

Nuestro cinema

Título:
Editoriales

Autor/es:
Piqueras, Juan

Citar como:
Piqueras, J. (1933). Editoriales. Nuestro cinema. (11):145-147.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42849>

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:



NUESTRO CINEMA

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

EDITORIALES

Significación y muerte del vedetismo

Con la llegada de *Grand Hôtel* el cinema yanqui nos ha ofrecido una prueba demostrativa de su agonía. No queremos analizar desde este ángulo el valor — negativo o afirmativo — de una película, sino patentizar la significación de un hecho consumado: la muerte del vedetismo cinematográfico como elemento comercial, como anzuelo de sugerencias para atraerse a las multitudes.

El cinema norteamericano debe gran parte de su supremacía a las «estrellas» de sus films. Si su desarrollo y su auge económico de otros tiempos le ha permitido atender a las exigencias de la técnica, se debe, desde luego, a las facilidades con que, a través de sus vedetes, conquistaba un mercado internacional que le proporcionaba ingresos suficientes para sostenerlas y rodearlas de todos los accesorios necesarios.

Sin embargo, el vedetismo ha sido uno de los elementos que mayor daño ha procurado al cinema. El vedetismo no ha dado al cine obras auténticas, tipos humanos, sino personajes falsos, temperamentos de pacotilla. Su signo, ha sido más bien de limitación que de avance. Ni aun en las películas índice del propio cinema yanqui encontramos vedetes, sino, simplemente, actores o actrices. Ni en *Avaricia*, ni en *Sombras blancas*, ni en *Soledad*, ni en *Charlot*, ni en ninguna de esas películas que, de tarde en tarde, se destacan del panorama cinematográfico norteamericano, encontramos vedetes, sino, más bien, actores; artistas fácilmente movidos por el realizador, pero limitados en todo momento a la acción y a la esencia del film, en lugar de limitar ésta y aquélla a sus actitudes trepadas y a sus amaneramientos.

El vedetismo es, naturalmente, una fase del cinema capitalista y una consecuencia del capital en la industria cinematográfica. Solamente una cinematografía fuerte — financieramente — como lo ha sido la norteamericana, ha podido imponer y sostener durante un par de décadas la hegemonía de la vedete. El significado de la «estrella» ha sido puramente comercial. Los nombres de las Gretas, los Valentinos, los Novarros, las Marlenes y sus epigonos, se lanzaron de la misma forma que se lanza una marca de jabón o de crema para el calzado. De igual manera que un fabricante de productos industriales necesita de un nombre para lanzar y propagar sus artículos, los productores cinematográficos necesitan del nombre de sus vedetes para valorizar comercialmente sus películas. Y con igual inconsciencia que el consumidor compra el jabón X porque le han dicho en su propaganda que es «el mejor del mundo», el espectador cinematográfico acude al cinema a ver a X en la «película más sensacional de la temporada».

Pero este método ha fracasado ya, como han fracasado otros muchos en que se viene apoyando el cinema capitalista. Primeramente bastaba dar el nombre de una «estrella» para asegurarse el éxito comercial de un film. Luego ya se dieron dos — él y ella —. Más tarde, hubo necesidad de recurrir al triángulo — él, ella y el otro, o ella, la otra y él —. Actualmente, con el re-crecimiento de la crisis, las vedetes se multiplican en el mismo film con la esperanza de combatir la indiferencia general del espectador. Hoy mismo,

Grand Hôtel, nos ofrece siete «estrellas», con las que en otras épocas se habrían hecho siete películas. Paramount presenta otra con quince «primeras figuras»: siete directores y ocho «estrellas».

Estos castings extraordinarios obedecen también a otro hecho significativo. Las vedetes se contratan por años y se les señala un número de films a interpretar. En las etapas prósperas, una empresa productora «propietaria» de diez «estrellas», podía producir anualmente treinta películas comerciales: tres con cada una. Pero ahora no hay dinero suficiente para producir tantas y, sin embargo, hay que procurar amortizar el dinero de los contratos. Unas veces se prestan a las productoras rivales. Otras se las hace aparecer en «carne y hueso» en los escenarios de sus circuitos cinematográficos, obligándoles a declamar canciones provocadoras de desencantos. Muchas otras, se las agrupa en una sola película. ¡Más productivo que pagarlas sin trabajar, puede ser hacerlas trabajar juntas!

La publicidad—gran aliada de la vedete—denuncia los próximos combates. Chismorrea sobre posibles o probables rivalidades. Acelera el caso de unas y colabora en el auge de las otras. Con sus artes de casamentera y de celestina procura, en suma, despertar la atención del espectador, quien, a pesar de su proverbial buena fe, no responde a los «esfuerzos» del productor cinematográfico que le ofrece tres, cuatro, cinco, siete, quince «estrellas» de «primera magnitud» en una sola y «extraordinaria» película.

