

C5748

MEMORIAS  
DE LA  
ACADEMIA DE CIENCIAS Y ARTES  
DE BARCELONA

TERCERA ÉPOCA

VOL. XXII. NÚM. 30

506

ASPECTO ARTÍSTICO  
DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA

POR EL ACADÉMICO NUMERARIO

D. LUIS MASRIERA

*Publicada en agosto de 1932*

BARCELONA

SOBS. DE LÓPEZ ROBERT Y C.<sup>a</sup>, IMPRESORES :: CONDE ASALTO, 63

1932





1033022607





MEMORIAS  
DE LA  
ACADEMIA DE CIENCIAS Y ARTES  
DE BARCELONA

TERCERA ÉPOCA

Vol. XXII. Núm. 30

---

ASPECTO ARTÍSTICO  
DE LA PRODUCCIÓN CINEMATográfica

POR EL ACADÉMICO NUMERARIO

D. LUIS MASRIERA

*Publicada en agosto de 1932*

BARCELONA

SOBS. DE LÓPEZ ROBERT Y C.<sup>a</sup>, IMPRESORES :: CONDE ASALTO, 63

1932



MEMORIAS

ACADEMIA DE CIENCIAS  
DE BARCELONA

ASPECTO ARTISTICO  
DE LA PRODUCCION CINETEMATICA

DE LA PRODUCCION CINETEMATICA

DE LA PRODUCCION CINETEMATICA

DE LA PRODUCCION CINETEMATICA

BARCELONA



## ASPECTO ARTISTICO DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

*por el académico numerario*

D. LUIS MASRIERA

Sesión del día 14 de mayo de 1932

---

La producción cinematográfica es considerada hoy, en todas las naciones, como uno de los valores más importantes de su economía. Aparte de su valor social, representa una fuente de ingresos de primer orden en los países productores y una pérdida enorme para los tributarios de los estudios extranjeros. No es pues de extrañar que la producción nacional de películas preocupe hondamente a los hombres que dirigen la economía de los estados y que para evitar la emigración de la riqueza se procure proteger, amparar y aun subvencionar las iniciativas privadas; especialmente las que marcan nuevos derroteros, dentro de este arte popularísimo, que permitan alcanzar la supremacía comercial.

En nuestro país la producción cinematográfica es casi nula. Los millones que han emigrado de España hacia las naciones productoras de películas, bastarían para crear una formidable organización, con escuelas, talleres, estudios y todo lo necesario para ponernos al nivel de aquellas naciones. Y sin embargo, lo poco que se ha hecho para evitar el ser tributarios de los estudios extranjeros lo debemos a iniciativas particulares, desgraciadamente sólo guiadas por un sentido intuitivo, pero sin ninguna preparación artística ni científica. Por este motivo creo que tenemos el deber de ocuparnos de un asunto que, en el orden moral y material, tanta influencia, buena y mala, tiene en la vida de nuestro pueblo.

Hay en la producción cinematográfica un aspecto científico y de laboratorio, ligado por una parte a las industrias químicas y por otra a la óptica, que sólo en relación con las producciones artísticas deberé mencionar, pues los inventos y adelantos de estas ramas de la ciencia corresponden a otras secciones de nuestra Academia. Y mi deseo fuera que de ellas se ocuparan, pues precisamente la comunidad de intereses que liga las ciencias y las artes en el campo de la cinematografía es lo que me ha llevado a intentar este tema delante de mis compañeros.

Aun analizándolo solamente bajo su aspecto artístico, es demasiado complejo para ser tratado en una memoria. Así es que sólo me propongo apuntar



unas pocas impresiones personales, esperando que otras plumas más autorizadas que la mía se interesarán por un asunto de tan capital importancia.

