

# Nuestro cinema

Título:

Nuevos films en París

Autor/es:

Piqueras, Juan

Citar como:

Piqueras, J. (1932). Nuevos films en París. Nuestro cinema. (6):182-185.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42822>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# NUEVOS FILMS EN PARÍS

## « La lucha por la vida »

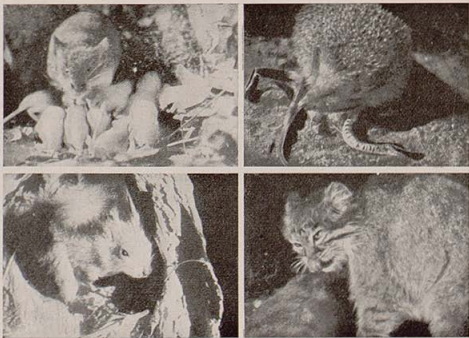
FILM RUSO DE KOROLEVITCH. ESCENARIO DE MANHALLOW

*La lucha por la vida* («entre los animales», debiera de añadirse), es un film de tipo científico-documental — animado por una fuerza social auténtica — en relación directa con el hombre y la Naturaleza. A *La lucha por la vida*, se le ha dado también un subtítulo, que completa más exactamente la idea del film: *Matar para vivir*. Efectivamente, «la lucha por la vida», actualmente, es esto: para que unos vivan, hay que matar a otros. Este hecho no se limita a la vida de los irracionales, sino que, frecuentemente, le encontramos también en la de los racionales. (La versión original del film ha debido establecer alguna comparación en este sentido, que nosotros no hemos encontrado en la versión francesa. Sabemos que el film entregado por Korolevitch tenía 2.200 metros y, en cambio, el que nosotros hemos visto apenas rebasa de 1.500.)

Sin embargo, las escenas restantes nos permiten darnos una idea exacta de lo que pudo ser. Aun en su estado actual, presenta valores desconocidos en los films de animales. Lo que el cine comercial ha tomado siempre del mundo animal — en el sentido trágico o anecdótico — ha sido puramente espectacular; buscado casi siempre para dar al film mayores alicientes comerciales. *La lucha por la vida* presenta, en cambio, la fauna animal devorándose a sí misma; iniciando esta matanza en el insecto y terminando en la victoria del león, que muere a su vez de sed, asesinado por la misma imperfección de la Naturaleza.

En este momento en que los animales que anteriormente se devoraban unos a otros, y que se unen ahora para luchar contra el enemigo común — la falta o la superabundancia de agua —, aparece el hombre. El hombre que con su fuerza y su experiencia científica lleva agua a los lugares resecos y domina la que se desborda en otros. En este instante, cada cual cubre sus necesidades, cada uno toma lo que necesita. «*La lucha por la vida*» es otra, y entonces ya no se mata para vivir. ¡Las últimas imágenes nos muestran un mundo nuevo! ¡He aquí la esencia del film, sobre la que pueden extraerse provechosos ejemplos y aptitudes decisivas!

(Anotemos, de paso, la pésima adaptación literaria francesa que acompaña las imágenes de *La lucha por la vida*. Estos comentarios han sido escritos por Rosemonde Gérard (Mme. Rostand) y pronunciados por cualquier actor de la «Comédie Française». La cursilería del texto y lo engolado de la pronunciación resisten difícilmente la proyección de *La lucha por la vida*, pese a los valores visuales del film. Esta es la mejor demostración de lo pernicioso que es para el cinema la alineación de esos figurones, venidos del teatro y de la vieja literatura.)



Cuatro imágenes de «La lucha por la vida», Film soviético de Korolevitch. Foto: Art-Film.

