido «poema social» sobre Méjico; para la producción, porque condujo a los promotores a la idea de desinteresarse a Eisenstein de su obra después de la toma de vistas.

Su nombre se convirtió en un anatema en los labios de los promotores. De uno de éstos se cuenta que dijo, repetidamente, «*que no quería que Eisenstein volviera a ver un solo pie del film, incluso aunque perdiera su último centavo*». En cambio hoy, para los intelectuales mejicanos, los nombres de los promotores, significa una maldición, ya que para esos intelectuales, ¡*Viva Méjico!* hubiera significado una nueva visión del país, la infusión de un nuevo espíritu, y, quizá, una pasión regenerada en el pueblo mejicano.

Para poder realizar esta gran obra arquitectónica que representa la epopeya mejicana, Eisenstein tuvo que hacer un derroche de discreción y de habilidad.

Hizo algo que, desde el punto de vista del proletariado ruso y de la revolución mundial, es casi imperdonable; pero que, como un acto de un artista y un intelectual realmente apasionado, es muy comprensible: Eisenstein violó su contrato con el Gobierno soviético (*).

Cuando volvió a la Unión Soviética, mucho más tarde de lo acordado, encontró una fría recepción. Sin embargo, el Gobierno soviético ha tratado a Eisenstein con una generosidad que difícilmente hubiera recibido de otro gobierno cualquiera.

Después que Eisenstein salió de los EE. UU., Upton Sinclair, temiendo la presión de los otros promotores o la del público, o ambas a la vez, y viendo quizá que la *Sinclair Foundation* se iba al diablo, hizo varias tentativas para salvar el film. Primeramente ofreció el material en bruto a «Amkino» (**), de Nueva York, para que Eisenstein lo montase y que la Unión Soviética lo explotase a base de un porcentaje. Sin embargo, exigía una suma de 90,000 dólares, pagaderos al contado (una característica del «socialismo» de ese señor es la desconfianza de todas las instituciones comerciales soviéticas), y esto era algo que «Amkino» no se hallaba, de ningún modo, en condiciones de abonar. En consecuencia, el material volvió al palacio de Sinclair en Pasadena.

Desde entonces, los promotores, creyendo que ¡*Viva Méjico!* y Eisenstein se habían separado para siempre, se creyeron con el derecho a vengarse del director ruso por los contratiempos que éste les había causado y por la desconfianza que él había mostrado hacia ellos... No importándoles nada la integridad artística e intelectual del film, sólo se fijaron en que tenían en sus manos 200,000 pies de *negativo*; esos 200,000 pies que Edmund Wilson había juzgado como la *obra maestra del cinema*. La palabra «montaje» tenía tan poca importancia para ellos que no se pararon un solo momento en considerar que era justamente después de la toma de vistas cuando el genio de Eisenstein brillaba en todo su esplendor.

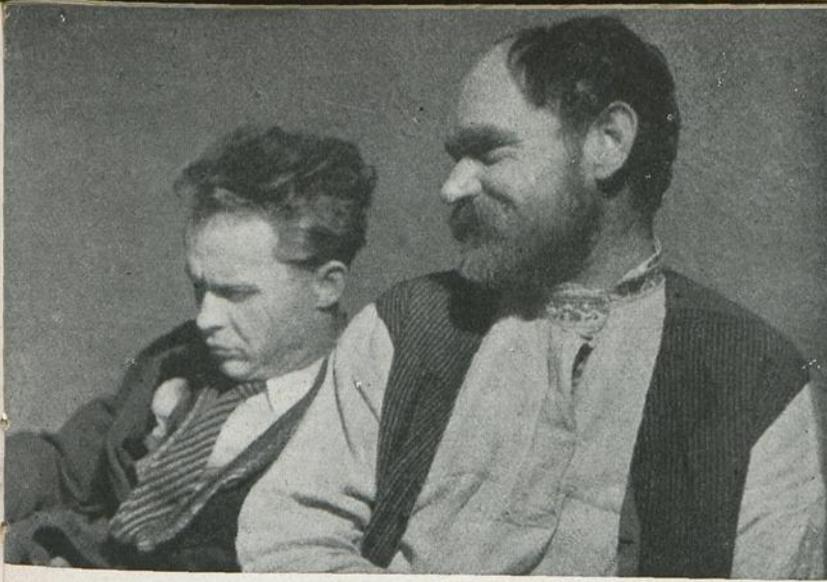
Por consiguiente, ellos comenzaron a hacer avances a las Compañías productoras de Hollywood, y trataron por todos los medios de vender en trozos las vis-

S. M. Eisenstein y Joris Ivens en U. R. S. S.



(*) Según nuestras noticias, Eisenstein no violó voluntariamente el permiso que le concediera el Gobierno soviético. Se trata simplemente, de un viaje que se vió obligado a hacer a California para pedir personalmente a Sinclair que obligase a su cuñado a abandonar la expedición. En este viaje — que debía durar unos días — Eisenstein, fué detenido en la frontera americana — con Tissé y Alexandrov que le acompañaban — durante mes y medio. Es a este hecho al que se debe su excesiva permanencia fuera de Rusia y no a las falsas e intencionadas interpretaciones que la prensa burguesa internacional, pretendió darle. (Nota de la Dirección.)

(**) Organización cinematográfica de la U. R. S. S. en Estados Unidos. (N. de la D.)



Alejandro Dowjenko y el intérprete principal de «Ivan».

una serie de films de viaje», con algunas ligeras historias de amor para «amenizarlos».

Pronto corrieron por todos los círculos cinematográficos de Norteamérica rumores de que, los promotores, trataban de quitarse de encima los frutos de año y medio de trabajo de Eisenstein en Méjico. Pronto se supo que los promotores se encontraban en un callejón sin salida. No habían logrado vender ni un solo pie y, al mismo tiempo, no sabían cómo editar la película.

Entonces comenzó una campaña de «montadores», artistas de ocasión, antiguos directores de cinema y otros muchos tipos peculiares del bajo mundo del cinema americano, que deseaban tener la oportunidad para montar ese material. El teléfono de Sinclair en Pasadena se desgastaba en llamadas, hechas por «genios» de Hollywood, que estaban dispuestos a colarse en el asunto y a enseñar a Eisenstein cómo se hace un montaje.

A ninguno de esos buitres desaprensivos le vino en mientes que cualquier otro que no fuera el mismo Eisenstein, que intentara hacer el montaje de su obra, cometía, «ipso facto», un verdadero ultraje. Y entre este moscardoneo general tuvimos el espectáculo de un ex colaborador de Eisenstein «convertido a Hollywood» que pedía a la Compañía que comprase el material para que él pudiera «hacer experimentos» con él y, al mismo tiempo, demostrar a sus amos su capacidad artística.

La última tentativa para destruir la obra se halla en las negociaciones actualmente en marcha, entre «Sinclair and Co.» y una casa independiente, que se ha hecho un nombre lanzando al mercado un tipo de film educativo, banal y barato.

En una palabra, el destino del film mismo, sobrepasa ya la tragedia histórica que trataba de describir. Esta es, sin duda alguna, la mayor tragedia individual ocurrida en el cinema y una de las más tristes de la historia del arte.

