

Nuestro cinema

Título:

Colofón a la primera encuesta de Nuestro cinema

Autor/es:

Piqueras, Juan

Citar como:

Piqueras, J. (1932). Colofón a la primera encuesta de Nuestro cinema. Nuestro cinema. (7):198-203.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42829>

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:



Colofón a la Primera Encuesta de «Nuestro Cinema»

En este número 7 de NUESTRO CINEMA, último cuaderno del primer año de nuestra publicación, cerramos nuestra primera encuesta, pese a las muchas contestaciones que dejamos por publicar y a las que todavía continuamos recibiendo. Como habíamos previsto en nuestro número 2, esta encuesta nos ha servido para pulsar y conocer la opinión a la que nos dirigimos y para afirmar posiciones previstas.

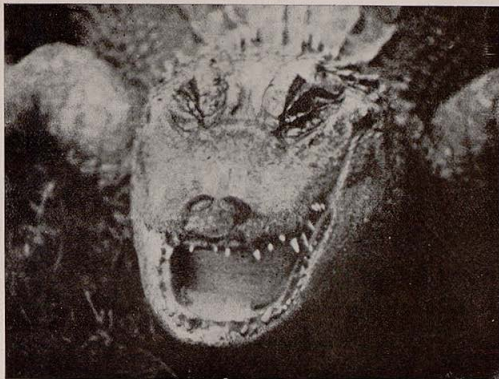
Nuestra primera encuesta tiene una significación superior a la que de momento pueda concedérsele. En torno a nuestras preguntas se han agrupado todos aquellos elementos que se interesan auténticamente por el cinema y viven y conocen su movimiento. A nuestras páginas no han querido asomarse esas firmas cinematográficas que suenan cotidianamente en nuestros periódicos o aparecen en nuestras pantallas. Ese mundo cinegráfico español, integrado por directores, por artistas, por operadores, autores, empresarios, distribuidores y periodistas oficiales, se ha alejado voluntariamente de la encuesta de NUESTRO CINEMA por dos razones: porque ha creído que no merecíamos incluir su nombre en nuestro cuestionario o porque no tenía nada nuevo que añadir a sus rutinas cotidianas. En cualquiera de los dos casos, esta ausencia de la primera encuesta con postulaciones serias que se hace en España es lo suficientemente significativa para permitirnos confirmar ahora esa falta de preocupación por el cinema que han acusado siempre.

También en nuestra encuesta hemos notado otras ausencias. Por ejemplo, la de las viejas vanguardias literarias españolas, la de los intelectuales y la de los «snobs» de los cine-clubs hispánicos. Toda esta gente ha llegado al cinema mucho después que el «gran público». Su arribo a la literatura cinematográfica y a las sesiones especiales de films de vanguardia o de revisión se debe más bien a una influencia extranjera que a una necesidad o un sentimiento indígena. Los escritores españoles han dejado de escribir y teorizar sobre el cinema cuando Francia ha dado el espaldarazo a esa teoría cinematográfica que se inicia con Delluc y Canudo en los albores de la postguerra y termina con Epstein, con Cavalcanti, con Schwob, con Gance, con l'Hervier, con Germaine Dulac y tantos otros estetas, en los otros albores del film sonoro y parlante. Y el público que asiste a las sesiones especiales de cinema no tiene inconveniente en aplaudir y acoger jubilosamente en estas proyecciones lo que había rechazado o recibido hostil e indiferentemente en los espectáculos públicos. *El hombre de las figuras de cera, Moana, El difunto Matías Pascal, Sombras, El sombrero de paja de Italia* y otras revisiones cinegráficas hechas por los cine-clubs españoles nos ofrecen una prueba palpable y objetiva.

¿Será necesario, entonces, que confesemos la satisfacción que nos producen estas ausencias de las páginas destinadas a nuestra encuesta? Seguramente no. Nuestros lectores asiduos conocen nuestra trayectoria y saben perfectamente hacia dónde vamos. Estas voces oscuras, anónimas y lejanas que nos han llegado de toda España, son las voces que más valor tienen para nosotros por ser las más representativas. Y nuestra primera encuesta se ha nutrido en su mayor parte de voces desconocidas a través de las cuales oteamos sentimientos, formaciones y aspiraciones nuevas. ¡Para ellas nuestras primeras palabras de gratitud!

