

cuyo folleto «**La Oposición Obrera**» (3) representa la principal formulación doctrinal de esta corriente, la degradación de la revolución era el resultado del aumento de la burocracia dentro del Partido —«verdadera esclerosis» que impedía cualquier tipo de actividad personal y colectiva—, y de la desconfianza de los dirigentes en la clase obrera, que había conducido a una progresiva separación entre el Partido y el proletariado y al establecimiento de un rígido control económico e ideológico del primero sobre el segundo. El punto culminante del debate entre las posiciones de este grupo y el resto del Partido se produjo en el X Congreso, celebrado en 1921. La discusión sobre el papel de los sindicatos enfrentaría a A. Kolontai y a la Oposición Obrera, partidarios del control de la economía por los sindicatos, con Trotski —defensor de la estatalización de estas organizaciones—, y con la postura intermedia de Lenin y la «Plataforma de los Diez». Acusados por Lenin de «elementos anarquistas pequeño-burgueses», dedicados a hacer demagogia y a poner en peligro la dictadura del proletariado, los miembros de la Oposición fueron derrotados por una amplia mayoría de votos, y su grupo —condenado oficialmente en 1922— desapareció un año después. Con él se hundía también la esperanza revolucionaria de muchos proletarios para los que el control obrero en el terreno económico significaba la auténtica plenitud del proceso revolucionario.

Para Kolontai, la derrota de la Oposición Obrera representaba el fin de sus más queridas aspiraciones. Alejada de la Unión Soviética tras su nombramiento como embajadora en Noruega, durante veinte años sus misiones diplomáticas le impidieron participar en la vida política de su país, aunque a cambio le librarán de perecer en las purgas estalinistas, como la mayoría de sus antiguos amigos. Pero la oposición tiene siempre que pagar por serlo, y Alejandra Kolontai no podía ser una excepción: la soledad y la imposibilidad de defender sus convicciones fueron la condena en vida de una de las figuras más importantes de la revolución rusa, precursora de la izquierda radical de nuestro tiempo y máxima defensora del feminismo revolucionario. ■ **MARIA RUIPEREZ**

(3) Publicado en castellano en 1975 por Editorial Anagrama.

## LA II REPUBLICA Y EL CINE

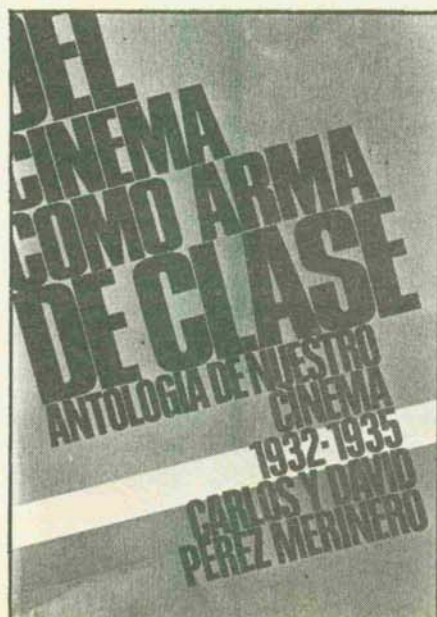
La Segunda República fue testigo de la existencia de una de las revistas cinematográficas de mayor trascendencia en el devenir crítico de nuestro país. No sólo por lo que respecta al material publicado (escaso, si consideramos la importancia histórica de «**Nuestro Cinema**» —diecisiete números desde junio de 1932 a agosto de 1935—), sino por el trabajo paralelo que el cuerpo de Redacción de la revista fue desarrollando: la creación de cine-clubs, de conferencias por todo el país, que apoyaban y realizaban de hecho el sentido último de la publicación: defender un cine proletario frente al cine burgués, nacional o de importación, que defendía —y, naturalmente, sigue defendiendo— la alienación como fundamental arma política: «La sociedad capitalista —escribía César M. Arconada en uno de los números— presenta en el momento actual muchos flancos vulnerables. El artista debe atacarla por ellos. Pero esto no será suficiente para hacer cine proletario. Al mismo tiempo, junto al ataque, será necesario señalar la lucha de clases y una dinámica de progresión y de fecundidad histórica que sirva de contraste entre lo que se niega y lo que se afirma. En

estos momentos, en los países capitalistas, sólo cabe hacer cine revolucionario».

Esta «declaración de principios» se explica por sí sola: en el seno de «**Nuestro Cinema**» se defendió, por primera vez, la realidad de un cine que fuese auténticamente la voz y la obra del proletariado. En este sentido, los hermanos **Pérez Merinero**, autores de la excelente **Antología**,\* explican en el prólogo que su trabajo no responde «a la ola de recuperaciones oportunistas» sino al deseo de «reiniciar un discurso mutilado y acercarnos a una época de contradicciones todavía no resueltas». La combatividad de «**Nuestro Cinema**» y la que, lógicamente, respira aún el libro, no sólo determinaron parte de las dificultades que la revista sufrió en su trayectoria sino, en 1975, la prohibición de esta Antología que sólo ahora ve la luz verde de nuestra censura.

A lo largo del libro, en entrevistas, críticas, encuestas, se van perfilando los adjetivos de ese cine proletario: básicamente, éste no podía ser más que el ejemplo del cine soviético. Eran los tiempos de la Tercera Internacional, de la consideración de que Moscú determinaba la validez o la impropiedad de cualquier revolución o, más simplemente, de cualquier acto crítico. Años más tarde, durante la Guerra Civil, este abuso de considerar Moscú eje vital de la vida política y revolucionaria de otros países, sería fuente de muchos errores, como es bien sabido. En el terreno cinematográfico de la preguerra que ocupó «**Nuestro Cinema**» esos abusos no serían menores: «Consideremos el cine soviético y veremos que es el único que se puede elevar a la categoría de arte, por su tajante realidad y verismo. Por su sinceridad. Es el único que no ha traicionado la verdad, *conditio sine qua non*, de toda manifestación artística. Por esto sus posibilidades son tan vastas que no se otea el límite» (1).