Debido, en parte, a la protesta y agitación de los directores occidentales de «Experimental Cinema», de Hollywood y Méjico, ya se han enviado un buen número de protestas particulares a «Sinclair and Co», pero sin efecto en lo que se refiere a evitar el vandalismo. Todas las protestas han sido aisladas y particulares. La idea de una protesta organizada y abierta sólo ha tomado cuerpo cuando la determinación de los productores no ha sido una conjetura sino un hecho establecido y probado. J. M. Valdés Rodríguez, un conocido escritor cubano y técnico cinematográfico, escribió a uno de los promotores, a quien conocía personalmente:

«Yo no creo que sea muy difícil de probar que una obra cinematográfica de Eisenstein no puede ser montada por ningún otro, ya que un film del director soviético constituye un todo armónico, formado o integrado por diferentes partes, pero unidas de tal suerte que la imagen más simple está basada en la que precede y, a su vez, sirve de sostén a la que le sigue, resultando en la completa comprensión de la idea... Cortar y montar un film de Eisenstein a la manera de Sinclair, es exactamente lo mismo que resumir párrafos y capí-

tas de ¡Viva Méjico! a casas comerciales para ser utilizados respectivamente en nuevos rollos como films educativos, documentales, etc., e hicieron esfuerzos especiales para vender lo que ellos imaginaron que Eisenstein había considerado como un «escenario» para una versión de Méjico tipo «Clark Gable».

Tan poco entendieron esos vándalos el film de Eisenstein, tan insensibles se habían quedado a la aportación filosófica y étnica de Eisenstein, que, realmente, creyeron que Eisenstein había hecho

... tulos de una novela de Anatole France o de Gorky o de otro gran novelista. Es lo mismo que si usted deja a un lado versos de un poema de Paul Valéry o de Walt Whitman y pone otros en su lugar, o si suprime frases y medidas musicales de una obra de Stravinsky o de Debussy. El montaje de un film como ¡Viva Méjico! es una operación extremadamente delicada.»

Para completar este informe, sólo es necesario añadir la importante observación de un escritor de Hollywood que se preguntaba qué es lo que diría Upton Sinclair si alguien le propusiera cortar los párrafos y frases de sus libros para venderlos al detalle a otros escritores.

Ahora la cuestión es esta: ¿Qué va a pasar con esta obra? ¿Cuáles son las posibilidades de salvar la obra de un hombre, cuya inteligencia creadora ha sido parangonada a la de un Goethe o de un Leonardo de Vinci?

Los promotores tienen tres caminos a seguir:

El primero, es que pueden continuar su presente política de destrucción, vendiendo las imágenes a diestro y siniestro a cualquier Compañía o director cuyos estudios exigen un «regonflement» o un «toque de novedad». También pueden hacer montar el film y exhibirlo, con la esperanza de que podrán probar que es un modelo de mediocridad y de «platitude». Pero en este caso, no importa cual sea el resultado, nunca será un film de Eisenstein. Y bien adopten un modo o el otro de destrucción del film de Eisenstein, los promotores deben prepararse para un ataque internacional de todos los amigos de Eisenstein y de aficionados del cinema, y deben procurar no sentirse en una situación violenta cuando se den cuenta de que sus nombres constituyen un anatema para cualquier persona interesada en el arte cinematográfico. Ya no será un caso de «Hollywood el destructor», sino «Los vándalos del film mejicano de Eisenstein... y Hollywood.»

El segundo camino posible no agrada a los que, entre los promotores, piden, a voz en cuello, su dinero; pero sería un método más noble y seguro que el primero. Los promotores pueden poner el film en un «coffre-fort» y guardarlo allí hasta que Eisenstein pueda recuperarlo.

Existen todas las razones para creer que en una fecha próxima, Eisenstein, se hará olvidar la violación del contrato y, a cambio de los valiosos servicios prestados por él al Poder soviético, éste, se interesará por su obra y procurará adquirir los 200,000 pies de material a un precio que compensará los gastos y demoras. Las mismas crecientes relaciones comerciales entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, facilitarán enormemente las negociaciones entre los promotores y el Gobierno soviético.

La tercera solución, y la última, si esa gente conserva todavía algo de honor, consiste en agotar todos los medios para salvar el film de Eisenstein y, si no lo logran, destruir totalmente el film, no permitiendo a nadie que toque un solo pie del material. Si no hubieran perdido sus 75,000 dólares en un «crash» bancario o hubieran sido engañados por un hombre de negocios, entonces habrían tenido que resignarse a una suerte menos noble que la de financiar un gran film que Eisenstein no pudo terminar.

Al mismo tiempo, toda persona para la que la palabra «cinema» signifique algo más que un nombre de seis letras, debe dirigir su protesta a Upton Sinclair, como representante de los promotores, contra todo nuevo acto de vandalismo sobre ¡Viva Méjico! Aun hay más. Mientras exista el peligro de que el film pueda ser vendido «en trozos» o pueda ser montado por otra persona que no sea Eisenstein, es necesario que todos los amigos de Eisenstein y todas las sociedades cinematográficas de avanzada, concierten—sin demora—un plan para una propaganda internacional contra ello y en favor de un boicot incondicional.

S E Y M U R S T E R N

Nota. — Envíense cartas y cables de protesta a Upton Sinclair, Beverly Hills, California, EE. UU., o a Juan Piqueras, Director de NUESTRO CINEMA, que las transmitirá.

EL CINEMA BAJO EL SIGNO FASCISTA

A propósito de «Camicia Nera» Film fascista italiano en París

Camicia Nera es el «gran» film del «Decennale» fascista. En la intención del realizador J. Forzano (autor de las obras teatrales firmadas por Mussolini) debía ser una epopeya de los últimos veinte años de la historia de Italia. En realidad, esta producción no es más que un film híbrido de una pobreza de ideas infinitamente mayor de la que pudiese sospecharse. En él, no hay un solo hallazgo, una sola conquista técnica. En cambio, las surimpresiones abundan y las posibilidades que pudo ofrecer el asunto al «metteur en scène» improvisado, han sido incomprendidas hasta desde su propio punto de vista.

Los personajes, cuyos intérpretes debieron ser sacados de los medios campesinos, han sido incorporados, en sus primeras figuras, por Bertrone (mediocre artista profesional enrolado en el movimiento fascista); por un pequeño burgués de la gran ciudad que interpreta el papel de un herrero del campo, y el cura campesino, es incorporado por un «ardito» fascista «decorato al valore».

Esto en cuanto a la forma. Pero si se añade una más que mediocre sonorización, se tendrá casi una idea completa de lo que puede ser un film fascista, realizado a base de una gran cantidad de millones robados a la masa trabajadora de Italia. ¡Es todo esto a lo que «Il Corriere della Sera» llama ingenuidad de expresión! (*).

(*) Esto no impide que nuestro joven fascista González Ruano, escriba en el A B C una de sus crónicas berlinesas y, demostrando su gran desconocimiento (o su lacayunismo jesuítico) de la historia y del cinema, diga que *Camicia Nera* es un film superior a *El Acorazado Potemkin*. Otros periódicos fascizantes (*L'Intransigeant*, *Le Temps*, *Comoedia*, *Paris-Sport*, *L'Aube* y algunos corporativos) han elogiado también este film fascista, sin olvidar la prensa italiana. Sin embargo, nos interesa destacar el hecho de que un periódico de tipo «independiente de vanguardia» como *Filmliga*, de Holanda, publique un artículo firmado por A. N. Zadoks-Josephus Jitta, auténticamente innoble. (Nota de la Redacción.)



«Camicia Nera», film
fascista de G. Forzano.

La historia de Italia contada por el fascismo. ¡Pobre historia de Italia! Veamos cómo Forzano la interpreta:

Primer cuadro: Julio de 1914. El alba se levanta sobre un pequeño pueblo de Paludi Pontine, región en la que reina la malaria. Un mitin socialista. El orador habla de la guerra inminente y del Congreso que la Internacional debía celebrar en Viena el 23 de agosto para conjurar el peligro de la conflagración. Simultáneamente, en todos los países, los trabajadores, proclaman en todos los idiomas el horror de la guerra. La guerra, sin embargo, estalla. Sobre la pantalla aparece una frase: ¡Viva la Guerra! El film nos representa ahora los mismos mítines socialistas, transformados en falanges de hombres armados, que se dirigen a todas las fronteras, al son de los himnos nacionales.

