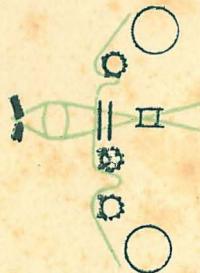


CINE EXPERIMENTAL



S U M A R I O

ANTONIO ESPINA: Sobre estética del cine. Tiempo, espacio, imagen, ritmos. J. L. FERNANDEZ ENCINAS: En torno al descubrimiento de la hidroquinona. RAFAEL BARRIOS: La creación del Laboratorio de Investigaciones cinematográficas. JOSE DE CASTRO-ARINES: Notas para una plástica del cine. MANUEL COMBA: El problema del vestuario en las producciones históricas. JOSE LUIS G. DEL CAMPO: Ordenación de colores. ANTONIO DE OBREGON: Algunas notas y experiencias sobre el guión cinematográfico. F. FERNANDEZ IBERO: Comentarios a la protección de nuestra industria cinematográfica. CARLOS SERRANO DE OSMA: Lo innato imprescindible. BIBLIOGRAFIA, IMPORTACION, MERCADOS, NOTICIAS, ETC.

CINE EXPERIMENTAL

REVISTA MENSUAL

Ayala, 57. Apartado 1.240

M A D R I D



SUMARIO

PÁGS.

ANTONIO ESPINA: Sobre estética del cine: Tiempo, espacio, imagen, ritmos	3
JOSE LUIS F. ENCINAS: En torno al descubrimiento de la hidroquinona	9
RAFAEL BARRIOS: La creación del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas	13
JOSE DE CASTRO-ARINES: Notas para una plástica del cine	19
MANUEL COMBA: El problema del vestuario en nuestras producciones históricas	29
JOSE LUIS G. DEL CAMPO: Ordenación de colores	33
ANTONIO DE OBREGON: Algunas notas y experiencias sobre el guión cinematográfico	39
F. FERNANDEZ IBERO: Comentarios a la protección de nuestra industria cinematográfica	43
CARLOS SERRANO DE OSMA: Formación de directores: Lo innato imprescindible	47
BIBLIOGRAFIA:	
F. E. Sensitometría fotográfica	51
A. E. El sentido del cine.....	52
IMPORTACION	54
MERCADO ARGENTINO	59
NOTICIARIO	63



DIRECTOR

VICTORIANO LOPEZ

DIRECTOR ARTISTICO

JOSE DE CASTRO-ARINES

CON el acostumbrado saludo a los lectores, cortesía de número inicial que tan gustosamente cumplimos, vaya también el consabido capítulo de propósitos.

Antes que nada, una afirmación, aun a riesgo de incurrir en pertulancia verbal: *CINE EXPERIMENTAL* es una Revista nueva, en todas las acepciones de la palabra. Su novedad explicaría suficientemente su existencia. Queremos decir que no entra en competencia con ninguna otra publicación, que pretende tener una vida original, cumplir una misión distinta y servir a un sector del público claramente delimitado. Hasta ahora, las publicaciones cinematográficas españolas, tan dignamente editadas, se dirigen al público en general para informarle sobre la actualidad, sobre la vida brillante y fugaz que nace y muere en la pantalla. *CINE EXPERIMENTAL* aparece para un público más restringido: para los profesionales del cine y para todas aquellas personas, cada día más numerosas, que se acercan a su área impulsadas por una afición o vocación seriamente enraizadas.

En España no existe ni ha existido nunca una Revista de este tipo. Seguramente no ha habido ocasión para ella. Ahora, que el cine español ha adquirido un volumen considerable, en el que están complicados extensos e importantes intereses y una multitud creciente de seres que le dedican su actividad profesional, ha llegado el momento, creemos nosotros, de dar a luz una Revista que pueda desenvolverse cómodamente dentro de la órbita cinematográfica. Todas las grandes industrias son capaces de alimentar publicaciones que pongan en relación los distintos elementos que la integran. Con mayor motivo el cine, el cual, a la potencia de sus intereses eco-

nómicos añade la seducción de ser un arte nuevo que hace vibrar a los espíritus atentos.

Se considera al llamado séptimo arte como un arte tributario a otras artes ya viejas en la historia del mundo: la música, la novela, el teatro, etc.; sin embargo, tiene una personalidad irresistible que supera el plural vasallaje y atrae no solamente a las grandes masas que llenan los locales de proyección, sino también a las inteligencias selectas, que si bien un día lo contemplaron con desdén, hoy comienzan a darse cuenta de su enorme trascendencia. En España se ha llegado también a ese punto de considerar el cine como una gran industria y como un arte en periodo de rápido ascenso hacia su perfección. Desde este punto de vista tratará nuestra Revista los problemas cinematográficos: sin olvidar que afectan a vastos sectores económicos, dignos de respeto y de aliento, y procurando que la prosperidad industrial coincida con un crecimiento artístico, con un decoro que le permita traspasar sin inquietudes las fronteras.

En este doble aspecto quedan incluidas las más diversas materias: desde las puramente técnicas, literarias y estéticas, hasta los simples problemas de orden práctico cuya pronta resolución signifique un servicio a los industriales de la cinematografía.

Llamamos a colaborar en estas páginas a las firmas de reconocida solvencia que tengan algo nuevo, algo bello, algo útil que decir con relación al cine y que pueda redundar concretamente en beneficio del cine español. Requerimos para esta empresa a las plumas de intelectuales eminentes, de cinematografistas versados, de técnicos de probada capacidad...

De ellos dependerá en gran parte el éxito de esta Revista que hoy nace, y del cual sólo podemos ofrecer, como prenda, nuestra decidida voluntad y la confianza que tenemos en la acogida del público.

SOBRE ESTETICA DEL CINE

Tiempo, espacio, imagen, ritmos

Por ANTONIO ESPINA

EL cine, que no nació con una estética propia, ha ido creándose poco a poco. Puede decirse que apoyándose en los diversos sentidos de los otros artes y seleccionando de entre ellos determinados estímulos, va formando su estética particular. Esta estética tiene ya no sólo una orientación, sino hasta unos preceptos que no deben ser olvidados jamás. El olvido de ellos conduce al fracaso.

Quisiéramos ir indicando ciertas normas de las ya claramente manifiestas y que se refieren tanto a la materia misma de este arte—en el sentido que los artistas plásticos suelen dar a la palabra “materia”— como a fijar sus verdaderos fines, como a la actitud psicológica más certera y fecunda para el artista cineasta que pretenda manipular con aquella materia. Manipulación que no puede realizarse con estilo y resultado sin una disciplina espiritual.