\* \* \*

No cabe duda que para la impresión de una película que responda a una concepción nacional independiente de influencias exóticas, nos encontramos con una serie de dificultades; porque el arte cinematográfico es ya lo bastante viejo para haber creado una técnica especial, e incluso infinidad de rutinas admitidas en todas partes, y es lo bastante joven para ofrecernos un campo inexplorado en muchos aspectos y, en consecuencia, en rapidísima evolución. Pero, desde el momento que pretendemos incluir la cinematografía entre las bellas artes, será necesario que se rija por las leyes eternas del arte, siempre inmutables, aunque se apliquen a un arte que, por ser nuevo, tiene una técnica propia y aun suponiendo que esta técnica fuera absolutamente incompatible con la literatura, la pintura y el teatro que hemos aceptado hasta ahora. Porque estas leyes, son leyes que impone la estética en todos los órdenes e interpretaciones de la belleza.

Una de las fundamentales, principalmente en las artes espectaculares, consiste en mantener el interés del espectador por medio del contraste en una ascensión creciente hacia el punto que el autor considera fundamental, punto álgido donde se concreta la idea básica de la obra. Tanto en la pintura como en la música como en el teatro, a la obra sin contraste, a la obra infectada de monótona igualdad, se la llama una obra *gris*.

A una obra gris, no la salva ni la técnica más perfecta. Al contrario, una cinta cinematográfica recargada de técnica, en lugar de cubrir la vaciedad de la concepción literaria, la hará más palpable y más pesada.

Rembrant, el gran genio de la pintura, sabe concentrar la atención del espectador en el punto que él considera primordial, pero le lleva hacia ese punto por el camino de una admirable sinfonía de color dentro de las sombras intensas. Y esta es la eterna y verdadera filosofía de todas las bellas artes.

Uno de los defectos que hasta ahora ha sido más común en la producción de nuestro país, ha sido la improvisación.

En ningún orden de la vida puede llegarse a un resultado perfecto sin un estudio previo. No puede fiarse a la intuición y menos a la casualidad lo que necesita una preparación inteligente y un trabajo perseverante. Y en los primeros intentos de producción cinematográfica, ni el director tenía una concepción literaria definitiva, ni los actores sabían su papel, ni los conjuntos se ensayaban con la anterioridad necesaria. Todo se preparaba delante del objetivo y el resultado fué el fracaso más absoluto.

\* \* \*



Yo creo que el estudio del aspecto artístico de la producción cinematográfica puede dividirse en dos partes; una de orden literario y otra de orden plástico. La concepción literaria que es la base de la película de argumentación, tiene también suma importancia en las películas pedagógicas, culturales y documentales, y aun las de reportaje necesitarían la colaboración inteligente del literato. Sin embargo, han sido muchos los que han supeditado la literatura al lucimiento de las posibilidades del objetivo y aun bastantes que han relegado a segundo término la concepción literaria. No cabe duda que es necesario un perfecto equilibrio, o mejor una armonía constante, entre el objetivo y la literatura y precisamente para obtenerlas son necesarias ciertas condiciones de dirección que sólo con estudios especiales pueden adquirirse.

Decía yo, en la ponencia que leí en el "Congreso Hispano Americano de Cinematografía": "Si pretendiéramos producir películas de serie, con actores de serie, con escenografía de serie, al estilo norteamericano, es indudable que nuestra producción no podría luchar con la extranjera, ni siquiera contando con el apoyo del Estado.

"La idiosincrasia del artista español, siempre más personal, repugna la disciplina industrial de los estudios norteamericanos. Grandes artistas españoles, con sólo respirar aquel ambiente, han perdido el encanto de su arte creador. Y es que en todos los órdenes de la producción humana, el organismo productor se apoya en tradiciones y costumbres que influyen poderosamente en el rendimiento y en la calidad de la obra elaborada. Y en España, aunque las regiones tienen carácter propio, todas viven alejadas de la organización americana. En una palabra: la imitación de dicha producción resulta siempre contraria a nuestro temperamento étnico." Y ampliando estas consideraciones añadiré que nuestra tradición literaria, quizás la más rica del mundo, tiene que influir en el nuevo arte, porque es reflejo de nuestros usos y costumbres. Y aun admirando la producción de los países fríos, con sus argumentos llenos de repeticiones, de digresiones insistentes y de largas exposiciones propias para temperamentos lentos; aun admirando su técnica notable, creo que el desarrollo literario de nuestras cintas, ha de ser más sintético, más en consonancia con la imaginación de la raza latina.