Personalmente no quiero enternecerme con los jefes socialdemócratas que se enrolaron en el movimiento chauvino y patriótico. Por el contrario, este hecho me indigna tanto como el que la falsía fascista, quiera explotarle ocultando premeditadamente los grandes internacionalistas que se salvaron de la derrota de la II Internacional. ¿Y Lenin, y Liebknecht, y Rosa Luxemburgo, y Clara Zetkin...? Si Forzano no quiere presentarlos, si el fascismo no puede hablar más que de los Wels y los Renaudel de todos los países y de sus traiciones, Forzano y el fascismo son unos farsantes. Además, no hay que olvidar que Mussolini era uno de estos jefes socialdemócratas que a la explosión de la guerra «cambió su chaqueta» y se enroló en el campo enemigo.

Italia que, en sus primeros tiempos, se mantiene neutral, entra en guerra y responde a la llamada de Mussolini que lanza en el «Popolo d'Italia» su consigna: ¡Audacia! Pero la «audacia» de Mussolini, ha sido pagada con dinero de Francia. Mussolini mismo lo ha confesado más tarde.

Los cuatro años de guerra pasan sobre la pantalla: Gorizia, San Michele, Monte Santo, Doberdó, Monfalcone... Todas las etapas sangrientas que han quedado grabadas en la historia de la estrategia militar con el nombre de la «famosa táctica Cadorna». Todas estas etapas, provocadas por un viejo general bigotudo, son presentadas heroicamente. Pero su resultado trágico, Caporetto, es ocultado en este film con pretensiones documentales.

Después del armisticio desfilan sobre el «écran» sombrías imágenes de la guerra civil. La heroica lucha del proletariado italiano queda reducida a un turbio episodio de bandidaje. Las «camisas negras» se pronuncian: Marcha sobre Roma. Del terror fascista ni una sola palabra. Ni una sola imagen que nos presente los incendios, las ejecuciones, los asesinatos, las palizas, el aceite de ricino, Matteotti, Gobetti, Améndola, Gastone Sozzi...

En la última parte de *Camicia Nera* se recoge la «reconstrucción» de la Italia fascista. La actividad febril, las locomotoras, las sirenas de las fábricas; máquinas, tractores, victoria sobre la malaria, saneamiento de las marismas de Pontine, creación de una nueva ciudad: Littoria... Después, estadísticas. Siempre estadísticas. Pero ajenas a toda realidad. En cambio, Forzano, se olvida de otras. Por ejemplo de las que podrían mostrarnos el aumento de los parados en Italia, que este año alcanza la cifra «oficial» de 1.200.000 pero que, en realidad, se eleva a tres veces más; de la que se refiere al salario de los obreros disminuído de un año a un 80 por ciento, con relación a 1924.

En la escena final, Mussolini, aparece en el balcón de la Alcaldía de Littoria. Gran ovación de los campesinos. El film termina con la visión simbólica del tirano a caballo, seguido por todo un pueblo en éxtasis... ¡Solamente el cinema, permite parecidos milagros! En consecuencia un film mediocre de propaganda fascista; una falsificación constante de la historia. He aquí el resumen de *Camicia Nera*.

A pesar de todo esto, la Embajada italiana en París, que ha presentado *Camicia Nera* en una sesión privada, controlada rigurosamente hasta el extremo de haber sido excluída una gran parte de la prensa profesional, busca, por todos los medios de que dispone, presentar este film al gran público. Hace unos meses y por mediación de la empresa G. F. F. A., subvencionada por el Gobierno francés, pudo presentar en un cinema de los Campos Elíseos, *Al asalto del Cielo*, film «dedicado a la gloria de la aviación italiana». Ahora pretende hacer lo mismo con *Camicia Nera*. En abril último se había anunciado una



presentación del film de Forzano, con motivo de la «fiesta del trabajo fascista». Sin embargo, un centenar de obreros, en su mayor parte emigrados italianos, se dieron cita en la puerta del cine e impidieron la proyección anunciada.

No es esta la única protesta que provoca el cinema fascista. En Holanda, los obreros de izquierda, impidieron también la proyección de *Morgenrot*, film de provocación guerrero-militarista. En Italia mismo, y pese a la ilegalidad en que caen todas las manifestaciones antifascistas, el 5 de junio, y en un gran cinema de Milán, se pronunciaron contra un film L. U. C. E. (Organización Cinematográfica del Estado), más de 1,500 espectadores. Apenas apareció sobre la pantalla el título *Opere Assistenziali del Regime*, una gran cantidad de silbidos y protestas se elevó impetuosamente en la sala hasta que se interrumpió la proyección.

Estos ejemplos, deben servir de norma, para que los obreros de todos los países atacados por la propaganda fascista, se manifiesten abierta y organizada en contra, no sólo de *Camicia Nera*, sino de todos los films de espíritu fascista que, abierta o encubiertamente, puedan presentarles.

París y junio de 1933.

L. F E R R E O

« S . A . M A N N B R A N D »
(Brand , hombre de las Secciones de Asalto)

El nacionalsocialismo ha abierto el fuego en el frente cinematográfico. Nosotros, ingenuos sempiternos, habíamos creído en la posibilidad de un *Potemkin* de cruz gammada. Pero, desgraciadamente, las parteras encargadas de dar viabilidad al *Potemkin* ario nos han resultado unas simples «faiseuses d'anges». *S. A. Mann Brand*, primer film de la nueva época aria de Alemania, realizado por Franz Seitz, no ha satisfecho a nadie: ni al público, que desde la segunda representación ha dejado turnar el film en la más espantosa soledad, ni a la prensa, que, a pesar de su miedo cerval al látigo, no ha pasado del entusiasmo forzado de la gacetilla a tanto la línea.

El asunto del film es tan banal que ni siquiera merece los honores de unas líneas. Brand, hombre de asalto de Hitler, es demasiado mediocre para que pueda interesarnos a los que estamos ya hartos de las cintas «West Wild» a la americana.

Lo más sintomático del film es la finalidad a que se dirige la actividad del S. A.: No se trata de atacar a los *junkers* que con la famosa *Osthilf* han logrado el medio de estafar al Estado alemán millones y millones de marcos; ni contra las empresas industriales o grandes bancos cuya nacionalización estaba prevista en los 25 puntos del programa de Hitler; ni contra nada que huela a capitalismo. Los S. A. comienzan a ser, en la vida real, demasiado peligrosos para que todavía se les abra más los ojos en el cinema. La función de los S. A. estriba — tal es la moraleja del film — en luchar contra el fantasma del comunismo. Pero incluso en este terreno han fracasado los cineastas arios. Como en *Camicia Nera*, en S. A. Mann Brand, el comunismo está encarnado en individuos tan grotescos y desfigurados que ni a los folletinistas pequeño-burgueses les convence. «Der Film», revista dirigida y redactada por nacionalsocialistas declara: «Resulta tanto como desconocer el significado del nacionalsocialismo, de los S. A. y de su misión, cuando se muestran tal clase de comunistas, cuando sólo se les muestra como pequeños terroristas, introduciéndose en caserones oscuros, emborrachándose en compañía de agentes rusos y lanzando arengas imbéciles. Con tales personajes no se puede dar una idea del peligro creciente del comunismo... Así no se puede ver la amplitud de la lucha iniciada en 1918... En este film todo está presentado de un modo personal y disminuído. En este S. A. Mann Brand sólo se tiene el sentimiento de que estos comunistas son unos bandidos que deben ser suprimidos, pero no se tiene la noción de que constituyen un peligro mundial y de que la misión histórica de Alemania estriba justamente en descartar ese peligro mundial.»