## « K u h l e   W a m p e »

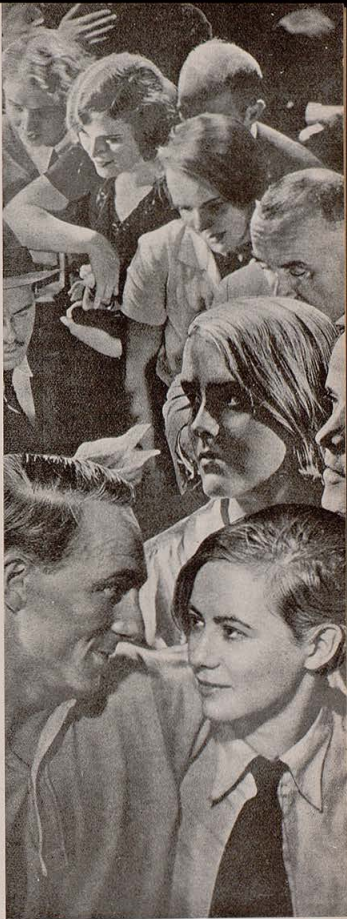
FILM ALEMÁN DE DUDOV.  
ESCENARIO DE BERT  
BRECH. MÚSICA DE EISLER

Como hablamos previsto en la nota con que encabezábamos el artículo publicado en nuestro cuaderno anterior sobre *Kuhle Wampe*, la censura, ayudada por los propietarios franceses de la película, la ha mandado de tal forma, que lo que pudo ser — seguramente ha sido — un film espléndidamente revolucionario, se ha reducido a una obra incompleta, cinematográfica y socialmente.

Estos films de tipo revolucionario, sólo pueden producirse libremente en U. R. S. S. Para el resto de los cineastas mundiales, hay una serie de «censuras» que van mutilando — parcialmente — sus obras para que éstas, al llegar al espectador, presenten una menor fuerza social de la que les anima.

*Kuhle Wampe* ha sufrido tres: la de los elementos capitalistas que intervinieron en su producción; la de las censuras gubernativas — de Alemania y Francia, especialmente — y la de los adaptadores de la versión francesa. Estos hechos, naturalmente, quebran la idea fundamental del film, quien, a pesar de todo, se significa como el primer film revolucionario producido en los países capitalistas.

Nuestros lectores conocen ya su asunto: En su primera parte, el hijo de los Bonicke — familia elevada a un primer plano como símbolo de millones de familias sin trabajo —, extenuado por sus privaciones y por la angustia que le produce su inactividad forzosa, se suicida. La segunda, refleja el idilio de Fritz y de Ana (la hija de los Bonicke, quienes expulsados judicialmente de su modesta habitación, se refugian en «Kuhle Wampe», barriada de los alrededores de Berlín, en la que se cobijan todos los obreros sin habitación y sin trabajo). Ana rechaza el aborto que le propone Fritz, y el mismo día de su matrimonio abandona a su marido y a su familia y se refugia — con una amiga que la recoge — en una asociación de portiva del Socorro Obrero Inter-



En este montaje fotográfico ofrecemos los tipos más característicos de «Kuhle Wampe», film proletario alemán de Dudov. (En primer término, Herta Thiele y Ernest Buchs, protagonistas principales.) Foto: Praesens-Film.

nacional. La tercera parte nos muestra un cambio radical en las ideas pequeño-burguesas de Fritz, su propia alineación en el S. O. I. y su unión definitiva a Ana, en una tardecita magníficamente roja.

Más fuerte que esta idea argumental, es la comparación que puede sacarse entre los elementos presentados en el film. De una parte, el continuo malestar de los viejos obreros sin trabajo, embrutecidos por la cerveza, e incapaces de unificar sus fuerzas y sus protestas. Y de otra, los obreros jóvenes, unidos por una divisa internacional y fortificados por sus ideas de colectividad y por los deportes que ejercitan. Es, entre los mismos elementos, la comparación de lo viejo y lo nuevo. La demostración del pesimismo de unos y el optimismo y la fe, en un porvenir distinto, de los otros. Desde este punto de vista, el film ofrece enseñanzas extremadamente provechosas. ¡Lástima que nos hayan escamoteado la evolución en las ideas de Fritz y el arribo de Ana al S. O. I.!

Estos hechos han podido ser de un gran valor ejemplarizante. La gente que les ha suprimido, sabe perfectamente lo que ha hecho.