Ante todo, el cine requiere autores que tengan fantasía cinematográfica y no otra cualquiera. Es inútil querer adaptar la vieja fantasía del autor teatral a los menesteres de este otro arte. El autor dramático especula con un tipo determinado de valores; el autor cinematográfico, con otros distintos y a veces contrarios a los de aquél.

Los valores de la pantalla no aceptan más que alguna relación secundaria con los del teatro. Y la razón no puede ser más convincente: el vocabulario auténtico del cine es siempre visual; sigue siendo visual a pesar de la colaboración palabra-imagen en el cine moderno.

Si partimos desde lo más abstracto hasta lo más concreto, veremos que ya en los dos grandes conceptos clásicos de espacio y tiempo, el cine imprime su inalienable modalidad. Mejor dicho, el espacio y el tiempo se nos muestran en él, al menos en su apariencia física, con un carácter especial. No se trata, claro está, del concepto filosófico ni matemático del tiempo y del espacio, sino de cómo se exteriorizan para el espectador, en la pantalla, el uno y el otro.

Por lo pronto, el espacio en el cine es variable, altera sus dimensiones a su antojo, lo somete a ejes y planos infinitos y lo llena o vacía de contenidos según las necesidades de su taumaturgia. Ello quiere decir que con él hemos realizado una gran conquista para nuestros ojos: la del espacio móvil.

¡Qué lejos nos hallamos del espacio que a nuestra vista puede ofrecernos la limitación, la fijeza del escenario teatral! Los "interiores" en la pantalla van combinados con el "aire libre", y tanto las relaciones de luz y sombra como las de magnitud y perspectiva, realizan, con medidas al parecer distintas, una función conjunta. De aquí se deriva esa riqueza extraordinaria de fuerzas (o sea de actividad sensorial) que promueve el medio "aéreo"—no encontramos palabra más justa—cinematográfico. Riqueza de ámbitos y riqueza en ellos de estos tres contenidos concretos: "seres", "naturaleza", "objetos".

Para Abel Gance estos contenidos visuales de la espacialidad son valores esencialmente psicológicos, pues los determina y gradúa la sensibilidad del espectador. Para otro tratadista ilustre, Sergio Eisenstein, todo objeto o anécdota en el film no es más que materia cinemática en función de la espacialidad. Su valor se resume en esta sencilla palabra: "imagen". La "imagen" es para Eisenstein el fondo, la medula misma del cine. "Ámbito y tiempo", nos dice en su admirable libro "The film sense" (traducción del ruso por Jai Leyda, editorial Faber and Faber, London, 1943), "no son sino manifestaciones de la imagen; ella es también movimiento y tema".

Permítasenos decir que en un remoto ensayo publicado por nosotros allá por el año 27 en la "Revista de Occidente", llegábamos a la misma conclusión que Eisenstein, exponiéndola en los siguientes párrafos: "El proyector viene a ser el instrumento expresivo del verbo del cine, que es la imagen. Porque en la pantalla tenemos: el paisaje de las desintegraciones con sus claves riquísimas del turbio y del claroscuro; la integración de los más difíciles protagonismos, como son el del subconsciente, el de la naturaleza inanimada, el de lo atómico, el de lo absurdo y el del maquinismo en sus más íntimos detalles; la vida sorprendida en sus movimientos exquisitos por una espectroscopia inexorable. La Cinegrafía será al siglo XX lo que la Imprenta fué al siglo XV.

DOS MARAVILLAS EN COLORES



AVENTURAS DE TOM SAWYER

TOMMY KELLY WALTER BRENNAN MAY RUBSON
Según la novela de MARK TWAIN

RONALD TAUROG
Director

Realizadas por el
famoso productor

David O. Selznick

La reina de NUEVA YORK

CAROLE LOMBARD FREDERICH MARCH

Director

WILLIAM A. WELLMAN

En moderno
technicolor



AVENIDA DE JOSE ANTONIO, 31. MADRID



EN ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

ROPTENCE, S. A.

Av. del General Mola, 84 : - : Teléf. 60500

Se ha realizado la gran producción histórica

"INES DE CASTRO"

para la productora

EDICIONES CINEMATOGRAFICAS FARO, S. A.

dando comienzo el rodaje de
la producción Nueva Films

"ESPRONCEDA"

La Imprenta produjo letras, como la Matemática números y la Cinegrafía produce imágenes".

No es preciso insistir en lo que a las trasformaciones visuales del tiempo, operadas por el nuevo arte, se refiere. El análisis del movimiento demuestra la paradoja de la acción con respecto a su medida cronológica. Los ritmos vertiginosos han obligado a la retina del espectador a adaptarse a velocidades que no hubiera sospechado siquiera el hombre de hace poco más de medio siglo.

¡Cuántos conceptos verbales, cuántas situaciones en el retablo de un teatro, cuántas largas descripciones en el capítulo de una novela serían necesarios para dar al espectador una sensación o una idea que el cine impone en pocos segundos! El tiempo indispensable para leer cien palabras se reduce a lo mejor en la pantalla a los dos segundos de duración de un gesto. Reducir a gesto o traducir a gesto es modulación muscular tanto para el actor de teatro como para el actor de cine. Ciento. Pero en el teatro un mohín de labios que valga tanto como un párrafo sentimental no puede pasar a un primer plano en el que ocupen los labios todo el espacio de la escena.

La imagen va hoy acompañada de la voz. ¿Puede considerarse la voz como un complemento de la imagen, como una apoyatura, como una simple ilustración del vocabulario visual? "Obsérvese la devaloración del diálogo sometido a la rígida disciplina del guión, y se obtendrá la respuesta respecto al papel que la voz desempeña", dice atinadamente Carlo Giaccosa en sus "Impresiones de Hollywood".

Huyamos, sin embargo, de plantear el problema estético del cine en el terreno inútil—además de desleal—de su comparación con el teatro. Tan inútil como pretender una realización pura de aquél mezclándole torpemente con los valores de cualquier obra literaria. El hecho de que se hayan conseguido más o menos "híbridos" de positivo mérito artístico no quiere decir nada. El teatro y el libro tienen su esfera propia. Así como el cine tiene la suya, a pesar de toda clase de interferencias.