No es el objeto de este trabajo exponer un criterio doctrinal ni mucho menos pretender crear nuevas normas para la exposición, el embrollo y el desenlace de un tema cinematográfico, sino en tesis general apuntar que hemos de seguir un camino que cuadre con nuestro temperamento, pues un arte internacional será imposible mientras nuestro cielo y nuestro mar sean de un azul intenso, que no pueden ni presentir los habitantes de las brumosas playas del norte.

\* \* \*



Aunque en la cinta hablada el gesto y la plástica hayan perdido algo su predominio y las condiciones físicas del actor no sean las únicas atendibles, ya que con la palabra se ha introducido un elemento nuevo para producir la emoción real o estética, vemos difícil que pueda llegarse a prescindir de la plástica como elemento primordial, y en este concepto, dejando aparte las decoraciones convencionales o estilizadas, la naturaleza de nuestro suelo se presta admirablemente para poder prescindir de la *escena artificial* y de las grandes complicaciones de la escenografía constructiva.

Tenemos, pues, en nuestro país los elementos necesarios para la producción cinematográfica, pero no podemos nacionalizar la industria sin antes nacionalizar el arte.

Se comprende que en los países del norte se impresionen las cintas casi exclusivamente en los estudios. Las condiciones, más que deficientes, inconstantes de la luz solar, velada por la niebla la mayor parte del año, hacen necesaria la luz artificial para operar sin interrupción de una manera constante. En cambio nuestro paisaje se presta como ninguno a la reproducción cinematográfica, pues aun dejando aparte la inmensa variedad de vegetación que encontramos en una área reducidísima, el contraste de los árboles de hoja caduca con los que se visten todo el año con el verde ropaje de primavera, proporcionan una elegancia en la línea y una variedad de matices que encantan en la pantalla. En invierno se dibujan los troncos y las ramas desnudas, sobre el fondo aterciopelado de una vegetación siempre verde y en la primavera cuando el paisaje cambia su sencillo traje en el fastuoso y espléndido florecer de la naturaleza, las ramas se llenan de tiernas hojas y las flores abren sus capullos al calor del sol, nuestro suelo pone a disposición del cineísta, como en mutación de magia, una serie de paisajes distintos, donde se encuentran desde la chumbera africana el abeto alpino, desde la tranquila bahía al salvaje acantilado atormentado por las olas, desde la ciudad industrial con sus chimeneas y su humo, hasta el tranquilo villorrio montaños. Y pudiendo disponer de tan espléndida profusión de medios naturales, los grandes estudios con sus maravillosos adelantos han de quedar forzosamente relegados a segundo término.

Aun delante del natural, cabe estudiar en la plástica cinematográfica los problemas de la perspectiva, de la luz, del movimiento y caracterización de los actores y de las agrupaciones.

Delante de la pantalla, como delante de un cuadro, nos encontramos con que sobre un mismo plano tenemos que dar al espectador la sensación de las tres dimensiones.

La profundidad ha de obtenerse, como en la pintura, merced a las leyes de perspectiva. Estas leyes, como el modelado, llegan a producir tal ilusión de relieve, que muchas veces en la fotografía estereoscópica llegan a confundirse con la que produce la diferencia focal de los dos objetivos. Aunque parezca



paradójico, no siempre el natural da una impresión exacta de perspectiva en la pantalla. Lo que podríamos llamar *falsa perspectiva* es la base, muchas veces, de esos trucos espectaculares que admiran al espectador y que permiten al cine disponer de una amplitud de medios de expresión ilimitada. Por ejemplo: si reproducimos la imagen de una piedra que rueda por una pendiente y la tomamos desde una altura con el objetivo inclinado hacia el fondo, se verá en la pantalla como la piedra sube en lugar de bajar. Del mismo modo que no podremos dar sobre la tela la sensación de una cuesta abajo, mirada desde la parte superior, sin un punto de comparación, ya sea de un edificio cuyas líneas de fuga formen un ángulo con la del terreno, ya sea por grupos de vegetación sabiamente escalonados, tampoco la dará sobre la pantalla si el movimiento no se rige por las leyes de perspectiva.