Como puede ver el lector, ni siquiera los nacionalsocialistas están contentos de sus frutos. Y es natural. Una cosa es lanzar por el camino del crimen al «Lumpenproletariat» y desatar los bajos instintos de algunos pequeño-burgueses vesánicos, y otra hacer una obra de arte.

El señor Goebbels hablaba en un discurso, glosado en el número anterior por un colaborador de NUESTRO CINEMA, del *Potemkin* como un modelo a seguir por los artistas nacionalsocialistas. Pero si el audaz ministro de Propaganda tuviera un cierto sentido histórico sabría que las obras de arte del tipo de *Potemkin* no se crean a tanto la hora y a puro de decretos. Para que los cineastas alemanes puedan hacer un film comparable al ruso necesitan pasar por un *Octubre*.

Ahora, la única «materia prima» que podría servir de base a un arte de masas y llenar salas enteras se halla en los campos de concentración, en las cárceles y en los innumerables cuartos anónimos donde se redacta y edita la prensa ilegal de la única clase social que está llamada históricamente a crear un arte de masas, ese arte de masas por el que tanto suspira el señor Goebbels y que no le podrán dar ni los pequeño-burgueses de cuello de pajarita ni sus damas arias de cabellos largos.

Pero no hay que impacientarse. Día vendrá en que, en Alemania, se harán films como el *Potemkin*. Y entonces verá el joven ministro de Propaganda cómo se hace y qué es un film de masas. Claro está que no le aseguramos que asista a la representación de esos films en calidad de ministro; pero, al fin y al cabo, hasta en el patio de una cárcel o en el cine de barrio de una ciudad cualquiera se puede aprender algo acerca del valor estético de la masa. De esa masa que en el film ruso aparece plena y orgánicamente unida y que en S. A. Mann Brand tiene el visaje fofo y horripilante de una colectividad alcoholizada.

Berlín y junio de 1933.

H E I N Z S T R A S S E

PROBLEMAS ACTUALES

Hacia un nuevo gusto del cinema

Está fuera de toda duda este hecho: la generación actual es una generación que mira a la pantalla. Que busca algo en ella. Acaso pide la revelación de verdades que el libro y el periódico desfiguran a su sabor. De antiguo la mentira se sirve de buenas o bellas palabras. Pero las masas ya no creen en buenas ni en bellas palabras. Quieren y con razón hechos. Y para hechos, ahí está el cinema. El cinema, antes que nada, hace, acciona, es todo movimiento. El cinema es, bien entendido, la vida. La vida verdadera, intensa. La vida distante y dispersa que fluye en imágenes hacia la pantalla. Es por esto quizá que las masas de todo el mundo buscan en el cinema la verdadera síntesis lírica y vital. Una grande y completa verdad artística y social.

Asimismo es una realidad que, el cinema no responde ni mucho menos a esta inquietud de las masas. (Nos referimos, claro está, al cinema de los países capitalistas.) Antes mudo y ahora charlatán, no quiere comprender la ansiedad, el anhelo doloroso de esos millones de miradas que en los cinco continentes se posan diariamente sobre la pantalla. Y es que el cinema no ha estado nunca, no está tampoco actualmente en manos de artistas libres, de creadores. Los artistas, es decir, los realizadores de cinema en los países capitalistas, están, más que los artistas de otros géneros, mediatizados por el capital y sus servidores. Para esto hay dos razones fundamentales: una es que el cinema no se puede producir sin la base de un gran capital, otra es que los gobiernos y los capitalistas que los forman se han dado cuenta del magnífico instrumento de propaganda que es el cinema, dado su carácter de universalidad.

Cuando el cinema apenas sabía insinuar torpes gestos, y no pensaba aún en hablar, se apoderaron de él los mercaderes. Nadie supo de su paradero hasta que se presentó al mundo desde Hollywood. Tal ha sido después su prostitución que hombres inteligentes llegaron a decir que no era un arte sino un vulgar espectáculo industrial. Naturalmente, los comerciantes del norte no se preocupan de revelar a las masas verdades artísticas, ni mucho menos verdades sociales. Para ellos lo único importante es fabricar sueños baratos. No el hacer films con los ojos de la inteligencia puestos en la pantalla. Hacer películas con las miradas del más feroz egoísmo puestas en la taquilla. Así vemos a las grandes productoras hacer esfuerzos publicitarios para imponer nuevas «estrellas». Es preciso abastecer el mercado de besos «Paramount», de piernas «Metro Goldwyn», de tetas «Fox», de muslos «Ufa», de fatales miradas «Universal Pictures».

Sin embargo, el público inteligente de todo el mundo, y muy especial-

Actualidades españolas no vistas en el cinema. Protesta popular contra la guerra imperialista, fijada sobre el muro de un cuartel militar. Foto: Liv et.



mente el proletariado que va adquiriendo y fortaleciendo su conciencia de clase, reacciona contra este cinema standard. Está cansado de films de guerra, de aviación, de proceso judicial, de mujer fatal, de vampirismo y sobre todo de siempre de amor. De amor en todos los climas y en todos los tiempos. De cien títulos de film noventa y ocho llevan la palabra amor. Y en sus carteles de propaganda dos bocas litografiadas se acechan o bien permanecen unidas hasta que los chicos maliciosos rompen el cartel con los dedos. Ante estas bocas en acecho, abren mucho los ojos las burguesitas de todo el mundo. Adivinan en el rollo de celuloide un idilio «Paramount» destinado a saciar la cursilería internacional. El mundo actual padece un ataque de falso romanticismo cinematográfico. Sufre de reblandecimientos medulares.

Pues bien: contra todo esto los cineclubs. Los cineclubs tal como se están organizando actualmente en España, tienen una misión primordial: consiste en preparar un núcleo de espectadores inteligentes que puedan con el tiempo influir en el gusto y comprensión del arte del cinema. Crear buenos catadores de esencias cinematográficas. Lograr, merced a una federación de estos cineclubs, el acceso a los salones españoles de films no aptos para el mercado. Films hechos con vistas a la cultura moderna, a la depuración artística, o bien a la realización plástica de las inquietudes sociales de nuestro tiempo. En una palabra: lograr un tipo medio de espectador cinematográfico que pueda valorar por sí mismo los hallazgos líricos, los valores sociales o los aciertos técnicos de una película. Que sepa distinguir entre un film y un churro de 2,500 metros.

Oviedo, 1933.

J U A N A. C A B E Z A S

Acerca del llamado «Séptimo Arte»

Actualidades españolas no vistas en el cinema. La Guardia civil en un camión de la sección de Asalto dispuesta a una represión contra los obreros y campesinos españoles. Foto: Livet.

De todas las edades, épocas y tiempos de la vida social, que en los anales, desde la prehistoria hasta nuestros días, registra en el libro de sus actividades el hombre, no existe un dato— aun el más mínimo —, donde las artes creadas por él, escultura, pintura, música, poesía, etc. no haya sido producto para festín y ocio de una clase, la parasitaria.

