

Nuestro cinema

Título:

Kuhlé Wampe o ¿a quién pertenece el mundo?

Autor/es:

Lacoley, Luisa; Sternstein, Eric

Citar como:

Lacoley, L.; Sternstein, E. (1932). Kuhlé Wampe o ¿a quién pertenece el mundo?. Nuestro cinema. (5):138-140.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42809>

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:



disimular su carácter fundamental de cosa artificiosa y convencional. ¿Pero es igualmente natural que esta palabra teatral aparezca en el mundo real, que es el dominio del film hablado? Después de todo, la materia de un film, no es «representar» la vida como en la escena. Es la verdadera vida, la vida de las gentes, tal como se desarrolla en un decorado natural... Y, sin embargo, ¿qué hace Hollywood? Hollywood toma una vida que ha estado ya adaptada para la escena, la trasplanta a su suelo de procedencia, y le deja desplegar toda la exuberancia de la oratoria teatral.

Ninguna representación de la vida en un film hablado será convincente en tanto lleve consigo el sello del debate oratorio teatral. Hasta el llamado diálogo «natural» de la escena es demasiado ampuloso para aparecer en la pantalla. Para poder utilizarlo habría que descartarlo hasta el hueso: reducirlo a las funciones naturales de la palabra que, el noventa por ciento de las veces, no hace más que acompañar la acción, pero que ni la crea, ni la reemplaza jamás.

A pesar de todo, no basta con reducir el diálogo. Largos años de lento desarrollo han proporcionado al cinema una ausencia de rigidez y una capacidad para elegir y ordenar su materia que son del dominio exclusivo suyo. Al montar el diálogo con alfileres, al hacer de él el principal instrumento de la narración dramática ha vuelto a caer el cine en las largas escenas de su primera juventud. Es cierto que de poco tiempo a esta parte, el film parlante se esfuerza en volver a conseguir su ligereza y su perdida libertad de movimientos. Pero aun no se lo ha propuesto seriamente. Continúa prestando mucha más atención al curso de la conversación, que a la disposición de unidades verbales aisladas en grupos significativos.

Podríamos decir muchas más cosas del uso del diálogo como elemento de un arte cinematográfico puramente convencional, de un arte que, sin contradecir a la naturaleza, esencialmente realista, de su materia, supiese entrar en contacto íntimo con el público y rivalizar con la escena en la interpretación imaginativa de la vida. Pero para esto sería preciso una transformación radical de las ideas recibidas en materia de cine, y la perspectiva de ver realizarse una tal revolución en Hollywood se halla demasiado lejos para justificar un examen inmediato.

A L E X A N D R E B A K S H Y

CINEMA PROLETARIO

«Kuhlé Wampe, o ¿a quién pertenece el mundo?»

FILM ALEMÁN SOBRE LA SOLIDARIDAD PROLETARIA Y LOS SIN TRABAJO

Próximamente será presentado en París, en una sala especializada, este film realizado sobre un escenario de Bert Brecht y Ottwala, con música de Hans Eistel, autor de la partitura musical de «No mans' Land» y de tantos otros cantos revolucionarios. Seguramente, no podremos verlo en toda su integridad, porque la censura se encargará de que así sea. Sin embargo, como iniciación de ese tipo de cinema (que recoja todos los grandes problemas actuales) que nosotros venimos preconizando, y sin perjuicio de hablar de él en el momento en que lo veamos, reproducimos hoy una de las críticas más objetivas con que le ha recibido la prensa alemana, para que todos aquellos lectores que no vean el film completo, puedan, en cambio, apreciar exactamente el espíritu y la idea que desarrolla «Kuhle Wampe». — N. C.

El gran tema de la primera parte de la película «Kuhlé Wampe», es el de la vida alemana actual, el de los «sin trabajo». El film domina todos los movimientos de un número infinito de familias, de las cuales, una de ellas, es

particularmente representada: los Bonicke: padre, madre, hijo e hija; unidos y separados por la misma angustia, la del pan cotidiano, imposible de obtener.

Franz Bonicke entra en su casa vencido una vez más, vencido desde hace tanto tiempo, que su vida parece haber llegado a ser una especie de cotidiana ausencia. Todo en él es ahora automático y triste cuando debía rebosar de alegría y de vida: precisamente hoy, cumple sus 18 años.

La comida de los Bonicke, en este día de aniversario, es pobre, angustiada, efervescente como sus vidas. «Todos los días las mismas querellas» — murmura la madre. Pero Franz no puede más; él, menos que cualquier otro, puede escuchar estas cosas. Se decide y se arroja por la ventana. Su muerte es acogida en la calle como él mismo había previsto en su más breve y fuerte amargura: «Un sin trabajo menos» — murmuran gravemente sobre su cuerpo...

La familia Bonicke, arrojada de su pequeño piso, ha encontrado un refugio inesperado en casa de uno de sus amigos: Fritz (Ernst Busch), que campa por *Kuhlé Wampe*, barriada de Berlín, en donde se abrigan provisionalmente los parados sin albergue. «Al Lido». «Murió mi última esperanza de encontrar trabajo», y otras inscripciones por el estilo, adornan las barracas, mientras que una cacofonía de la T. S. H. y de los gramófonos anima la atmósfera de una vida de feria y de reposo.

Después, vemos el idilio de Fritz y de Ana Bonicke (Herta Thiele), idilio acompañado de una música languidecedora primero y atormentadora después. Fritz y Ana, se alejan entrelazados, y entran separados en su barraca más tarde.