El otro aspecto interesante de nuestra encuesta es la agrupación de elementos nuevos en el cinema (señalemos dos o tres excepciones), cuya preparación y sentido cinegráfico es muy superior al de ese otro periodismo o literatura cinematográfica que viene haciéndose en España. Estos elementos nuevos unen a una perfecta documentación retrospectiva del cinema un conocimiento palpable de lo presente y una visión casi exacta del porvenir. El cine ha dejado de ser para ellos una distracción, y casi todos —o todos— le conceden esa significación cultural, social y educativa que nosotros preconizamos. ¡Seguramente es de esta generación, que se inicia de esta forma, de donde saldrán los futuros cineastas hispánicos! ¡Serán ellos quienes ba-

«Indiens nos frères»,
de Titaina. Foto: C. U. C.



rrerán en su día nuestro ruedo de toda esa gente inculca, andina y malintencionada que ha venido haciendo películas en España, y quienes construirán el cinema que nuestras exigencias sociales, culturales y educativas están pidiendo inútilmente!

Pancrámicamente, nuestra encuesta aparece un poco monótona; muy homogénea en sus apreciaciones y casi paralela en su significado. Esta simultaneidad, vista superficialmente, puede dar la impresión de que han sido las primeras respuestas quienes han dado la pauta a las posteriores. Nada más falso, sin embargo. El hecho de coincidir en una apreciación o en la predilección de uno de los títulos cinematográficos no quiere decir que los últimos se hayan apoyado en los primeros. Cada uno de nuestros comunicantes ha razonado sus aptitudes y justificado sus opiniones. Por lo tanto, no es tampoco una simple coincidencia la que da cierta unidad a nuestra encuesta sino un sentimiento, una necesidad y unas aspiraciones comunes que piden, postulan y preconizan las mismas cosas. Por estos motivos, lejos de contrariarnos, la homogeneidad de nuestra primera encuesta nos procura una viva satisfacción por todo lo que hay en ella de unánime (también debemos señalar algunas voces dispares), de amplio, de expresión de un sector de la vida actual española.

No quiero cerrar este panorama sobre la encuesta que he formulado en NUESTRO CINEMA sin emitir mis propias opiniones para que se vea en ellas lo que hay de común con las de nuestros comunicantes y para significar de nuevo la línea de esta publicación, creada y dirigida por mí. En algunas de las respuestas publicadas se entrevé ese confusioismo en que se mueven cinematográficamente algunos elementos jóvenes de España. Se da el caso de que algunos de los comunicantes que han acudido a nuestra encuesta prefieren *El acorazado Potemkin* o *El exprés azul* — films netamente sociales de significación revolucionaria —, señalando también *M*, en el que — pese a sus valores técnicos — hay una acción social negativa y opuesta a los anteriores. Es necesario ir descubriendo en las películas el verdadero sentido de las mismas y el objetivo auténtico que las anima. No olvidemos la servidumbre de todos los animadores del cinema (la prensa al distribuidor, el distribuidor al empresario, el empresario a las «estrellas», las «estrellas» y el



«Indiens nos frères»,
de Titaine. Foto: C. U. C.

director al productor y el productor al capital y al gobierno) y pensemos en algo más hondo que lo que se nos quiere ofrecer a primera vista.