Una cosa resulta evidente, y ya a estas alturas no es lícito discutirla: el moderno cineasta que quiera intentar la gloriosa empresa de "crear", de realizar una obra de primera categoría, ha de volver la espalda, como actitud previa, a todos los recursos, los métodos, los elementos profundos de todas las demás especies artísticas.

Tal es la norma básica para el cineasta; el esfuerzo inicial indispensable. Lo contrario significa conformarse de antemano con llevar a cabo un trabajo ortopédico; contentarse con rebajar el arte libre que más suspira por su autonomía en un arte vasallo de la literatura, o de la pintura, o de la arquitectura. He aquí un camino peligroso que ya recorren algunos directores despistados faltos de personalidad y de fe.

El cineasta moderno ha de procurar reconquistar la inocencia de sus ojos. Ha de saberse sumergir en la atmósfera luminosa—luz en la imagen—de las formas. Ha de olvidar por completo todos los tópicos al uso en la pantalla y, contrariándolos por sistema, esforzarse en retener las manifestaciones espontáneas de lo original, de lo autóctono. Porque si es indudable que todavía no sabemos con exactitud lo que cabe hacer “exclusivamente” en el cine, sí sabemos lo qué ya no debe hacerse de ninguna manera...

Otra norma precisa, imperativa, para el cineasta es la de mover esas imágenes con arreglo al destino propio de ellas y no a otro alguno. (Esto depende del proceder debido a cada arte, con arreglo a su objeto y a las realizaciones que le incumben.)

La literatura enfila las cosas. La pintura y la escultura, las perfilan. El cinematógrafo las desfila. Algo de desfile empezaron a tener desde tiempos remotos en el baile, es verdad; pero no llegan a realizar en él, ni siquiera hoy, más que un pequeño repertorio de la visualidad o animación cinemática. Sólo cuando ciertos tipos de danza entran, se incorporan y se resuelven en la pantalla—dando realidad viva al “friso bailable” de la escultura griega—logran amplitud. Y emoción. La “alada sandalia” tiene uno de sus mejores lanzamientos en el plano vertical del ecran...

Pero del concepto de “imagen”, más metafísico de lo que supone Eisenstein, se pasa fácilmente a su corolario el “imaginismo”. Entre todas las innumerables motivaciones del arte de que hablamos no hay duda que la del “imaginismo”, que ha invadido toda la estética moderna durante treinta años, es la más importante. Esta motivación, que procede de la poesía, hay que entenderla con audacia en su doble sentido: psicológico y técnico.

El imaginismo técnico del cine se halla “tout simplement” en su maquinaria—“maquinar” se llama a pensar, idear, fantasear—; en la ciencia aplicada que trabaja en sus talleres y estudios; en su fecunda actividad industrial.

En cuanto al maquinismo psicológico, no necesita explicarse siquiera. Es obvio que el creador cinematográfico es poeta o no será nunca capaz de crear nada. La sustancia espiritual de este arte, su textura, son siempre materia imaginativa, casi lírica. El poeta no debe en ningún caso reconocer fronteras para su inventiva. Si esto tampoco necesita explicarse en ninguna otra manifestación de poesía escrita u oral, menos aún en aquella en que el instrumento mismo de ejecución se presenta como incalculable en sus posibilidades, ya que no infinito. Se ha dicho, muy razonablemente, que todo en la vida moderna es vértigo, dinamismo, agitación. En suma: velocidad. O, mejor—para sub-

rayar más lo que hay que distinguir entre las múltiples formas de lo vertiginoso—, sistemas de velocidad. "Ritmos". Pero los ritmos presentes en cuanto nos rodea, se exteriorizan de muchas maneras; dan lugar a fenómenos distintos.

¿Qué es el universo entero sino el conjunto de todos ellos? La fisonomía de cada época se halla modelada, estructurada, y sobre todo "vive" a expensas de una colección de ritmos. Cada época tiene su estilo. Su colección propia. La historia de los estilos no es en esencia otra cosa que la historia de los ritmos, la cual integra a su vez el desarrollo total, o sea la historia de la humanidad.

El estilo genérico de la vida moderna tiene en la pantalla cinematográfica su registro idóneo. En ella va anotando sus expresiones, que, todavía, no son más que balbuceos.

El protagonismo en el film, ¿sigue residiendo sin merma en la figura humana? El actor entra y sale en la película por los mismos motivos por los que sale y entra en la comedia teatral. La intriga, la aventura, la biografía que constituyen el tema de las obras teatrales, constituyen también el tema de las obras cinematográficas. El peligro salta a la vista.

El problema del actor se plantea inmediatamente. ¿Vale la pena poner a disposición de los intérpretes todos los recursos y las armas sutiles del nuevo arte para emplearlas en un trabajo toscio que ya resulta viejo, incluso en los escenarios? El actor que se empeña en conservar su personalidad a través de todos los medios, sean cuales fueren, no logra salvarla nunca. Prestarse dócilmente al cambio de medio, ceder en la medida justa el hombre al espectro, o canjear las ventajas que ante el público tiene el actor de carne y hueso por los inconvenientes que presenta el espectro del actor, significa muchas veces la salvación del artista. Los inconvenientes suelen trocarse, como por encanto, en ventajas y tales que antes ni siquiera podían sospecharse. Es el caso de infinidad de actores. De todos los que saltaron limpiamente del teatro al cine.

Es en éste donde los valores de la deshumanización adquieren su más alto sentido. Porque en cierto modo la figura humana en la pantalla viene a quedar como un elemento más entre los infinitos que pueden erigirse en protagonistas. La absorción de lo específicamente humano por la pantalla del cine es un hecho de signo positivo o de signo negativo, según. No existe nada en nosotros ni alrededor nuestro que ella no pueda reducir a protagonismo.

Puede elevarse a tal categoría el ser y el objeto. No hay el menor inconveniente en ello. ¿Cuestión de técnica? El surrealismo está golpeando con los nudillos, desde hace tiempo, a la puerta de los labora-

torios y de los Estudios, y en los mejores ya se le ha franqueado la entrada. Y si hay inconvenientes u obstáculos, no hay, desde luego, voto estético. Puede "protagonizarse" lo humano y lo extrahumano, lo material y lo inmaterial; un pequeño detalle que el objetivo agranda y moviliza cuanto sea preciso y una enorme masa que, si se quiere, se torna minúsculo o delicado pormenor.

El caso, no hay que decirlo, es corriente, vulgar. Pero no se trata de que con el instrumento cine se puedan hacer estas o aquellas pequeñas magias. Lo importante es el campo abierto que se nos ofrece.