En la época griega, donde las artes arquitectónicas y las letras fueron de enorme esplendor, unas, tan sólo fueron para levantar suntuosos palacios y moradas dedicadas al culto pagano y al servicio y vivienda de magnates, tribunos y cortesanos; otras, para cantar y ensalzar las excelencias de los mismos,

por sus «virtudes» y hazañas guerreras. Mas ninguna, como puede observarse, fué para procurar la emancipación del pueblo explotado y oprimido, educándole y dignificándole, haciéndole igual a todos sus congéneres, antes al contrario, al pueblo, «al populacho» sólo se escarnecía y despreciaba para convertirlo al fin en esclavo de las ambiciones de la clase poderosa de aquella época.

Es indudable que para los que estudiamos con tanto afán las fundamentales obras de la dialéctica marxista, así como sus fuentes principales genésicas como es la filosofía materialista de la historia, pese a tantos «eruditos y esclarecidos cerebros», tenemos que declarar — aunque esto espante a





Actualidades españolas no vistas en el cinema. Algo distinto a lo que nos ofrecieron las actualidades cinematográficas durante la visita de Herriot a España. Foto: Livet.

contemporánea, todo cuanto el despierto cerebro del hombre concibe y crea, se acapara asimismo y se encuentra desde sus principios en poder de la rapacidad sangrante del capitalismo, y, ¿cómo no habría de hallarse en estas circunstancias, el arte llamado «séptimo» con que se encabeza y al que se dedican estas líneas? Pero he aquí un inciso necesario y propio acerca de estas orientaciones.

Desde que en el cuadro de los inventos modernos quedó registrado el cinematógrafo como arte especulativo, vemos que el ave de rapiña capitalista comienza, al apoderarse de él y lanzarlo al mercado, por proyectar argumentos atrofiadores para la actual generación humana, como hace unos veinte años eran la cinta llamada *La gallina ponedora de los huevos de oro*, *La Cenicienta* y otras sandeces por el estilo; después pasó la explotación al campo del romántico bandidaje y a las fraticidas escenas entre *indios* y *cow-boys*, exacerbadoras del pensamiento y retina infantil, y así sucesivamente hasta hoy, donde todos los magnates del capitalismo, que tienen convertido este «séptimo arte» no sólo en espejo viviente de argumentos estúpidos, amorales y embrutecedores contrarios a toda lógica y fundamento de razón, sino que para nada absolutamente que representara algo educativo, en el sentido fiel de la palabra, se ha procurado hasta ahora en el cinema, y digo hasta ahora, porque hace ya unos años, que un país de 160 millones de habitantes, ha procedido a emancipar las artes y entre ellas al cinematógrafo. Este país es la Unión Soviética.

En la U. R. S. S., todas las artes, como ramas culturales unidas, se presentan y exponen a un solo fin, el educativo para un bien común, y en la nueva vida que se desarrolla en el país de los Soviets, el cine es al contrario de para lo que sirve en los países capitalistas. Principalmente está dedicado a atacar mediante clarísimos y comprensibles ejemplos, las rémoras aún subsistentes de la época zarista, como es la incultura, la vagancia, el clericalismo y tantos otros males heredados de la sociedad derruida.

Sive a la vez, como agente instructor imprescindible y necesario a las masas, impresionando y llevando a la pantalla cuantos esfuerzos se hacen en laboratorios e institutos de la Unión en el campo de la Ciencia, la Industria y la Educación; la Botánica aplicada, la Agricultura mecanizada, las experimentaciones sobre biofísica, bioquímica, físicotécnica, etc., investigaciones de tal importancia como la de trabajos sobre la fermentación del tabaco, cuyo proceso antes de estar este producto apto para el consumo sabido es dura unos doce meses, habiéndose descubierto un procedimiento para la fermentación artificial en cuatro o seis semanas. La gran economía de tiempo logrado al ponerse en ejecución tal experimento permite a la industria tabaquera del Estado un ahorro de más de cinco millones de rublos al año.

También se efectúan investigaciones que ya habrán sido puestas en prác-



Charlot en su proyectada interpretación de Cristo.

tica sobre la obtención de anhídrido sulfuroso en la extracción de minerales cuprosos. Del citado gas, la ciencia soviética obtiene azufre en muy buenas condiciones.

También citaremos el descubrimiento de un nuevo método de destilación del petróleo que permite obtener un producto secundario, del cual se fabrican luego barnices negros.

Todo esto e infinitas cosas más son las que proyecta y a lo que se dedica el cine como ciencia y como arte, en ese inmenso país con sus 160 millones de habitantes, que ocupa la sexta parte del planeta y en el cual se construye hoy una nueva sociedad que, cual potentísima antorcha, iluminará los campos y ciudades del mundo, desvaneciendo las oscuras sombras en que hasta ahora toda la pléyade parasitaria jesuítica y capitalista, tenía envuelta a la humanidad.

Sevilla y mayo 1933.

J. F U E N T E S C A L D E R A

REVISIÓN DE FIGURAS

Ubicación de Charlot

La figura máxima del cine capitalista es Charlot. Indiscutiblemente, es genial. Esquemáticamente ubicaremos a Charlot dentro de la dialéctica materialista.

El público de Charlot es socialmente múltiple. Pobres y ricos, hombres, mujeres y niños, le aplauden y admiran. Su popularidad es sin precedente. Y, es que Charlot, por su complejidad, ha creado el tipo humano, actual, víctima de las mayores contradicciones de nuestra época. Es un sintetizador. Un exponente de la realidad ambiente. De aquí su éxito. De aquí su doble valor antagónico, revolucionario y contrarrevolucionario. Su valor revolucionario porque muestra la contradicción máxima de nuestra sociedad capitalista. Su valor contrarrevolucionario porque no es analítico y ante la realidad ambiente, en lugar de actuar, se resigna cristianamente. Charlot es sólo un descontento dentro de la burguesía. Es decir, ataca a la burguesía sin salirse de ella. De allí que sea siempre la víctima inocente y al fin resignada de la burguesía. De allí que fatalmente ella le domine. Sólo se es revolucionario en verdad, cuando no contento con el orden social, lejos de someterse, se lucha contra él. Y no se lucha en forma dispersa y anárquica, sino en forma homogénea, disciplinada, con finalidad. No se puede, pues, luchar solo. La lucha contra la sociedad actual tiene que ser colectiva. Nuestra época no se inhibe del materialismo histórico de Marx. Por el contrario, lo justifica: «la historia de la humanidad es la historia de la lucha de clases». Charlot no es un alineado en la lucha social clasista. Es un espectador sensible a esta trágica lucha de clases y expositor de la misma en la actual decadencia burguesa. Por esto, su rebeldía anárquica, interiorizada de pureza individualista, es sin finalidad sucesiva y contraproducente. Sus obras, por esta razón, no son constructivas. Son destructivas. De aquí su humorismo. Él se ríe y hace reír de las farsas actuales, pero en el fondo, la muerte de todas estas farsas es su interior tragedia. De aquí que haga llorar y reír a la vez con el doble aspecto antagónico de su creación. La muerte de las farsas burguesas en Charlot no tiene la alegría de un venturoso nacimiento posterior, sino, exclusivamente, el dolor resignado, determinista-religioso, de la muerte, en la que algo termina y nada más.