En la interpretación de *Kuhle Wampe*, además de sus primeras figuras — Herta Thiele, Ernst Busch, Adolf Fischer —, intervienen unos 4.000 obreros alemanes, a cuya cabeza marchan decisamente los «Portavoces Rojos», actores comunistas obreros, que interpretan en el film unos «sketchs» escénicos. Nunca — a excepción del cine soviético — se nos ha presentado en el cinema una masa tan auténtica, tan conocedora de lo que hace y de lo que quiere. Los obreros de *Kuhle Wampe* saben perfectamente de donde vienen y adonde se dirigen. ¡Por esto, saludemos jubilosamente en *Kuhle Wampe* el primero de una serie de films que ha de realizar — indudablemente — el proletariado internacional, a espaldas de esa finanza y ese capital que, actualmente, le escamotea una producción cinematográfica que necesita!

## « B a r n u m » ( « F r e a k s » )

F I L M Y A N Q U I D E T O D B R O W N I N G

El ambiente de los circos ha sido siempre un buen tema para el cine. El cine ha explotado este ángulo pintoresco de la farándula desde distintas y opuestas latitudes. Chaplin, Dupont, Torrence, Lon Chaney, Stroheim, Lupu Pick... le han atacado cada uno a su manera, presentando la vida del circo y sus problemas desde sus propios puntos de vista.

En esta prolongada serie de films de circo, hemos visto pasar rápidamente, en momento episódico, distintos fenómenos circenses, llevados por un empresario a su espectáculo como simple atracción. Faliaba, sin embargo, el film que se detuviese más atentamente sobre estos seres extraños, y éste nos lo ofrece ahora Tod Browning en *Barnum*.

Aunque Browning y la Metro Goldwyn hayan ideado la realización de *Barnum* pensando simplemente en la posibilidad comercial que pudiese ofrecer un film interpretado por «fenómenos naturales», es necesario reconocer que han logrado dar un film de tipo subversivo, sobre todo para esa gente que no busca en el cinema más que una simple forma de «matar el tiempo».

*Barnum* — que posee también sus «vedettes» con «sex-appeal»: Leila Hyams, Olga Baclanova, Wallace Ford, Rosco Athés — es un film interpretado por «fenómenos de circo», entre los que se encuentran los ejemplares más cuestos y extraños: el *Hombre sin piernas*, la *Mujer ave*, las *Hermanas siamesas*, el *Medio hombre*, el *Hombre saco*, el *Hombre de piernas de cabra*, la *Mujer sin brazos*, la *Mujer gallina*, la *Mujer con barba*, el grupo — trágico — de *Niños idiotas*, el *Gigante*, los *Enanos*... Toda una fauna humana, más propia para un estudio científico, detenido y atento, que para ser explotada — en su desgracia — como atracción de circo.

Entre esta gente nace el drama que anima las imágenes de *Barnum*. El enano se enamora de la «mujer fatal» del circo, quien accede a sus peticiones porque conoce la existencia de su gran fortuna. Durante la celebración de la boda, la mujer se ríe de su marido y abraza al gigante ante los invitados. Los monstruos protestan. La mujer les insulta. En medio de un griterío espantoso, los «monstruos» le prometen que será de «los suyos». La mujer va envenenando lentamente al enano para apoderarse más pronto de su fortuna. Los «monstruos» se agrupan y prometen vengarse.

En una noche en que el circo emprende un nuevo rumbo, los fenómenos preparan el golpe. Ante la mujer comienzan a aparecer figuras de pesadilla: el *Medio hombre* limpia cuidadosamente los cañones de su pistola; el *Hombre sin piernas* acaricia su navaja gigantesca; el *Hombre saco* se arrastra con su cuchillo entre los dientes; todos



los demás, unidos por la misma desgracia, agrupados por igual contraseña, van rodeando el coche de la «mujer fatal» en actitudes violentas. Un «speaker» nos presenta después a esta mujer bella, por la que se suicidaron príncipes auténticos, transformada en la *Mujer gallina*. Los «monstruos» habían cumplido su venganza y habían hecho de ella «uno de los suyos».