Otro signo a tener presente es el de la técnica en el cine y el abuso que se hace de ella. Si el cine, con relación a las demás artes o industrias, tiene alguna ventaja sobre las mismas, es la de la técnica. Como idea, como fondo, como anécdota, va siempre detrás de las otras manifestaciones artísticas. Fred Niblo, por ejemplo, para dar al cine un momento de alta técnica cinematográfica en la carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*, no tiene inconveniente en recurrir a una obra viejísima en tema y en ambiente. Fritz Lang, para dar una impresión de la ciudad futura, ofrece *Metrópolis*. Y lo que consigue técnicamente; es decir, el avance que marca sobre la arquitectura, sobre la industria, sobre la decoración del momento, se pierde ante la idea conservadora y reaccionaria de la anécdota y de la política capitalista que anima el film. Así siempre en el cine. Muchas películas ofrecen ciudades, decorados, oficinas, fábricas, establecimientos, arquitecturas, etc., técnicamente superiores a su propia realidad. En cambio, lo que podríamos llamar lo fundamental, la idea que debe animar toda obra, corresponde a viejas literaturas o a reacciones sociales inadmisibles en el momento actual. ¡Solamente el cine soviético ha sabido conservar un cierto equilibrio y dar a su expresión cinematográfica una técnica más en armonía con sus manifestaciones sociales, su arquitectura, su literatura y su vida post-revolucionaria!

Este signo tan acusado puede tener su origen en la exaltación al maquinismo de la postguerra, pero puede nacer también de la libertad o del estímulo en que operan los departamentos técnicos de las grandes productoras y la censura que se ejerce sobre los otros departamentos de escenarios o de ideas, para que no expresen nada que rebase los límites de la «moral» o la política capitalista. También es digno de anotarse el hecho de que el capital que se invierte en la realización — costosa — de una gran película técnica, de una «superproducción», solicítase el apoyo de lo popular (en su sentido puramente comercial), de lo general, de lo que domina o apasiona en su momento. Como ejemplos, podemos ofrecer una decena de títulos, basados seguramente en esta última afirmación: *El fantasma de la Opera*, *Los Nibelungos*, *Nuestra Señora de París*, *Quo Vadis*, *Ben-Hur*, *Los diez mandamientos*, *El Rey de Reyes*, *Los miserables*, *Napoleón*, *El desfile del amor...*

Es necesario, pues, tener presente en lo futuro estos dos aspectos cardinales del cine (idea y técnica) para evitar que el capital que le anima nos pueda engañar en un momento o en otro y ofrecernos un film de tipo social abominable, adobado con una técnica maravillosa. *Les croix de bois*, *Au nom de la loi*, *Fatalidad*, *Shanghai-Express*, *M* y otros tantos films de policía social y de guerra, son ejemplos palpables de lo que decimos. La revisión constante de estos hechos puede evitar en un momento esa confusión de títulos que anotamos antes.

Una cosa se destaca de nuestra encuesta seguramente con mayor relieve que las demás: la afirmación de que el cine hispánico debe nacer con iguales puntos de vista que el cine soviético y la incapacidad de los cineastas para darnoslo. Desde el ángulo hispánico, nuestra encuesta ha sido provechosa en opiniones. Frente a ese coro de voces pidiendo protección oficial para un cine que nace muerto, las respuestas de NUESTRO CINEMA ofrecen

una mayor alteza de miras y una oposición decisiva y violenta a los comentarios y las apologías que se registran cotidianamente en la prensa española. Era este un punto importante que había que definir, y aunque al formular nuestra pregunta sabíamos que el movimiento que apuntábamos apenas existía, creímos oportuno significarlo para iniciar nuestras oposiciones a un cinema teatralizado, falto de vigor, de savia y de contenido.

* * *

Y ahora, concretamente, he aquí mi contestación a las seis preguntas de mi propia encuesta:

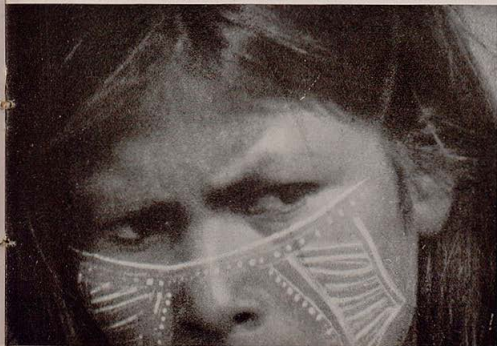
1

Pienso que el cinema—arte de grandes posibilidades—es actualmente un arte sometido (al capital que le anima y a la política que le sostiene) y creo que lo será también en el futuro. Por ser más costoso y de mayor expansión popular que las otras artes, será siempre menos independiente. Desde el momento que pretendemos dar al cinema un contenido social y le ponemos al servicio de una idea política, robamos su independencia de «arte puro» y le damos una significación de arma, de medio, de vehículo. Como arte personal, es también limitado. Si queremos hacer un cine documental, será dependiente siempre de la geografía, de la historia natural, del hecho cotidiano... Cuando queramos hacer un cine histórico, le obligaremos a que se ajuste a las realidades de la historia y a doblegarse a sus anacronismos e imperfecciones. Un cine literario se deberá a la literatura. Un cine musical, a la música. Un *cine puro*, a la plasticidad de las imágenes visuales. No olvidemos que la cámara cinematográfica—aunque puede deformar, aumentar y disminuir las cosas—recoge, no crea. Crea el autor, el decorador, el músico cinematográfico. El objetivo (la esencia del cine) recoge siempre. Y esto le resta valor como arte individual, aunque pueda hacer de él un arte simultáneo. El cinema, como arma, se acerca más a la radio que a la literatura, la pintura, la música o el teatro. Como la radio, puede ser un gran medio, pero siempre será un medio que, para completarse, necesita del apoyo de otras manifestaciones artísticas.

En contra de muchas opiniones, el cinema no es—ni ha sido—un arte internacional en el sentido que se le ha dado. Hay, naturalmente, dos tipos de cinema internacional, que necesitan una clasificación. Cinema internacional es el que recoge temas sociales internacionales: lucha del hombre con el hombre, del hombre con la naturaleza... El otro cinema llamado internacional es el que ofrece un episodio, un ambiente o unas costumbres nacionales que el mercado cinematográfico hace luego internacionales. Los films soviéticos inspirados en la lucha de clases, son films auténticamente

internacionales. El otro tipo de cine nacional-internacional puede ser — por ejemplo — *Sous les toits de Paris*. El idioma puede haber limitado la expansión comercial del cine, pero no le ha quitado esa internacionalidad de que se habla. Un libro francés traducido a otro idioma, si es un libro de costumbres o de medios puramente franceses, será siempre francés. Un film yanqui hablado en castellano, si su tema no es verdaderamente internacional, será siempre un film yanqui. Con y sin la palabra, los films soviéticos son internacionales, mientras que

«Indiens nos frères»,
de Titaina. Foto: C. U. C.



la mayoría de los otros films que se anuncian como internacionales son puramente nacionalistas, regionales muchas veces.

La posición actual del cine no puede ser más alarmante. Como toda gran industria sostenida por el capital, está apoyado sobre puntales carcomidos que tendrán que desmoronarse para iniciar un rápido viraje. Hablamos naturalmente del cine «standard», que es quien define siempre todas las posiciones. Y el cine «standard» actual está de espaldas a la masa, al público que se dirige y a las necesidades actuales. Si queremos un cine de ideas, reconocamos que las que se cobijan en el cine yanqui, en el cine alemán, en el francés, en el italiano, son ideas que aunque recogen signos característicos de nuestra época no llenan nuestras necesidades. Si queremos, en cambio, un cine que refleje la vida, las luchas y las inquietudes de su tiempo, convengamos en que el cine actual solamente atiende las necesidades del capital que le anima y de la burguesía que le sostiene. Combate u olvida nuestras exigencias para imponernos la de una minoría. Es, indudablemente, en estos hechos en donde pueden encontrarse los orígenes de la crisis cinematográfica actual.

2

Creo que es el cine social el que debe cultivarse con mayor atención. Un buen cine social puede ser al mismo tiempo un gran cine documental, un magnífico cine educativo y un cine de una gran calidad artística. Sin embargo, es necesario terminar con los films sociales que produce el cine capitalista; con los documentales exóticos como *Trader Horn*; con los films «pacifistas» como *Las cruces de madera*, *Los ángeles del infierno* y *Sin novedad en el frente*; con los films educativos que nos sirve el Instituto Luce (entidad netamente fascista), y con los films artísticos que no nos dicen nada o quieren decirnos demasiado.