Indudablemente la sensibilidad de Charlot es única. Mediante ella ha llegado a crear el tipo humano, contradictorio, actual, de la decadencia burguesa. Mediante su sensibilidad llega al público que ríe y llora ante sus obras y le quiere entrañablemente. Su éxito es natural. El público burgués le admira y

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

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

J O S É L U I S V E L Á Z Q U E Z

LOS NUEVOS FILMS

DON QUIJOTE,
film francés de
G. W. Pabst

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

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

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

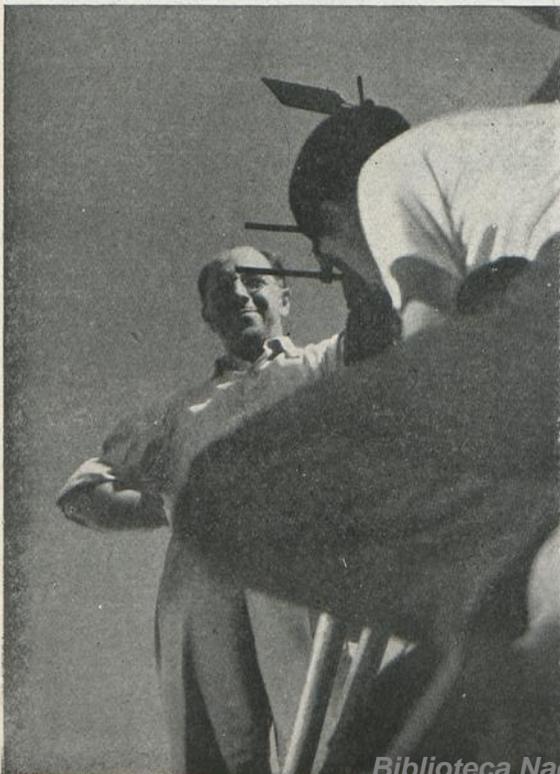
Entonces se le encargó la realización a Pabst y se suprimió a Bernard Dechamps y a Walter Ruttmann. Pabst terminaba de realizar *La Atlántida* y estaba deseoso de una revancha. Se rodeó de buenos colaboradores — Paul Morand (escenarista), Alexandre Arnoux (diálogos), Jacques Ibert (partitura musical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

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

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

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

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



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

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

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

París

J. PIQUERAS

CASA DE REFUGIO, film yanqui de Alfred Santell

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

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

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

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

París

V. LATORRE

BAROUD, film francés de Rex Ingram

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

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

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

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

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

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

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

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

París

W. T.

POIL DE CAROTTE, film francés de Julien Duvivier

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

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

París

V. LATORRE

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

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

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

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

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

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

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

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

París

E. CERQUANT

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

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

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

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

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

París

J. PIQUERAS

EL ARPÓN ROJO, film yanqui de Howard Hawks

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

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



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

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

París

E. CERQUANT

EL PRESIDENTE FANTASMA, film yanqui de N. Taurog

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

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

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

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

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

París

J. PIQUERAS

AVISO: La Dirección de NUESTRO CINEMA, segura de que España puede ofrecer una cantera de 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

KUHLE WAMPE » EN BARCELONA

Kuhle Wampe, el film proletario alemán, ha sido exhibido en Barcelona, «en su versión original alemana», en sesión de Studio-Cinaes, que cerraba la temporada y que tuvo lugar a mediados de mayo. *Kuhle Wampe* es, sobre todo, una muestra magnífica de las inmensas posibilidades artísticas que el proletariado lleva consigo, y, a la vez, del terror sobresaliente de la burguesía, en franca regresión espiritual, que en su hundimiento ideológico no duda en mutilar, desfigurar, extraer todo lo provechoso de una obra soberbiamente artística, si estas enseñanzas se encaminan a robustecer las ansias de la clase que ha de sobrepasarla históricamente.

Todo lo trascendental del film ha sido arrancado; primero por los elementos capitalistas que intervinieron en su producción; luego por los adaptadores de todas sus versiones, y después por las correspondientes censuras gubernativas. Las ideas centrales de la película han sido desfiguradas, debilitándolas; el ritmo sufre variaciones notables, por cuanto el montaje, principal elemento emocional, se ha destrozado. Y el escenario, sin viveza, queda borroso, desvirtuado casi totalmente.

El capitalismo decadente no puede tolerar un arte de la realidad únicamente del arte en todos los tiempos, porque éste esclarecería, sin remedio, todo lo podrido de su existencia. Podrá autorizar sin inconveniente los silogismos vanguardistas de un Deslaw o Buysse, que tanto gustan a ciertos «directores literarios»; pero de ninguna manera la realidad de *Kuhle Wampe*, que le muestra la potencia y la solidaridad de una clase amenazante.

Han extraído infamemente todo lo pedagógico del film; la evolución en las ideas de Fritz y Anni, el contraste de los obreros viejos que se refugian en la cerveza, y los jóvenes que reaccionan ante la lacra del paro con ardorosa revolución, las escenas del grupo teatral proletario, el mitin en que las masas se reúnen tras el festival deportivo...

Aun así, el film está lleno de valores visuales, a pesar de lo incompleto que resta social y cinegráficamente. Las escenas de los parados en bicicleta, en su principio, en la busca ansiosa de todos los días, la comida melancólica de la familia Boenicke, están plenamente logradas. No nos atrevemos a afirmar que estas escenas del comienzo signifiquen una subestimación individualista de ciertos episodios que Dudow haya sentido más íntimamente. A mediados del film y, sobre todo, a su final, el esquema desaparece y Dudow comprende más intensamente la unidad de lo general y abandona su afición personal contemplativa, manifestada en la inmovilidad de algunos planos. En todo su principio el film es un acontecimiento, simbólico si se quiere, pero desligado del desenvolvimiento histórico de la lucha general de las masas. En su mitad, Dudow rectifica y enlaza magníficamente el conflicto de Fritz y Anni a las ansias generales del proletariado, hasta lograr un final justo, en el que los trabajadores reafirman su combatividad y sus esperanzas.

Un film de anteguerra y un *Falso Noticiero*, de Edgar Neville, completaron el programa de la reunión que comentamos. El primero titulado *El hijo de Carlos V*, notable, lleno de audacias para aquella época, y el film de Neville, con ciertas sugerencias irónicas, aunque el público, casi totalmente y por una falta de delimitación de su realizador, sólo supo captar lo que en él había de directamente expresivo, de cómico.

Por último, anotemos de paso la promesa que nos hace Studio-Cinaes, de una próxima sala especializada y moderna «que permita equipararla a las existentes en Europa». Aunque, claro, nosotros manifestamos preferir un buen programa a una buena sala.

Barcelona

A. OLIVARES

DOS PROYECCIONES DE « KUHLE WAMPE »

Estudio «Proa-Filméfono» ha presentado, en los primeros días de mayo, el film alemán de Dudow, *Kuhle Wampe*, primera película realizada por elementos proletarios en un país capitalista.

No es esta la ocasión de hacer su crítica. En estas mismas páginas — y en diversos cuadernos — se ha comentado minuciosamente el film para resaltar su importancia y hacer constar las mutilaciones recibidas por la censura. Nuestra misión queda reducida, esta vez, a señalar la marcada hostilidad — y silencio — con que ha sido acogido el film por la mayoría aplastante de la crítica.

En el Cine Fíguro, la sección cinematográfica de la «F. U. E.» ha organizado tres sesiones de cineclub durante el mes de mayo. He aquí los films proyectados:

Kriss, un documental sobre Ball, lleno de pretensiones, pero vacío de realidades.

La calle sin alegría, de Pabst. Realizado en 1922 y dado al público ahora por vez primera. Y muy superior — en su concepción — a las más flamantes producciones del nuevo miembro de la Legión de Honor.

El reloj mágico, de Starevicht, en visión retrospectiva.

Violación, film alemán — doblado en francés —, falso y, por tanto, nada recomendable.

Nocturno, poema musical y plástico de Ruttman...

Y *Tres páginas de un diario*, otra película vieja de Pabst, que, como *La calle sin alegría*, viene a demostrarnos el gran salto que, hacia atrás, ha dado el célebre director austriaco.

