

Nuestro cinema

Título:

Nuevos films en París

Autor/es:

Piqueras, Juan

Citar como:

Piqueras, J. (1933). Nuevos films en París. Nuestro cinema. (10):136-137.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42843>

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

« S o y u n f u g i t i v o »

F I L M Y A N Q U I D E M E R V I N L E R O Y

Soy un fugitivo es uno de esos films que, muy de tarde en tarde, aparecen a lo largo de la cinematografía yanqui en franca oposición con la línea política y social de su cinema. Para encontrarle un equivalente, debemos acudir a *Sombras blancas*, aunque su acción y su intención sean distintas: el film de Van Dyke era una exposición del imperialismo comercial de los blancos en las islas del Sur, mientras que el de Mervin Le Roy, es una diatriba contra el régimen penitenciario de los Estados Unidos.

Soy un fugitivo es la realización cinematográfica— y bibliográfica — del libro de Robert Elliot Burns *I am a fugitive from a chan gang*, en el que el autor relata las persecuciones y los malos tratos de que ha sido objeto por el Estado de Georgia.

Como en el libro, en la película no late un sentimiento y un sentido de lucha de clase. Se trata más bien de un hecho aislado que, aunque se haya multiplicado centenares y centenares de veces, no expone sus protestas y sus ataques colectivamente, sino individual y anárquicamente. De todas formas, *Soy un fugitivo* es un film que debemos destacar del panorama actual por todo cuanto hay en él de exposición de un régimen y de los medios represivos de que se vale para castigar a los que no se le someten.

El « caso » de Robert Elliot Burns no es único, pero sí lo suficiente expresivo. Burns regresa en 1919 a Massachusets. Viene de Europa en donde ha combatido, durante quince meses contra los alemanes, en las filas americanas. Al regresar encuentra a su novia casada con un oficial, y su sueldo reducido de cincuenta dólares semanales a diecisiete. En sus vigilias del frente, Burns había soñado con la libertad y con la paz de un hogar pequeñoburgués. Diecisiete dólares representan la esclavitud y son incapaces de sostener una familia. Burns abandona el hogar paterno y se lanza en busca de trabajo por diferentes Estados de la Unión. Sin recursos ya, cae en Atlanta (Georgia). Hace varios días que no ha comido y pasa la noche en un albergue que le cuesta cincuenta centavos. Allí encuentra dos hombres que le proponen un negocio. Le dan cita para el día siguiente a las ocho de la mañana. Se trata de desvalijar a un pequeño comerciante. Burns se resiste, pero sus compañeros le amenazan con un revólver: mientras unos operan en la caja, Burns registra los bolsillos del atracado. En ellos no encuentra más que cinco dólares y ochenta céntimos. La policía les detiene y Burns es condenado de seis a diez años de trabajos forzados.

A Burns se le conduce al penitenciario de Bellwood (departamento de Fulton, en Georgia). Como los demás prisioneros, Burns arrastra sus pesadas cadenas y sufre los rigores de un régimen inhumano y criminal. Burns mide la calidad de su delito con el castigo que le imponen y encuentra una gran desproporción. Un negro deforma a golpes de martillo las anillas de hierro que aprisionan sus pies, y se fuga.

Tras las peripetias exigidas en todo film policíaco, Burns logra llegar hasta Chicago. Aquí se propone rehacer su vida. En el film, comienza a trabajar como peón albañil y, tras prolongados estudios llega a ser ingeniero constructor. En su relato autobiográfico, Burns funda un periódico y se populariza. Todos los centros culturales y entidades políticas requieren su presencia: durante varios años, Burns habla a las multitudes chicagocenses del Trabajo, la Libertad y los Derechos del Hombre como un socialdemócrata cualquiera. Así hasta que su mujer — conoedora por una carta de la auténtica personalidad de Burns —, celosa por su falta de calor conyugal, provoca un nuevo chantage — el primero había sido el de su matrimonio — y le denuncia.

Burns es detenido de nuevo en Chicago. Las autoridades y los elementos influyentes de la ciudad se niegan a autorizar la extradición que solicita el Estado de Georgia. Burns consulta con abogados. Quiere ofrecer su nombre «limpio de toda mancha» a una muchacha de quien se ha enamorado. Consulta a sus amigos. Paga cantidades exorbitantes a sus abogados. Recibe la promesa formal de que si se presenta espontáneamente a las autoridades georgianas, a los dos o tres meses le dejarán en libertad completa.