Muy a menudo, escuchamos a Ana rechazar el aborto que le propone Fritz. Entonces él, desamparado, lleno de rencores, corre a ahogar su amargura a Berlín, en un cinema en el que se presenta un programa simbólico: ¡*Nunca más amor!* Mientras contempla los carteles, su amigo Kurt (Adolf Fischer), que representa el tipo del obrero comunista, le pregunta a boca de jarro: «¿Qué vas a hacer con Ana?» «Quiero guardar mi libertad» — responde Fritz.

Y por lo tanto, otra escena contradictoria nos demuestra cómo Fritz y Ana van a hacer un «matrimonio de conveniencia». ¡Nada nos explica el cambio rápido en las decisiones de Fritz!

He aquí el nuevo tema de «Kuhlé Wampe»: el de la salud en una comunidad más joven y más sana que la de la familia descrita, en la que jóvenes y viejos son incapaces de comprenderse y de ayudarse: es la asociación deportiva donde la actividad colectiva y la solidaridad son las bases de una vida mejor y más fructuosa. Ana se refugia y Fritz la recogerá bien pronto, sin que nada — desgraciadamente — nos haya demostrado sobre la pantalla la verdadera evolución sufrida por este obrero pequeño burgués, hasta hace muy poco cargado de prejuicios y de egoísmos, y este otro al que el contacto con los medios soviéticos ha dado un auténtico sentimiento de sus responsabilidades. «Tal vez tienes razón en lo del matrimonio» — le dice solamente a Ana, a quien la animosa estancia en la comunidad la ha influenciado seguramente.

Las imágenes de la fiesta deportiva del «Socorro Obrero Internacional» son magníficas. Todas ellas han sido tomadas «sobre lo vivo» y los 4.000 obreros que se encuentran fotografiados forman — evidentemente — una bella masa proletaria auténtica. La escena, que se representa en el mitin, es, igualmente, una escena real, en la que se presenta la célebre «troupe» de actores obreros comunistas de los «Portavoces Rojos».

Desgraciadamente, las imágenes, no ofrecen claramente el gran juego y la gran acción revolucionaria. El espíritu del film, que nosotros no logramos descubrir sobre la pantalla, nos penetra por los oídos. Efectivamente, todo él, se encuentra entero en la magnífica canción que se corea en la fiesta. He aquí sus palabras:

¡Salid de ese agujero que es vuestra habitación!
¡Tras una gris semana, he aquí un «week end» rojo!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Vientre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Ante todo, no somos todo el mundo, y además, no tenemos más que un solo
¡Los que hoy están en el campo, ayer estaban en la calle!
[día!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Ventre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Estamos hasta el cuello de mugres y de excrementos!
¡De las flores, solamente sentimos su resina!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Ventre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Sabemos que esto no es más que una gota de agua sobre piedra caliente!
¡Las cosas no están arregladas para nosotros a pesar de todo!
¡Adelante y no olvidemos nuestra calle y nuestro mundo!
¡Adelante y no olvidemos nada! Después de todo, ¿de quién es la calle?
¡A pesar de todo, ¿de quién es el mundo?!

Así, el juego, la fiesta, no son los objetivos, pero sí sus derivados que presentan la ocasión de agruparse, de rozarse los codos. Se marcha, se corre en motocicletas, en canoas, se canta, se anima la gente; mejor siempre, que desesperarse y ensombrecerse en la desesperanza y en la soledad. Pero se sabe, sin embargo, *«que todas las cosas no están arregladas a pesar de todo»*. Esta verdad habría sido interesante decirlo en imágenes y en palabras. ¡El canto ha hecho lo que la cámara había omitido!

Todos estos personajes, que parecen transeúntes provisionales, inmóviles, inciertos, todo en el porvenir, que vienen a fundir sus tragedias individuales en la maciza colectividad, no pueden dar otras soluciones a sus problemas que la de su actitud militante:

— ¿Quién cambiará el mundo? — pregunta uno de los burgueses del tren.

— Los que no están satisfechos — responde Gerda, con una emocionante gravedad de voz y de miradas.

Pero si el burgués del tren hubiese insistido: «¿Y cómo cambiará usted el mundo?», Gerda ¿le habría respondido y cómo le habría respondido?

Cuando yo misma he expuesto este problema «cinematográfico» a Ernst Busch, actor y militante de una fina y lucida juventud, me respondió sustancialmente: «El burgués del tren no pudo preguntar eso a Gerda, porque los autores no habrían encontrado una sola respuesta «no subversiva» que dictar a la muchacha, y entonces el film habría sido prohibido».

Era mejor, pues, terminar el film en los pasillos del metropolitano, recogiendo toda esa ardiente juventud excitada por el tren, para verla y oír la cantar — antes de desaparecer — «a la fuerza y a la esperanza de la gran solidaridad». Provisionalmente.

LUISA LACOLEY-ERIC STERNSTEIN

EL CINEMA SOVIÉTICO

Los films de Eisenstein*

El film *Octubre* ha sido una crisis. La ruptura entre las tendencias generales de Eisenstein, entre sus aspiraciones exteriores y los sucesos de su reeducación interior, es evidente. Si, exteriormente, Eisenstein ha sido cada vez más consecuente en el sentido revolucionario, abordando siempre los problemas más actuales y más necesarios, sus obras no poseen más que una especie de encarnecimiento con los tratados de estrechez de clase. La fuerza y la resistencia de estos tratados no ha sido herida.