Nuevos films soviéticos prohibidos en España

La censura cinematográfica del Gobierno de la República de Trabajadores, con sus ministros «socialistas» y todo, termina de prohibir la proyección de varios films soviéticos que habían llegado recientemente a España: *Dostoiewski* (*La casa de los muertos*) y *Montañas de Oro*, entre otros. No es esta la primera vez que la censura gubernativa impide al proletariado español la proyección de películas rusas. Algunas de ellas, tales como *La madre*, *El fin de San Petersburgo*, *Octubre*, etc., las prohibió totalmente. Para otras (*El acorazado Potemkin*, *El Arsenal*, *Turksib*) fué un poco más magnánimo y las dejó ver a los señoritos y a los «snobs» de los cineclubs de Madrid y Barcelona. Pero cuando se intentó llevarlas a las asociaciones obreras, el Gobierno se olvidó de sus careadas democracias y negó al proletario español lo que autorizaba a la burguesía y a los seudointelectuales madrileños y catalanes. Esta parece haber sido su intención de ahora. Según nuestras referencias, el concesionario español pudo haberlas presentado en sesiones limitadas de «cineclub», pero se le negaba el

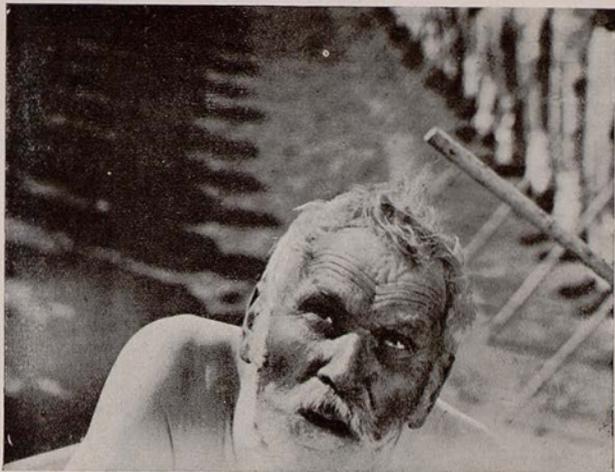
Dostoiewski hace una apología de Alejandro Pouchkin: del film soviético de Fedorow «Dostoiewski», rechazado recientemente por la censura española. Foto: Meschrabpon.



derecho para hacer con ellas esa explotación general que se hace en España normalmente con las demás películas. Es decir, la censura no se atrevía a rechazarlas francamente y quería justificarse con dos o tres proyecciones hipócritas e incapaces.

Sin embargo, en este mismo momento la censura española autoriza películas reaccionarias de distintos matices. El espectador puede continuar embruteciéndose con toda esa multitud de películas yanquis, francesas, alemanas e italianas, pero le está terminantemente prohibido conocer las nuevas—y las viejas—producciones soviéticas. En este sentido, el

Un prisionero en Siberia:
de «Dostoiewski»



Gobierno español está perfectamente identificado con las dictaduras de Primo de Rivera, de Berenguer, de Mussolini, de Hitler y demás dictadores social-fascistas, que prohíben en sus respectivos países la entrada a los films rusos, mientras protegen, patrocinan y, muchas veces, propagan, los films militaristas, patrióticos, policíacos, chauvinos, religiosos, imperialistas y archibélicos...

París, abril de 1933.

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

CINEMATOLOGÍA

Un nuevo libro de César M. Arconada

Los pobres contra los ricos. Es justo señalarla aquí como una obra de ritmo esencialmente cinematográfico. Dicho sea, interpretando el cine como visión directa de la realidad y cuya emoción ha de proporcionar el ritmo de su desarrollo y la situación de lugar. Y la obra última de Arconada, que en breve ha de ser traducida al ruso y al alemán, es un trozo de nuestra realidad circundante, magistralmente vista y desarrollada con su técnica de novelista auténticamente nuevo; la iniciación del proceso democrático de nuestra revolución, en abril del 31 y el papel de actividad en él, del proletariado y los campesinos.

Con facilidad puede constatarse que es el hecho literario más serio acerca de nuestra revolución democrática. Por eso conviene señalarla como una obra bien digna de trasplantarse a la pantalla, y no solamente por la calidad literaria de la novela y la riqueza de sus situaciones, sino porque sería una decidida ampliación de méritos, que al despojarle de su carácter de minorías, que todavía tiene el libro en España, aumentaría con la amplitud directa y magnífica de lo cinematográfico, la más bella narración histórica de la revolución burguesa de abril.

Toda la represión feroz de la monarquía y la no menos republicana, las esperanzas de los obreros del campo, la adaptación del caciquismo a la Repú-