Sin embargo, éstas no sueltan fácilmente su presa. Burns ha contado a la Prensa los malos tratos, las palizas y los horros del penitenciario, y Georgia exige a su prisionero que cumpla su condena en los «trabajos forzados». Burns decide fugarse nuevamente, y lo consigue. (En su autobiografía, Burns recorre de nuevo diferentes Estados y se cobija en Nueva York con un nombre supuesto.) En la película, Burns desaparece durante un año. Una noche se presenta en las inmediaciones del garage en donde su novia guardaba el automóvil. Se le acerca a ella, envejecido, desarrapado, hambriento. Ésta le pregunta qué hace, de qué vive. En las sombras ya, huyendo de su propia novia, Burns

confiesa: *Vivo de lo que robo*. Un epígrafe ajeno al film, da un nuevo dramatismo al relato: «Según noticias recibidas por cable de los Estados Unidos, Robert Elliot Burns, personaje real encarnado en el film por Paul Muni, ha sido detenido por tercera vez en un Estado del Este». La Comisión de Prisiones de Georgia ha exigido su extradición y será conducido de nuevo a la cadena.»

Mervin Le Roy se ha separado voluntariamente de algunos detalles esenciales del libro. Por ejemplo, no destaca el hecho de que cuando el protagonista regresa del frente, produce en él una gran reacción al ver su sueldo reducido. También cambia bastante la psicología de su personaje: al Burns con preocupaciones pequeñoburguesas de crearse un porvenir inseguro, ha sucedido un tipo de ingeniero norteamericano, optimista y ambicioso. Sin embargo, en líneas generales, el film conserva la amargura del libro y, sobre todo, pone de manifiesto las crueldades de un régimen penitenciario, impropio de todo país civilizado. Desde este ángulo, *Soy un fugitivo* es un film abiertamente recomendable por todo cuanto hay en él de similar entre los procedimientos penitenciarios de los Estados Unidos con el de los demás países capitalistas, en cuyas cárceles miles y miles de obreros sufren los rigores de un régimen que no vacila en cometer las mayores monstruosidades, con tal de asegurarse el dominio y la represión de las clases trabajadoras por las clases burguesas dominantes.

« La tête d'un homme »

FILM FRANCÉS DE JULIÁN DUVIVIER

Con *La cabeza de un hombre*, se prolonga la cantidad de films policíacos indeseables. Duvivier, adiestrado ya en la utilización de la mejor técnica cinematográfica, se ha servido de ella para poner de manifiesto un episodio policíaco de Georges Simenon, en el que no faltan todos esos detalles que tienden a hacer simpático un cuerpo de represión como lo es actualmente el de la Policía.

Un asesinato vulgar ofrece al «célebre comisario Maigret —célebre en la beocia novelesca de Simenon— una ocasión magnífica de patentizar su celo y su sentimentalismo hacia los inocentes. Harry Baur, en su papel de comisario, no duda en enfrentarse con los tribunales y con el propio ministerio de Policía con tal de salvar «la cabeza de un hombre» al que cree inocente. Sin embargo, las actividades y las grandes aptitudes del Cuerpo, quedarán bien patentes, y las clases dominantes podrán estar seguras de que un ejército disciplinado y atento vela por ellas y por su propiedad. Este tipo de films, muy abundante en las cinematografías alemana, norteamericana y francesa, constituyen un arma de varios filos: primeramente se hace un buen negocio con ellos; después se les lleva a las clases burguesas la seguridad de que hay una institución que vigila atentamente por sus intereses, y, finalmente, se les ofrece a los grupos sociales de la oposición una prueba objetiva de lo peligroso que resultaría intentar un asalto a las instituciones dominantes. En el caso concreto de Francia, es bien sospechoso que los dos films (*Au nom de la loi* y *La tête d'un homme*) más abiertamente elogiosos para la policía hayan sido editados, el primero, por Pathé-Natan, y el segundo, por Charles Delac, presidente de la Chambre Française de la Cinématographie, entidad particular ajustada y continuadora de la política de su Gobierno.

« Los hombres de mañana »

FILM INGLÉS DE LEONTINA SAGAN

Unas líneas solamente sobre la nueva producción de Leontina Sagan, para denunciar el fracaso de una realizadora cinematográfica de la que pudieron entreverse justificadas promesas. Su nuevo film es una obra castrada en todos sus aspectos. Ni cinematográfica ni socialmente está a la altura de *Muchachos de uniforme*, quien, pese a sus mismas limitaciones, logró destacarse de la producción «standard». *Los hombres de mañana* es, por el contrario, una obra profundamente conservadora, tanto en su línea cinegráfica como en las ideas que expone. Basada en la vida de los estudiantes de Oxford, no ha sabido recoger el espíritu de los mismos, como lo demuestra el hecho de que cuando Sagan les presenta como una fuerza reaccionaria y tradicional de Inglaterra, éstos publican un manifiesto en el que declaran que «ellos no combatirán en ninguna circunstancia por su Rey y por su Patria». Esta es la mejor demostración del divorcio existente entre el Oxford del film de Leontina Sagan y el Oxford auténtico. Desde este momento, la realizadora alemana deja de ser una posible esperanza, pasando, en cambio, al servicio del falseamiento y de la reacción reinante.

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