El sentido del film señalado por Eisenstein—volvemos a referirnos al interesante libro antes citado—no termina en la imagen con todas sus explotaciones posibles, sino que se prolonga en una línea ideal sin meta, y lo que es mejor: sin necesidad de alcanzarla.

La palabra—vieja, sí, pero que tiene la ventaja de no poder transformarse en tópica—, la palabra sigue siendo "superrealismo". Indica una ruta de la que, precisamente, más se huye en nuestras latitudes. He aquí otra norma elemental que debería estatuirse: no huir de dicha ruta. Con aceptarla y trabajar en esa dirección bastaría.

Porque ha de saberse que existe un afán descabellado por aplicar al cine el criterio con que se estipulan los otros artes cargados de tradición y de experiencia. La pintura, por ejemplo. Pero el cine no tiene historia, no tuvo un cielo primitivo y otro clásico, y luego un período medieval, y otros después renacentista, romántico, etc. Y claro está que semejante destilación de esencias a través de las edades jamás podría improvisarse. El cine ha nacido joven, pudiéramos decir, paradójicamente.

Joven, como lo son todas las hijuelas de la máquina, de la industria y de la investigación. O sea del mundo moderno. Sería ridículo pretender que recorriese de pronto y en algunos años todas aquellas largas etapas que los artes tradicionales tardaron milenios en recorrer. Su tradición—vaya otra paradoja—se encuentra en el futuro. Circunstancia feliz y que, precisamente, es lo que constituye su gloria, su enigma y su encanto.

8

En torno al descubrimiento de la hidroquinona

Por JOSE LUIS FERNANDEZ ENCINAS

Becario de Sensitometría de la E. E. de Ingenieros Industriales

EN este año de 1944 se cumple el primer centenario del descubrimiento, realizado por el químico alemán Wöhler, de uno de los más célebres reveladores empleados en la industria cinematográfica: la hidroquinona. Esta oportunidad queremos aprovecharla para hacer resaltar el papel que este revelador desempeña en los baños de revelado, así como explicar al mismo tiempo, y en términos generales, en qué consiste un revelador.

Cuando se expone a la luz durante un tiempo muy corto una película sensible, ésta sufre una modificación. Tal modificación constituye la imagen latente, y es tan débil, que no es posible percibirla a simple vista. Sin embargo, ciertos reactivos químicos de acción reductora enérgica tienen la propiedad de hacer visible esta imagen latente, es decir, de revelarla. Estos reactivos son los reveladores, y el revelado es, pues, la formación de una imagen visible de plata metálica constituida a partir de los granos de halogenuros de plata impresionados por la luz.

Pudiera creerse, después de esto, que todas las sustancias, minerales u orgánicas, dotadas de gran poder reductor, son capaces de revelar, en sentido químico, las emulsiones sensibles. No obstante, no es así, ya que lo esencial en un revelador es que actúe de distinta manera sobre los granos de halogenuro atacados por la luz que sobre los no impresionados. Si el revelador no estableciera esta diferencia, el bromuro

de plata no expuesto a la luz sería reducido al mismo tiempo que el atacado, y la imagen latente sería destruída.

Esta circunstancia limita de una manera considerable el número de cuerpos reductores que pueden utilizarse en las operaciones de revelado. Entre las sustancias minerales capaces de ejercer las funciones de revelador podemos citar las sales ferrosas, las cuprosas, las de cromo, etcétera. Sin embargo, no tienen importancia práctica. Los sulfitos, fosfatos, ácido sulfuroso, etc., también provistos de enérgico poder reductor, carecen de propiedades reveladoras.

La química orgánica es la que proporciona los reveladores empleados en la industria cinematográfica.

Los hermanos Lumière, cuyos trabajos científicos tanto han contribuido al desarrollo de esta importantísima actividad industrial, establecieron unas leyes que ligan las propiedades reveladoras de los cuerpos con su constitución química, y de las cuales no haremos mención, pues no es éste nuestro propósito.

La mayoría de los reveladores usuales se derivan del benceno, producto extraído del alquitrán de hulla. Al comercio se han lanzado numerosísimos reveladores, pero los únicos que se emplean en los laboratorios cinematográficos son el metol y la hidroquinona; el pirogallol y la glicina se usan muy poco.

La hidroquinona se encuentra al estado natural en la "Protea mellifera", planta herbácea común en África del Sur. Además de su acción reveladora, tiene propiedades antisépticas, aunque rara vez se usa en medicina. En la industria puede obtenerse sintéticamente por muchos procedimientos. El que ha dado mejores resultados es el que obtiene la hidroquinona por oxidación de la anilina. Este es, entre otros, uno de los problemas que debemos resolver en España, para procurarnos la independencia necesaria para un eficaz desarrollo de nuestra industria cinematográfica. Al final de este artículo indicamos algunas cifras relativas a las necesidades de hidroquinona, metol y otros productos de uso corriente en los laboratorios cinematográficos.

La hidroquinona es un revelador de acción lenta; si impresionamos un negativo y lo sometemos a un baño de revelado con hidroquinona, primeramente aparecen las partes del objeto más fuertemente iluminadas, después la semitintas y por último, transcurrido un corto lapso de tiempo, se revelan las zonas sombreadas. Este revelador tiende, pues, a dar el contraste más bien que los detalles, por lo cual los baños de revelado contienen, además de la hidroquinona, otro revelador, cuya misión es la de hacer aparecer la imagen de una manera rápida y con todos sus detalles. El más extendido de los reveladores de este tipo es el metol, llamado así por los alemanes y conocido también con otros

nombres: elón, por los americanos; genol, etc. Si en la preparación de un baño de revelado empleamos exclusivamente como revelador el metol, resulta en extremo difícil obtener un contraste suficiente. Está justificado en la práctica el empleo del elón y la hidroquinona conjuntamente, ya que la asociación en proporciones convenientes de ambos reveladores permite la preparación de baños de revelado más ventajosos que aquellos que se disponen a base de uno solo de estos reveladores, pues el metol o elón da una imagen muy detallada desde el comienzo de la operación de revelado, mientras que la hidroquinona proporciona a la imagen la densidad y el contraste necesario.