3

El cine bien hecho puede ser el mejor vehículo de una postulación política. Desde Lenin hasta el Vaticano reconocen al cine como un arma social formidable. Por ser un espectáculo que agrupa verdaderas multitudes, las ideas que expone son sumamente eficaces. En este sentido el cine tiene la equivalencia del mitin o de la acción política directa. Una multitud que termina de ver un film de ideas afines, sale a la calle dispuesta a todo. Los gobiernos de represión capitalista tienen establecidas sus censuras para las películas contrarias a sus ideas y a su moral. Si alguna vez suprimen un beso demasiado largo o una escena un poco sicalíptica, es por hipocresía. En el teatro, en la novela, en la escultura y en la pintura aparecen escenas, ideas, opiniones y desnudeces que no se toleran en el cine. La importancia de su papel social nos la confirman, quizá mejor que nada, estas mordazas gubernamentales.

4

No creo que debe imitarse nada de cuanto se ha hecho, aunque sí pueden prolongarse —mejorándolas, naturalmente, puesto que los medios aplicados al cine son cada día más completos— algunas producciones. Opino que un cine que quiera combatir el imperialismo puede proseguir la ruta iniciada en *El express azul* y *Sombras blancas*. Como documentales, *La melodía del mundo* me parece un film índice. Como películas revolucionarias, creo que no se ha superado *El Potemkin*. Entre los films de guerra o contra la guerra, tengo por el más completo *Los últimos días de San Petersburgo* (en el que se ve la influencia directa de la guerra sobre la gran finanza). Como film anticlerical, *La Brujería*; antirreligioso, *El milagro de San Jorge*; anticatólico, uno que vi hace tiempo y que después he sabido que habían hecho los católicos belgas. Como film puramente artístico, *Soledad*, y como género popular, los «Charlots» de su primera etapa.

5

Equivocado en todas sus latitudes. Nace para ser un cine comercial, y sus promotores ignoran que van a hacer un mal negocio. El idioma en el cine comienza a ser un tópico en su aspecto comercial. España, por sí



«Indiens nos frères»,
de Titaina. Foto: C. U. C.

amigo a las Repúblicas hermanas, para venir un poco más tarde con unos cuantos americanismos argentinos, unas cuantas anécdotas y unas pocas pesetas. No quiero extenderme sobre el otro aspecto cinematográfico de la producción anunciada, puesto que los nombres que se han dado como autores, realizadores e intérpretes han demostrado en todo momento su incapacidad. Este cine que se apunta en *Carceleras* y se prolonga ahora en *El hombre que se reía del amor* debe ser violentamente protestado por todos cuantos sientan la necesidad de un cine que sea el exponente de la vida, las necesidades y los problemas actuales de España.

6

Inmediatamente, yo haría un cine documental con la seguridad de que sería, al mismo tiempo, un cine revolucionario. A través de este cine, los mineros vascos sabrían cómo y por qué luchan sus camaradas andaluces y viceversa. Este cine podría enseñar también al proletariado en marcha hacia una lucha de clases muchas cosas que se le ocultan, muchos hechos que afirmarían sus reivindicaciones. Paralelo a este cine, podría hacerse otro de revisión histórica reciente: las Dictaduras, la caída de la monarquía, la llegada de la República, Arnedo, Castilblanco, la quema de los conventos, los milagros de Ezquioga, el hambre en Badajoz... Más tarde podría acudirse a temas paralelos a los de nuestra literatura y nuestra dramática más representativas, sin olvidarse de una reconstrucción histórica que nos llevase al origen de los grandes latifundios y las grandes haciendas españolas...

Sin embargo, como todo este cine no puede hacerse por el momento, y España no posee otros problemas capitales que exijan la creación de un cine paralelo al cine europeo o yanqui (incluso el ruso, en pleno período constructivo), es mejor carecer de un cine nacional que llevar a nuestras pantallas las obras teatrales de los Quintero, los Muñoz Seca, los Pedro Mata, los Arniches, los Benavente y los Linares Rivas, realizadas por toda esa caterva de indocumentados que ha venido haciéndolas en España y, algunas veces, fuera de ella.

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