La simple enumeración de estas películas sirve para indicar los éxitos y fracasos obtenidos por el cineclub de la «F. U. E.». A simple vista se ve que los primeros sobrepasan a los últimos. Por esto no es aventurado esperar — como esperamos nosotros — una gran labor de los elementos cinematográficos universitarios.

Madrid

R. GIL

ALEMANIA

B O M B A S S O B R E A L E M A N I A

Der Film, cuyo racismo no debe ser puramente gratuito, habla, en una de sus últimas ediciones, de la fantasía hitleriana de los aviones sobre Berlín — comentado en su momento por toda la Prensa mundial y en su mayor parte con una ironía justificada —, y termina pidiendo se intensifiquen los films sobre la aviación. Su arenga se dirige especialmente a los empresarios cinematográficos, a los que pide proyecten en todas sus sesiones películas cuyo tema gire en torno a la aviación o films documentales sobre la misma. «Con esto, dice, puede llevarse al pueblo alemán la necesidad de reforzar la aviación militar de nuestro Estado.»

L A B A N C A D E L C I N E M A

El doctor Goebbel, en su discurso de hace un par de semanas, anunciaba que el Gobierno preparaba un plan grandioso de socorros financieros en beneficio de la industria nacional. Gracias al triple concurso del Estado, la banca y la industria del film, este proyecto acaba de realizarse. Únicamente destinado al desarrollo del cinema, podrá disponerse inmediatamente de un crédito de unos diez millones de marcos.

Como principales cosas a realizar, se entrevé la depuración del mercado y de todos los elementos malsanos que lo desacreditan, y de sostener, por medio de estos créditos y tras un informe completo, a todas cuantas firmas lo merezcan. Cuando se conoce quiénes son los elementos «malsanos» para los racistas, se adivinará perfectamente qué es lo que el gobierno nacionalfascista de Hitler se propone con la instauración de este Banco cuyo Consejo de Administración está compuesto por altas personalidades de la Banca, la Política y la Industria Cinematográfica alemana.

U. R. S. S.

■ En el estudio de la «Rosokino», de Moscú, está rodándose actualmente un film de marionetas, basado en *Los viajes de Gulliver*. Solamente el personaje encargado de la interpretación de Gulliver está desempeñado por un actor. Los demás serán incorporados por marionetas.

■ En los mismos talleres de la «Rosokino» se trabaja también en dos nuevos films: *El Solista* y *Meislaw*. El primero recoge las relaciones entre los actores y la revolución proletaria y el segundo trata de un episodio de la guerra civil.

■ Bela Balasz—de quien publicamos unas páginas de su libro «Der Geist des Films» en nuestro número 10—ha terminado *Tissa en llamas*, inspirado en la obra «La prueba general», de su compatriota Bela Illes.

■ Erwin Piscator, uno de los más fuertes directores del Teatro Proletario, ha reconstruido unas escenas de gran envergadura con los pescadores de Odessa para su película *La revuelta de los pescadores*.

■ Shelahushski, nuevo cineasta soviético, ha realizado en los estudios de «Meschrabpom», de Moscú, *Prosperity*, en el que ofrece una visión de la crisis económica, y de las contradicciones capitalistas en Norteamérica.

■ Timochenko ha realizado en los talleres «Rosfilm», de Leningrado, *Vivir*, película en la que ofrece con gran maestría un trozo de heroísmo revolucionario.

Nuestro Cinema

- En 1932 se han exportado al extranjero 20 films soviéticos. En Uruguay, con quien existían relaciones comerciales desde hacía tres años, han vuelto a presentarse películas de la U. R. S. S. En Australia, por primera vez, se han presentado films soviéticos. Los de mayor éxito han sido *El rompehielos Mahyguine*, *Dostoiewski* (*La casa de los muertos*), *El camino de la vida* y *Montañas de oro*.
- Alexis Tolstoy, nuevo escritor proletario de U. R. S. S., ha escrito una novela, titulada *El oro negro*, basada en la vida de los terroristas blancos emigrados, que N. Okhlopkov ha llevado a la pantalla en los estudios de «Rosfilm», de Moscú. De *El oro negro* se han hecho dos versiones parlantes: una en ruso y en alemán la otra.
- Sergio Youtkewitch—realizador de *Montañas de Oro*—prepara su nueva obra, en la que mostrará la lucha del campesinado de Anatolia contra el imperialismo turco.

INGLATERRA

- Los profesores del Instituto de Glasgow han asistido a varias representaciones organizadas por la Scottish Educational Society, quienes les ha convencido de la gran utilidad que puede sacarse del cinema para la enseñanza escolar. En vista de ello, todas las escuelas de Glasgow van a ser equipadas de un aparato de proyección.
- El Manchester Education Committee ha comenzado a procurarse todos los films de viaje susceptibles de poder enseñar a través de ellos la geografía. Actualmente posee unos 120 que pueden utilizarse en las escuelas.
- El doctor S. H. Craig, obispo de Guilford, considera como un deber de parte de la Iglesia el animar y sostener el movimiento católico en el cinema.
- Por su parte, el reverendo Pender-Crichton asegura que «l'Armée du Salut» debe todos cuantos éxitos obtiene en el mundo entero al film de 10.000 que viene proyectando sobre la vida de Jesús.

J A P Ó N

- Este año se ha introducido el cinema en la mayor parte de las escuelas de primera y segunda enseñanza de la provincia de Ishikawa como sistema pedagógico. Para el año próximo se quiere generalizar el método, comenzando por regalar un aparato de proyección de 16 mm. a cada escuela. Al mismo tiempo se ha creado una Comisión, que deberá ocuparse: primero, de realizar films educativos y científicos para las escuelas secundarias; segundo, de estudiar un plan que permita utilizar el cinema para la educación general, y tercero, del empleo obligatorio del cinema por todas las escuelas y organizaciones sociales.

EST. UNIDOS

- Charlie Chaplin ha comenzado a trabajar sobre su próximo film. No se conoce todavía su título, pero se sabe que, como de costumbre, quien ha ideado el escenario, realizado el «découpage», quien le pondrá en escena será, naturalmente, el personaje central. Esta vez, y para justificar su fobia al cinema parlante, dará vida a un tipo sordo-mudo.
- Mientras Chaplin prepara su nuevo film y celebra su tercer matrimonio, su ex compañero Fatty acaba de morir sin haber logrado reivindicar su nombre ni rehacer su carrera, deshecha por el puritanismo yanqui, que le acusó de asesino, juerguista e inde-seable.

RECOPILACION Y COMENTARIOS DE J. P.

O P I N I O N E S E N Z I G - Z A G

SE PROHIBE LA ENTRADA A LOS MAYORES DE CUARENTA AÑOS

Rafael Martínez Gandía se pregunta desconsoladamente en uno de sus artículos de «El Sol»: «¿Dónde está nuestro René Clair?» Lanza una ojeada sobre el tingladillo teatral que comienza a hacer su incursión en el cine y no lo encuentra. Luego asegura, con un desconocimiento auténtico de la situación del cinema francés, que gracias a René Clair todo el cine francés se ha renovado en poco tiempo y que con él «han llegado los nuevos autores y los nuevos asuntos.» Continúa pidiendo el cine español para los jóvenes, para esa generación que nació en el cine, creció con él y se compenetró con él de tal manera que no se sabe ya si su vida es un reflejo de la pantalla o la pantalla un reflejo de su vida. Para encontrar el René Clair español, R. M. G. termina: *Yo propondría para encontrar más rápidamente este hombre poner en la puerta de los futuros estudios españoles este aviso: «Se prohíbe la entrada a los mayores de cuarenta años.»* He aquí cómo el señor Martínez Gandía resuelve un problema que España no ha podido resolver en 40 años. Un simple letrerito y basta. Sin embargo, ¿quién le ha dicho a Martínez

Gandía que el René Clair, que, según él, salvaría al cine español, no se encuentra entre los «más de 40 años» que escriben en su diario? ¿Ha pensado acaso el joven que ha identificado la pantalla a su vida o su vida a la pantalla en las posibilidades cinematográficas de Luis Bello, Américo Castro, Miguel de Unamuno y Rivas-Cherif?...