Como ejemplo de la proporción en que intervienen dichos reveladores en un baño para revelado de negativo imagen, presentamos la clásica fórmula D-76 de la Casa Kodak:

Agua	Hasta hacer	1 litro.
Elón		2 gramos.
Sulfito sódico anhídrico	100	"
Hidroquinona	5	"
Bórax		2

En el revelado de positivos, y debido a consideraciones de tipo sensitométrico, la proporción hidroquinona-elón es más fuerte, unas ocho veces mayor. La duración de la operación de revelado con el baño citado oscila entre seis y doce minutos a una temperatura de 18° C., según la película empleada y el grado de agitación del baño.

Se presentan ocasiones en la práctica en que es necesario acelerar la operación de revelado, como, por ejemplo, ocurre en las carreras de caballos, galgos, etc., en las cuales se plantea el problema de averiguar, en caso de duda, cuál ha sido el caballo, galgo, etc., que ha llegado en primer lugar a la meta. Puede resolverse la cuestión bien aumentando las concentraciones de elón, hidroquinona y álcali, bien revelando a una temperatura más elevada que la corriente del baño, o, por último, combinando ambas operaciones. Naturalmente, los resultados obtenidos no son de tan buena calidad como los que se alcanzarían en condiciones normales.

En la fórmula anterior se observará que en la composición del baño entran a formar parte, además del elón y la hidroquinona, el bórax y el sulfito sódico. El primero tiene por objeto proporcionar al baño la alcalinidad necesaria para despertar la actividad de los reveladores, y al mismo tiempo ejerce una acción reguladora sobre la energía del baño, energía que será tanto mayor cuanto más grande sea la concentración de bórax, teniendo un límite que viene impuesto por la aparición del velo químico.

La misión del sulfito sódico es evitar la oxidación del baño, lo cual

se traduce en la conservación durante un período más largo de la actividad del mismo. Cuando el baño de revelado es muy enérgico, se corre el peligro de la formación del velo químico. Para evitarlo, se le añade un elemento moderador, generalmente bromuro potásico, si bien en muchos baños se prescinde de él, entre otras razones porque las modernas películas cinematográficas son muy resistentes al velo químico.

El empleo de los álcalis y de los cuerpos preservadores de la oxidación de los baños ejerce una influencia muy importante en las operaciones de revelado y en los resultados obtenidos. No insistimos sobre esta cuestión, pues rebasaríamos los límites que hemos impuesto al presente artículo.

Para terminar, diremos algunas palabras del pirogallol y la glicina, usados, aunque raramente, en algunos laboratorios. El empleo restringido del pirogallol encuentra su justificación en el hecho de que los baños que lo contienen revelan simultáneamente dos imágenes, una formada de plata metálica y la otra de una tintura parduzca que proviene de la oxidación del pirogallol en el proceso de reducción del bromuro de plata, y cuya intensidad es difícil de controlar exactamente.

La glicina se oxida más lentamente que los demás reveladores, lo cual es una ventaja; pero, en cambio, es de acción más lenta. Se emplea únicamente para el revelado de negativos.

España necesita importar anualmente, para atender sus necesidades cinematográficas, las siguientes cantidades de productos químicos:

Hidroquinona	3.000	kilos.
Metal o elón	1.500	"
Bromuro potásico	300	"

Lo cual supone 200.000 pesetas en moneda extranjera.



CHAMARILLO

LOS MEJORES ESTUDIOS
CINEMATOGRÁFICOS
A. S. C. E. I.
del Laboratorio de Investi-
IMPERIO ARGENTINA

OFICINAS:

EN

ESTUDIOS:
"BAMBÚ"



Dirección telegráfica y
cables: HISPARTIS

HISPANIA ARTIS FILMS, S. A.

Producción de películas
Importación - Exportación

BARCELONA: Rosellón, 206 - Tel. 83722

MADRID: Fuencarral, 4 - Tel. 20447

CHAMARTIN

LOS MEJORES ESTUDIOS
CINEMATOGRAFICOS

I. C. E. S. A.

Para terminar, diremos algunas palabras del pirogallo y la cincia, que son los dos pájaros que más se hablan en Madrid. El pirogallo es un ave de color negro con una mancha blanca en la parte superior de la cola, que forma una especie de sombra. La cincia es un ave de color gris con una mancha blanca en la parte inferior de la cola, que forma una especie de sombra.

ESTUDIOS:

CHAMARTIN DE LA ROSA

Teléfs. 32865 - 34494 - 46397

M A D R I D

OFICINAS:

Av. JOSE ANTONIO, 32

Teléfonos 24704 - 05 - 45

CHAMARTIN

Producción y Distribuciones

Cinematográficas, S. A.



LA MEJOR DISTRIBUCION
DE

material nacional y extranjero

OFICINAS: Av. José Antonio, 32 : - : Teléfonos 24704 - 05 - 45

A D R

La creación del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas

Por RAFAEL BARRIOS

Arquitecto

EL creciente desarrollo que nuestra industria cinematográfica viene alcanzando en estos últimos años, encuentra una considerable dificultad. Ella es la falta de técnicos españoles experimentados en esta destacada actividad de sumo interés nacional. El Estado, atento siempre a impulsar con las máximas facilidades el desenvolvimiento industrial de nuestro país en todas sus facetas, como así lo demuestra la legislación dictada, ha dispuesto la creación del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas, dependiente del Ministerio de Educación Nacional, de cuyo centro técnico en un futuro muy próximo saldrá el personal idóneo que pueda hacer posible el que España ocupe el lugar preeminente que le corresponde en la producción cinematográfica mundial. Esa feliz iniciativa que ha merecido la más unánime aprobación, será en plazo breve una realidad merced, en primer término, al decidido empeño que se ha dignado poner en la empresa el Excmo. se-

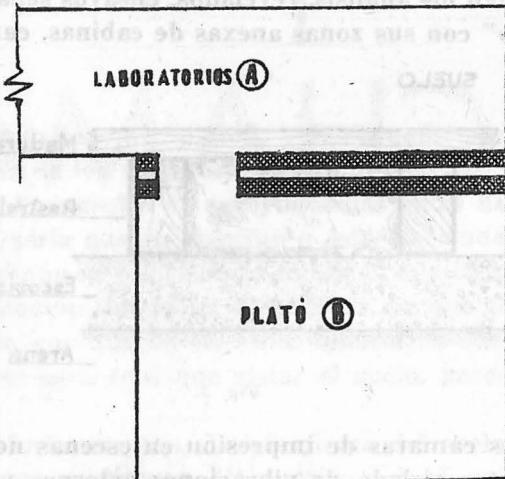


Fig. 1.

ñor Ministro de Educación Nacional, así como por el celo e interés con que sus colaboradores, los Directores y altos Jefes de dicho departamento y de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales han desarrollado después la idea.