Cuando se trata de dar una impresión del natural, todas estas dificultades para reproducirlo fielmente, se convierten en sencillísimos recursos en manos del artista conocedor de las leyes de perspectiva. Y en cambio han forzado a construir aparatos costosísimos y hasta edificaciones perfectamente inútiles a los desconocedores de dichas leyes. No hay que decir, si éstas son indispensables para la ejecución y reproducción de las *maquetas*, que desde el momento que han de ser reproducidas sobre una superficie plana, pueden ser pintadas en un solo plano (siempre que el objetivo esté fijo o que gire solamente alrededor de un eje inmóvil). Los relieves pintados pueden producir un efecto completo de realidad y, como veremos más adelante, la intensidad del tono facilita al artista equiparar la ficción a la naturaleza.

\* \* \*

Si la luz tiene suma importancia en la plástica escénica, es para el cineísta el elemento primordial. No me detendré en estudiar los maravillosos resultados que pueden obtenerse con los efectos de luz, sólo repetiré que en nuestra bendita tierra pueden utilizarse los oblicuos rayos del sol para obtener los más sorprendentes efectos de claro obscuro, y como curiosidad apuntaré un experimento que demuestra la influencia que tiene la luz sobre la expresión del rostro.

Para demostrar que la luz de las candilejas, tal como está instalada en la mayor parte de teatros, falsea la expresión de los actores, reproduje dos veces la cabeza de la Venus de Milo, exactamente desde el mismo punto de vista, ya que ni la cámara ni la escultura se habían movido.

En la primera, iluminada por debajo, la faz de la Venus tiene una expresión melancólica, en la segunda, iluminada con luz cenital, tiene una expresión sonriente. Otros ensayos sobre la luz plana o sin contraste permiten afirmar que muchos fracasos provienen del desconocimiento de los efectos de luz. Porque hay que tener en cuenta, que disponiendo solamente de dos dimensiones, las



sombras juegan sobre la pantalla un papel importantísimo. Porque, radicando la belleza de la composición en el equilibrio de la masa de claro-oscuro, que sobre la pantalla, como en cualquier dibujo, se expresa con manchas negras que han de seguir un ritmo decorativo, el cineísta ha de preocuparse no sólo del personaje, sino de la sombra que proyecta.

Y hablando de la luz, llegamos a un punto importantísimo; la luminosidad de los colores; la fuerza de impresión sobre las distintas emulsiones y sobre todo, el escollo de los blancos puros en la reproducción de las medias tintas y en la supresión del *halo*.

La luminosidad excesiva del blanco en relación con los demás colores, aun dejando aparte los negativos, dificulta enormemente la obtención de un modelado perfecto y el de las sombras reflejadas.

La ausencia completa de modelado en los blancos se ve frecuentemente en las películas más logradas. Y aun a veces vemos que el blanco de las camisas, el blanco del cielo, los reflejos de la vegetación y el blanco de las rocas tienen el mismo valor, es decir que no se diferencian por la más ligera graduación de tono.

La excesiva luminosidad del blanco puede demostrarse de la siguiente manera: Si con una emulsión corriente fotografiamos una serie de grises que vayan desde el blanco puro hacia el negro intenso, en cinco grados de intensidad decreciente, encontraremos que la potencia lumínica del blanco puro respecto al primer grado, es aproximadamente dos veces mayor de la que le correspondería en una progresión aritmética que empezara en el negro intenso.

Sin aparatos a propósito no podríamos establecer exactamente una tabla de intensidad, pero con sólo el tanteo puede fácilmente comprobarse que para obtener un modelado suave hay que operar desde el primer grado de gris hacia el negro, de este modo se alcanzarán fácilmente todas las gamas de medias tintas, que desaparecen si se quieren obtener las sombras en los blancos.