E L P A P A Y E L C I N E M A

En «Seim und Leben» vemos publicada una fotografía de Sandra Ravel. En el pie encontramos este texto, que traducimos: «*La sobrina del Papa, Sandra Ratti, va a dedicarse, con la autorización del jefe de su familia, el Papa en persona, a «estrella» del cine. El Papa le ha pedido, como condición indispensable, que cambiara de nombre. Agradecida por el permiso que su tío le otorga, Sandra Ratti se llamará desde ahora Sandra Ravel.*» El texto no nos dice si el Papa autoriza a su sobrina a mostrar su «sex appeal» a los miles de fieles que quedan en el mundo, y que acudirán al cinema sólo por tratarse de quien se trata. Tampoco nos dice si el Vaticano se interesa financieramente en el negocio cinematográfico para lanzar a la nueva «estrella».

COMO MARCELLE CHANTAL ENCONTRO SU SEUDONIMO

Marcelle Chantall, ex Marcelle Jefferson Cohn, ex mujer de un potentado joyero parisiense, ex frecuentadora de la «alta sociedad» francesa, etc., cuenta a un reporter de «L'Ami du Film» cómo encontró su nombre de guerra: «*Yo buscaba un seudónimo que comenzase por la letra C, puesto que todos mis objetos estaban marcados con las iniciales M. C. Entonces me puse a buscar en el diccionario la letra C y tuve la suerte de tropezar sobre Santa Chantall. Este nombre me cautivó en seguida; Santa Chantall, además de fundadora de la Orden de la Visitación, fué una vieja abuela de la Marquesa de Sévigné.*» He aquí cómo el catolicismo, la nobleza y el cine se han vinculado en una sola persona.

¿ESTA USTED SEGURO, MISTER HOREN?

Mr. Horen es el gerente de la Fox-Film en España. Este hecho basta para que los periodistas españoles que se ocupan de cine le hagan una interviú tras otra. El cine es así. Ya no se interviuva a la «estrella», ni al «astro», ni al realizador solamente. Se interviuva también a los gerentes de las grandes Compañías, a los jefes de publicidad, a los empresarios, a todo el mundo que pueda decir que *España es un gran país que necesita producir films en español para ella y para sus hijas de Ultramar.* Pues bien; mister Horen, de «*cuya competencia*», «*simpatía personal*», «*cariño hacia nuestra patria*» y «*amabilidad*» no podemos dudar—así nos lo han asegurado los agentes de anuncios—, decía, hace muy poco tiempo, a un redactor del «Heraldo»:

—*Nosotros no perdemos de vista a España ni por un momento en lo que se relaciona a presentarle material cinematográfico a su gusto, y prueba de ello es que por los estudios de la Fox, en Hollywood, han pasado y pasan las principales figuras de la literatura, del teatro y del cinema español, dejando grata huella de su paso.*

Estas afirmaciones de Mr. Horen podemos perdonárselas porque se trata de un hombre de negocios que debe andar de un poco flojo en los asuntos relacionados con el teatro, la literatura y la cinematografía españoles. De otra forma no le perdonaríamos que llamase «nuestras primeras figuras» a Martínez Sierra, a Catalina Bárcena, a López Rubio, a Benito Perojo, a Rafael Rivelles, a tantas otras mediocridades. Claro que en este caso, Mr. Horen, que dentro de su *amabilidad*, de su *cariño a España*, de su *simpatía personal*, etc., debe ser un hombre un tanto irónico, podría decirnos: «*Si no son éstas las primeras figuras del teatro, la literatura y el cinema español, ¿cuáles son entonces?*» Y nosotros, sin saber qué responderle, tendríamos que darle la razón.

NOTA: Poseemos en cartera originales de A. Olivares, Pedro Vigués, Alfredo Cabello, Del Amo Algara, Martel Miranda, Hurtado de Mendoza, J. M. Plaza, J. A. Cabezas, Ovidio Gondi, y otros colaboradores nacionales e internacionales, que nos ha sido imposible publicar hasta ahora. Para dar cabida a todo el material que recibimos, necesitaríamos disponer de una cantidad de páginas mucho más numerosa de la que disponemos. Sin embargo, como queremos recoger en cada uno de nuestros números la mayor cantidad de firmas posible, rogamos a nuestros colaboradores habituales y a nuestros comunicantes espontáneos, nos remitan preferentemente notas breves y concretas sobre el cinema en su localidad o sobre los sucesos que provoque. Ninguno de nuestros amigos debe olvidar el doble carácter de NUESTRO CINEMA. Es decir, que junto a las colaboraciones de tipo teórico internacional, con las que pretendemos conducir al cinema a su auténtico destino, nos hacen falta otras de información y acotación a la actualidad, para que nuestra labor tenga un valor objetivo e inmediato al mismo tiempo. — LA DIRECCIÓN

"MOUVEMENT"

(KINHMA)

EXTRACTO DEL SUMARIO DEL N.º 1

Espíritu de verdad	Le Corbusier
El arte ha entrado como un ladrón	Fernand Léger
Un poema de	Jules Supervielle
Poética del cinema	Jean Suberville
El cinema y el revólver	Max Jacob
Picasso y la publicidad	Pol Nefti
René Clair (Continuación y fin)	Paul Recht
El coloso con la cabeza de arcilla	Pierre Voisin
Arte y realidad	Daniel Rops
Símbolos animados	Gregorio Prieto
Símbolos animados	Jacques Mercier

Hors-texte de Alexeieff y Calder



EXTRACTO DEL SUMARIO DEL N.º 2

Consagrado al "Porvenir del Cinema" - Aparecerá en julio de 1933

Lo serio del arte.	Paul Archambault
Una entrevista con...	Kurht Weil
La arquitectura en el cinema	Erwin Scharf
Aforismos elementales	Gui Bernard
Gran Piedad del film documental	Louis Laurent
	<small>Secretario de la Cinémathèque de Paris</small>
Los niños y el cinema	Jeanneret
La publicidad y un nuevo lenguaje	Jean Lebeuf
Un diálogo de	Jean Anouilh et de Jean Aurenche

26, rue de Richelieu : PARIS (1^{er})

Louvre 47-81 et 47-82 : Central 89-20

Guía Cinematográfica Internacional

FIRMAS CINEMATOGRAFICAS EN ESPAÑA



**Selecciones
Filmófono**

PALACIO DE
LA PRENSA

Pl. del Callao, 4
MADRID
Teléfonos
95555 - 96310

Ufilms **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



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

" OCTUBRE "

Escritores y Artistas Revolucionarios

"Octubre" está contra la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado

SUMARIO DEL N.º 1 (Junio-Julio de 1933): Calendario revolucionario: Junio. Engels y la literatura socialista. Antología folklórica de clase. Quince años de literatura española, César M. Arconada. Granada, Sergio Svetlov. Su héroe, Iija Ehremburg. No podréis, Emilio Prados. Documento: El Motín. La verdad sobre el incendio del Reichstag, Luvig. Kuhle Wampe y el cine proletario, Juan Piqueras. Notas. Fotografías.

PRECIO DEL EJEMPLAR:
50 CÉNTIMOS

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:
M. DE URQUIJO, 45 - MADRID

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