En estas líneas sólo se pretende dar a conocer los estudios, o más bien, las soluciones dadas a los distintos elementos constitucionales del proyecto, ya que las actividades y conocimientos del projectista-Arquitecto se limitan a la parte arquitectónica del mismo, incluyendo las instalaciones más directamente relacionadas con él, tales como aislamiento de vibraciones, conexiones generales, etc., que se irán describiendo. Todo laboratorio de esta naturaleza se compone de dos partes esenciales: una el laboratorio propiamente dicho donde se efectúan los análisis, revelados, ensayos sensitométricos, etc., y otra el "plató" con sus zonas anexas de cabinas, camerinos, etc. Algunos laboratorios, como el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, tienen, además, una zona destinada a conservatorio de música, declamación, danza, etc.

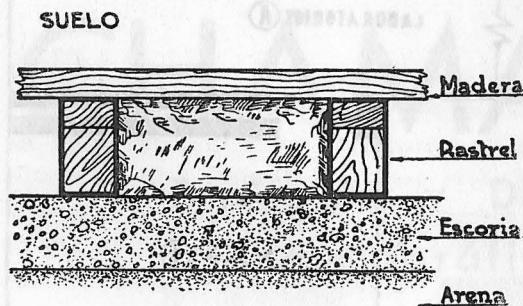


Fig. 3.

las cámaras de impresión en escenas no muy amplias. Este local debe estar aislado de vibraciones externas y, por consiguiente, debe ser la preocupación fundamental del proyecto. Con este fin, lo más lógico sería situar éste aislado en planta del resto del edificio, pero las necesidades de relación con actividades del resto del mismo hacen incómodo este aislamiento, y por ello se da la solución esquemática (fig. 1). Es decir, se construye un doble muro entre A y B comprendida la cimenta-

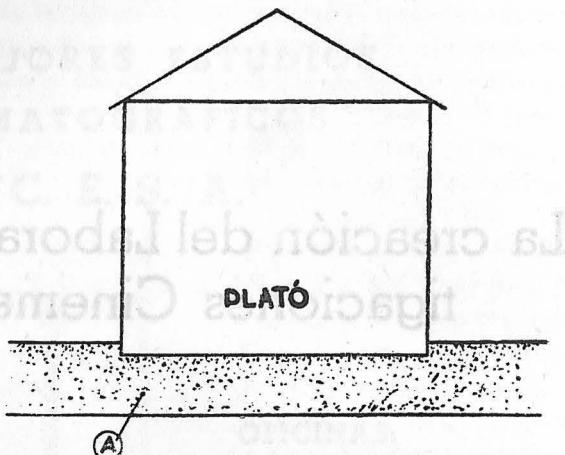


Fig. 2.

rios, como el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, tienen, además, una zona destinada a conservatorio de música, declamación, danza, etc.

El "plató" o escenario es un local cuyas dimensiones no deben ser inferiores a 15×20 , dimensión exigida por el ángulo o campo visual de

ción, después se rellena su espacio de corcho para que toda vibración procedente de A quede amortiguada y no pase al "plató". En cubierta queda perfectamente solucionado este corte o separación, pues la junta que se produce verticalmente se manifiesta en el tejado, y basta substituir las tejas en esta faja por un material alquitranado (telas, corchos, cartones, etc.) que evite el paso de vibraciones procedentes de A sin necesidad de construir dobles bajadas y su correspondiente red horizontal de desague.

Con lo descrito, se aisla toda vibración procedente de los edificios destinados a laboratorios, pero aún queda el aislamiento absoluto del "plató" de toda vibración, no sólo externa—ajena a los laboratorios—sino la producida en el interior del mismo, por resonancias, etcétera, producidas en el momento del rodaje.

En general, las vibraciones más intensas que producen perturbaciones en la impresión sonora de la "banda", suelen proceder del suelo o del cielo. La primera producida por el tránsito de vehículos en zonas próximas al "plató", y la segunda por la vibración de la cubierta al paso de los motores de aviación.

Las procedentes del suelo no hay medio de amortiguarlas antes de llegar a los muros, pues el ideal sería que no llegasen a éste, haciendo por todo el exterior del mismo, según se indica en la figura 2, una caja de asiento de todo el "plató", solución imposible de realizar, ya que el peso del cimiento no es resistido por ningún material netamente sín-cástico. No cabe, por tanto, hacer otra cosa que aislar el suelo, paredes y techo.

SUELO.—Existen diversas soluciones para el aislamiento del suelo interior, según los materiales de que se dispone. En nuestro país el corcho y la madera son materiales de excelentes condiciones para ello. Con éstos se proyectó, para el "plató" que nos ocupa, un suelo constituido de la siguiente forma (fig. 3). Sobre una capa de arena se tiende hormigón de escoria lo más porosa posible, sobre ésta se enrastrela, para que sobre estos rastreles se coloque el piso definitivo a base de nuevos

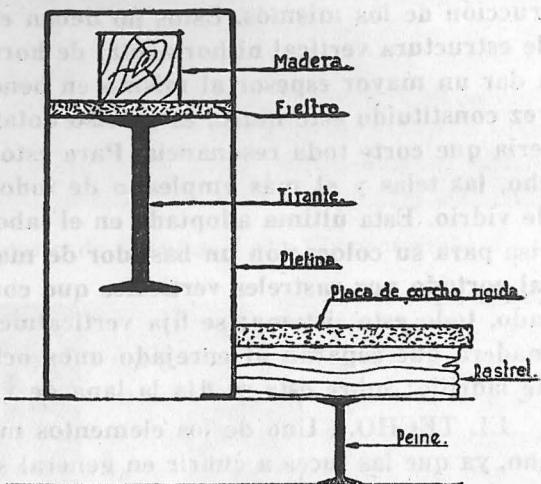


Fig. 4.

rastreles de madera (todos juntos); el espacio entre los rastreles y el entarimado debe rellenarse con viruta de corcho o arena muy suelta, para que no actúe de caja de resonancia. El entarimado es de gran espesor para poder clavar y resistir todos los decorados. El suelo así formado no debe llegar a los muros, llenando el espacio entre ambos con corcho aglomerado para cortar las vibraciones procedentes del mismo.