Contrapunto al cine soviético —que conviene no olvidar que en los años



(\*) «**Del cine como arma de clase**» Antología de la revista «**Nuestro Cinema**» realizada por **Carlos y David Pérez Merinero**. Fernando Torres, editor, 1975.

(1) Juan M. Plaza.

treinta, fecha de «Nuestro Cinema», había dejado ya de ser el espléndido baluarte que representarían realizadores como Eisenstein, Vertov, Dovjenco...—, las críticas al cine norteamericano que se exhibía sin restricciones en nuestro país (mientras que el soviético sufría las cortapisas de la censura) eran de una virulencia tremenda. Reconozcamos que los argumentos que algunas de estas críticas exponían siguen siendo de una enorme actualidad: «Cualquiera que, desconocedor de la presente situación política y social de nuestro mundo, pudiese ver uno de los films que la industria yanqui o alemana se encarga de presentarnos cada temporada, creería razonablemente que la situación de Europa, de América, no puede ser ni más próspera ni más clara (...) El espectador medio desea ver otra cosa que el beso final de la mecanógrafa y el hijo del patrón; o que la esposa se vaya a un baile de máscaras con su querido, expuesta, claro es, a que el marido lo descubra todo y se arme un escándalo» (2).

«Los problemas de todos los días, los problemas vitales, como los sin trabajo y el desarme, han sido excluidos de las pantallas, porque demostrarían muy claramente la quiebra del sistema capitalista» (3).

Sin embargo, el carácter mecánico de esta crítica cinematográfica llevaba a sus autores a esquematizar la realidad de otros films que se veían. La necesidad de una lucha revolucionaria (aún vigente), el ardor de la combatividad, impedía en ocasiones la contemplación desapasionada de una serie de títulos cuya importancia desmitificadora (o incluso revolucionaria) no fue entendida en su momento. El caso de Luis Buñuel, por ejemplo, fue típico: hasta que en el documental «Las Hurdes» se inclinara hacia una problemática directamente social, «Nuestro Cinema» lo marginaría («Un chien andalou», agrio, molesto, arrítmico en muchas de sus partes, provocó los mayores entusiasmos y los más furibundos ataques: sencillamente porque significaba un algo entre las bobadas surrealistas al uso» (4). O el desprecio a películas de Von Sternberg y Fritz Lang que, años más tarde, descubrirían más elementos de interés que los que «Nuestro Cinema» vio.

(2) José Castellón Díaz.

(3) Joris Ivens.

(4) José Castellón Díaz.

La excepción —dentro de esta Antología— marcada por una apasionada crítica de Juan Piqueras (fundador y director de la revista, «que tuvo la mala suerte de apearse en una estación de ferrocarril en julio de 1936», según comentan los autores del libro) a una película de George Cukor no señala la tónica general de la publicación: «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» (5).

La valoración mecánica (el cine soviético es siempre importante; el resto, capitalista, reaccionario y despreciable) junto a una combatividad no exenta de cierta ingenuidad, quizá trasplantada a nuestra época no hayan desaparecido del todo. De ahí que «El cine como arma de clase» no sea sólo un libro fundamental para la comprensión de una etapa del cine español —y de una etapa de España—, sino una obra totalmente vigente que ayuda a la meditación y a la toma de postura cara al fenómeno cinematográfico. Si bien no es correcto calificar de «materialista» el «estudio, investigación y análisis del hecho cinematográfico y del hecho filmico» que hizo «Nuestro Cinema» (como afirman los autores del libro), sí es cierto que, dentro de la tensión de la época, conduce a una visión del cine que hoy, de alguna manera, hay que recuperar. ■ DIEGO GALAN

(5) Juan Piqueras.

## ROMA, DESDE EL MATERIA- LISMO HISTORICO

La historiografía romana con que contamos en nuestro país sigue, por lo general, los criterios liberales de Mommsen o los principios de un pragmatismo imperialista heredados, sin demasiado rebozo, del fascismo. En ambos casos, al margen de la erudita acumulación de datos

que aparecen en estas obras, la interpretación de la Historia de Roma se realiza a partir de categorías políticas y éticas contemporáneas al autor. Personajes y hechos históricos sirven ante todo de ilustración y precedente a las contradicciones del mundo del autor. Unos y otros son asumidos en su formulación exterior, y casi nunca refrendados por la naturaleza objetiva de los acontecimientos vistos desde la totalidad social romana.

En este sentido es necesario reseñar la reciente reedición manual de la «Historia de Roma» de S. I. Kovaliov (1). Obra de cierta amplitud, sus dos volúmenes analizan pormenorizadamente la evolución de Roma desde su nacimiento como Ciudad-Estado, su largo período republicano y la constitución y desin-



tegración de su gigantesco Imperio. Sin duda, lo más importante de la obra que tratamos es la base teórica de la que parte todo el análisis. Kovaliov utiliza el materialismo histórico como aparato crítico y analítico de los hechos, contradicciones y personajes de la Historia romana. El resultado es tremendamente esclarecedor. Las diversas etapas de evolución de la República: las guerras civiles, César, Augusto, el Imperio, el cristianismo, la desintegración de la autoridad romana, etc., surgen como

(1) S. I. Kovaliov: «Historia de Roma». Editorial Akal, Madrid, 1973 (1.ª edición). Madrid, 1976 (2.ª edición, de bolsillo).