Esta condición del blanco, si es, como he dicho, un obstáculo para matizar las medias tintas, resulta una ventaja para la escenografía cinematográfica, pues pone a disposición del pintor de *maquetas* una fuerza luminosa que le permite competir con los objetos reales. En cambio el operador, aun siendo práctico, se verá forzado a un ensayo previo en cada caso particular.

\* \* \*

Aunque el cine mudo puede prescindir con frecuencia de la caracterización de los actores, empleando tipos reales que sin artificio tengan ya el carácter que se desea, es imposible prescindir de ella en absoluto. Porque los personajes secundarios pueden ser interpretados por personas no profesionales, pero los



personajes centrales necesitan verdaderos actores que raras veces se ajustan exactamente al tipo que imaginó el autor. El cine creó en un principio una serie de caracterizaciones, más o menos fotogénicas, que han ido cayendo en desuso.

Sería preciso toda una conferencia con demostraciones gráficas, para explicar con ejemplos algunas teorías sobre la caracterización o *maquillage*, (como llaman los franceses al arte de pintarse la cara); hoy sólo haré algunas observaciones sobre la diferencia que existe entre la caracterización teatral y la cinematográfica.

La escena rejuvenece; muchos actores entrados ya en la madurez pueden interpretar papeles juveniles. En cambio la fotografía envejece. Los fotógrafos que se dedican al retrato deben valerse del retoque o de objetivos especiales que suavicen los contrastes. De modo que tenemos ya un punto de partida contrario. Por otra parte, la fotografía descubre casi siempre detalles que se escapan a la mirada y tiene el inconveniente de los colores negativos y de los diversos matices que toma la piel humana según el color sobre el cual se destaca. Es necesario, pues, un estudio muy especial para encontrar una caracterización fotogénica que pueda quedar absolutamente igual durante los días que se impresione la película.

\* \* \*

No puedo acabar estas pequeñas notas sin mencionar uno de los aspectos más importantes de la plástica cinematográfica; *las agrupaciones y movimiento* de los personajes. Es este un asunto difícilísimo de resolver en el teatro y aun más en el cine.

Algunos directores rusos lo han resuelto cambiando rápidamente la posición de los personajes para pasar de un cuadro plástico a otro. Si este procedimiento producía un efecto algo raro en el teatro, es del todo inadmisibile en la pantalla. Yo creo que una vez encontrada la agrupación inicial, es necesario que el movimiento siga un ritmo que permita llegar a otra agrupación de una manera bella, pero con naturalidad, sin que se note el esfuerzo.

Si tomamos por ejemplo la curva resultante de la composición de la Vicaría de Fortuny y suponemos que los personajes han de moverse, el desarrollo de esta curva, teniendo en cuenta las alturas y el movimiento más o menos acelerado de cada personaje, ha de dar por resultado una ondulación que ha de obedecer a un movimiento lógico para llegar a otra curva final. Hay curvas que no tienen solución, son las que podríamos llamar finales, las que corresponden a agrupaciones que en el lenguaje escénico se llaman *cuadro*.

Yo, por ejemplo, no sabría resolver el desarrollo de la composición de Fortuny la "Elección de Modelo"; suponiendo que las figuras pudieran moverse,



no podrían llegar a otra curva en un movimiento lógicamente bello, porque el grupo es el grupo final, es el resultado estático de una curva resuelta en la imaginación del pintor.

\* \* \*

Todas estas consideraciones nos han llevado a plantear un problema en la práctica. ¿En qué escuelas deben formarse los directores artísticos de películas para que puedan reunir las múltiples condiciones necesarias a una buena producción? Yo creo poder afirmar que la preparación de los directores incumbe a las escuelas de bellas artes. Los más célebres *metteurs en scène*, los que produjeron más interesantes escenarios, han sido pintores, dibujantes o artistas decoradores. Y es que el cine, aun el sonoro, el hablado o sincronizado, es en primer lugar un arte plástico y a pesar de tener muchas facetas propias, no puede desprenderse de la influencia que ejerce en él la técnica de las artes plásticas.