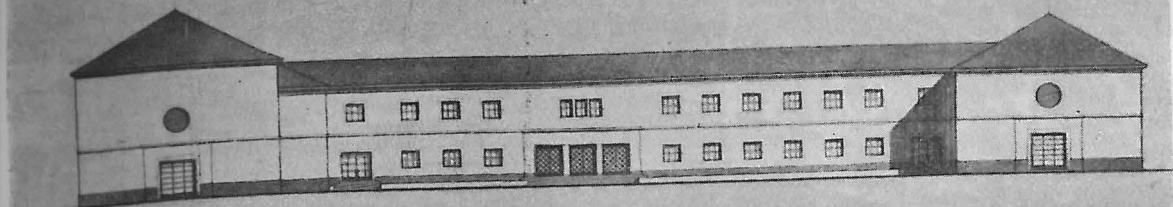
PAREDES.—Los muros de todo “plató” han de ser de materias que transmitan mal las vibraciones. En nuestra patria, especialmente en Madrid, la fábrica de ladrillo es muy excelente material para la construcción de los mismos. Estos no deben entramarse con ninguna clase de estructura vertical ni horizontal de hormigón o hierro, lo que obliga a dar un mayor espesor al mismo en beneficio de su insonoridad. Una vez constituido este muro, es preciso dotarlo interiormente de una materia que corte toda resonancia. Para esto hay materiales como el corcho, las telas y el más empleado de todos y más absorbente: la lana de vidrio. Esta última adoptada en el laboratorio que se describe, precisa para su colocación un bastidor de madera o enrastrelado horizontal cortado por rastreles verticales que constituyen, a manera de enrejado, todo este sistema; se fija verticalmente al muro con nudillos de madera que separan al enrejado unos ocho centímetros de la fábrica de ladrillo; sobre éste se fija la lana de vidrio.

EL TECHO.—Uno de los elementos más difíciles de aislar es el techo, ya que las luces a cubrir en general son superiores a 15 metros, y precisa una estructura metálica para formar el cuchillo. En el caso presente, una vez constituida la armadura se colgó de los tirantes del cuchillo el “peine” (entramado metálico a manera de enrejado para colgar desde cualquier punto decoraciones, galerías, reflectores, etc.), y éste hubo que aislarle de cualquier vibración que viniera del cielo o de la cubierta. Para ello se adoptó la solución de la figura 4. Se coloca colgado del tirante el “peine” con pletinas que apoyan sobre un taco de madera, forrado de cuero o fieltro, una vez colgado el “peine” en la forma indicada, suprimiendo toda vibración que proceda de las armaduras, queda por formar un cielo raso absorbente de toda onda sonora que proceda del cielo o del mismo “plató”.

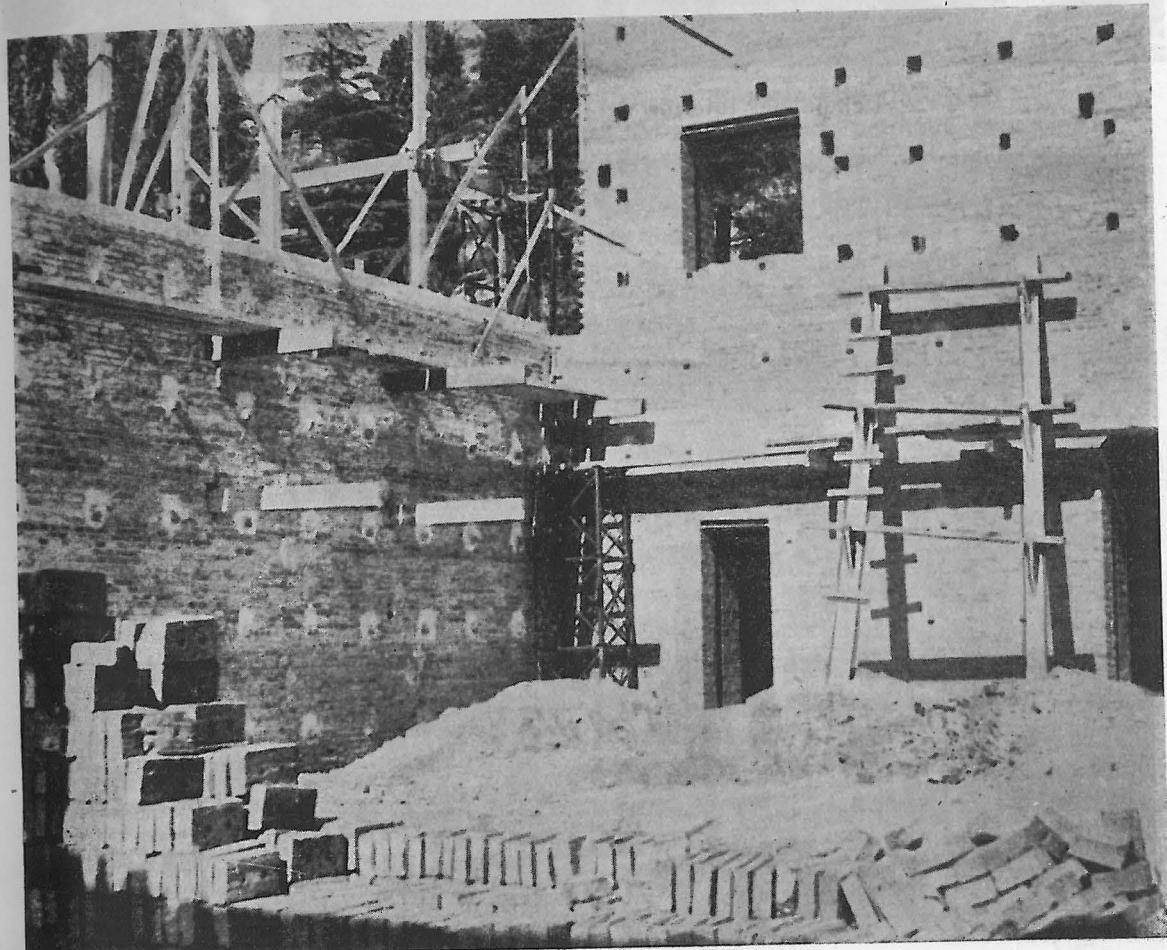
En nuestro caso se resuelve colocando sobre el “peine” una serie de rastreles de madera, y sobre éstos se clava corcho aglomerado o cualquier material análogo. Por debajo resta colgar lana de vidrio, que completa la caja insonora del “plató”.