Estas escenas finales son de una subversión formidable. Es algo a lo que no nos tiene acostumbrado ese cinema yanqui en el que siempre triunfa lo bello y lo arrogante. Comprendemos perfectamente su fracaso espectacular en ese cinema de los Campos Elíseos, en donde se ha proyectado. Para esa gente que ha hecho de la moda, de los automóviles, de las carreras de caballos, lo más esencial de su vida, *Barnum* es algo monstruoso. Algo que les demuestra la existencia de otros seres, de otros problemas distintos de los suyos. Algo que les engaña, que les azota, que les molesta... ¡Decididamente, es mejor pasarse al cine de enfrente, en donde puede verse a Chevalier, tan optimista y tan alegre como siempre, acompañado por Jeannette Macdonald, vestida y desvestida con ropas que pueden tomarse como modelo de distinción y de elegancia!

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

## NUEVAS PELÍCULAS EN MADRID

« S a l t o m o r t a l »

F I L M A L E M Á N D E E . A . D U P O N T

Hace siete años que E. A. Dupont realizó *Varieté*.

El valor técnico de *Varieté* radica, ante todo, en el movimiento de la cámara. Hasta entonces el actor se movía ante la cámara. Desde entonces la cámara se mueve ante el actor. Esta fué la revolución técnica de Dupont.

El valor artístico — de contenido — de *Varieté* está en la honda humanidad del film; en la cruda palpación de unas vidas que se despeñan en drama. Hasta entonces se estaba encastillado — ¿se está menos hoy? — en la teoría del «dinamismo» como postulado básico del cinema; la intriga, la complicación de escenarios laberínticos, lo era todo en aquellos films sin espíritu. Contra esto había reaccionado ya, el año anterior, el cinema alemán; nos había dado *El último*, *Nju...* donde se había sacrificado el dinamismo a un denso contenido psicológico. *Varieté* compenetró, hizo vivir juntas las dos tendencias que hasta entonces se excluían: el «dinamismo» del escenario y su hondo contenido psicológico.

Esta fué la revolución artística de Dupont.

Esta fué la revolución filmica — técnica y artística — del cinema alemán en 1925. Hace siete años.

Siete años tras los que Dupont vuelve al tema de su gran éxito. Insistencia que presupone — tras *Varieté* — una «cumbre en la realización filmica del circo. ¡Dupont y el circo! *Varieté*. *Salto mortal*. Siete años de cinema.

¿Dónde está Dupont, *Varieté* y sobre todo estos siete años, ¡siete años de cinema!, en *Salto mortal*?

En *Salto mortal* la técnica llega a su más alta expresión. Quizás es excesiva. Dupont ha llevado hasta la hipérbola sus postulados técnicos. Y la cámara vuela, salta, gira. Sigue a los acróbatas en su «salto mortal», toma una vista panorámica del circo, el gran primer plano de una coetelera sobre el mostrador del bar, la cúpula con su aparato girante y el público tal cual se ve desde allí. Todos los ángulos posibles. La entrada y salida de las girls, tomada como Fred Niblo sus famosas cuádrigas de *Ben-Hur*, es un verdadero acierto. Técnicamente el film puede admitirse. Únicamente en el sonido tropieza a veces con esos diálogos «teatrales» que desde René Clair no pueden ya hacerse. Técnicamente están en el film los siete años de cinema; siete años después de *Varieté*.

Pero por su contenido está siete años antes. Tras este magnífico «decir» no hay nada. Todo es tan falso, tan pueril y superficial como en cualquier film mediocre. De los actores no saca más partido que cualquier vulgar realizador; y de Ana Sten — la Sten de *Karamazof*, el asesino — se puede hacer algo más. Mantiene el interés por el fácil procedimiento de ir aplazando trabajosamente el final, previsto desde un principio. Previsto, pero resuelto luego con un eclecticismo que bien pudiera ser cobardía.