Para completar el estudio del “plató” basta añadir un sistema de aireación del local, para lo que se proyectan en este caso una gran ventana circular con objeto de acoplar en ella un ventilador del tipo utili-

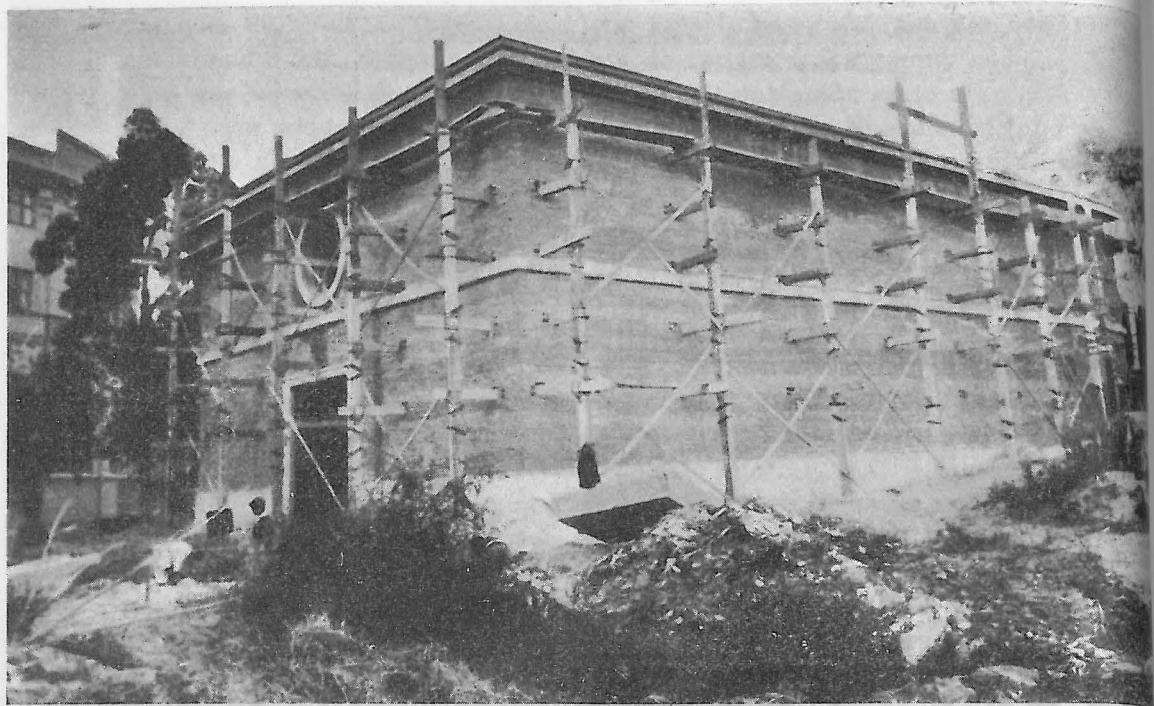
*Escuela Central de Ingenieros Industriales
Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas y de Alta Velocidad.
Fachada Principal.*



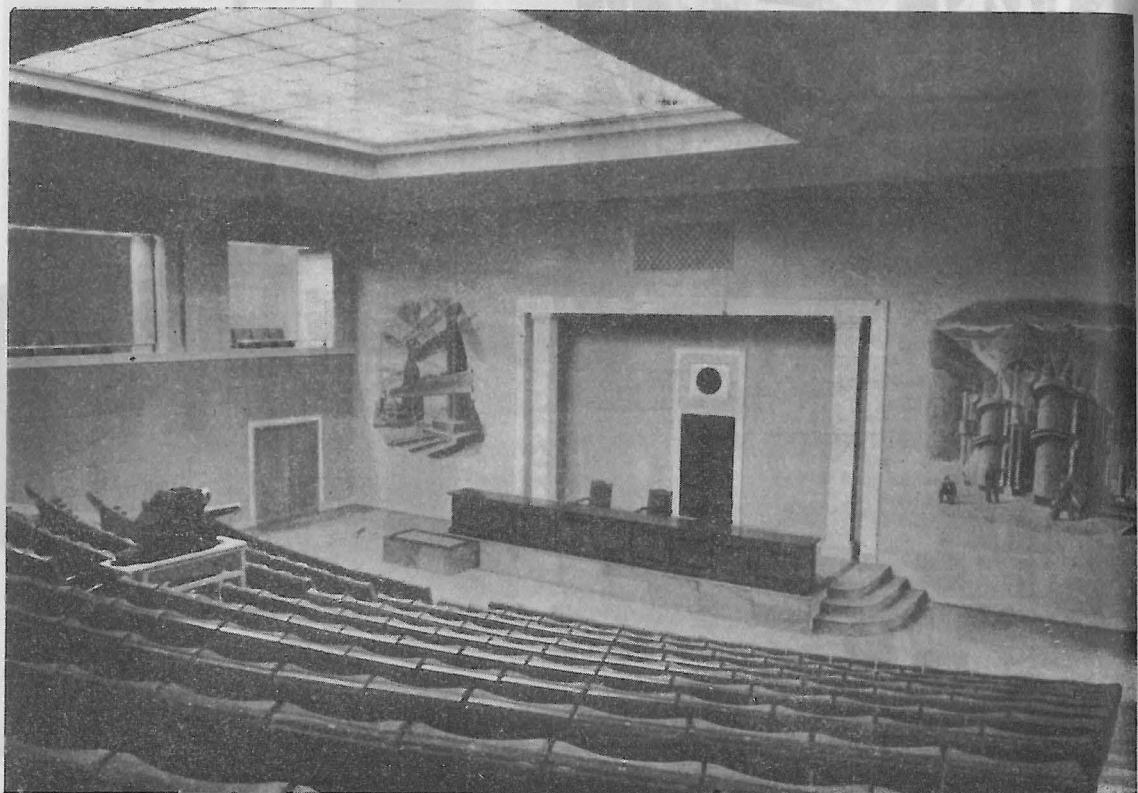
Fachada principal del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas.



Planta, muros y andamios de madera del "plató" del Laboratorio de Investigaciones.



Detalle del interior del "plató" del Laboratorio.



Sala de proyección de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales

zado para aireación de locales, que van provistos de las cortinas de polvo, cumpliendo éstas, además, el doble fin de depuradores de aire y amortiguadores del sonido producido por el ventilador.

La red de energía eléctrica se tiende en el techo con gran cantidad de derivaciones y enchufes para los reflectores que se cuelguen del "peine", y en el perímetro del "plató" se construye un anillo para que desde cualquier punto del mismo se disponga de un punto de toma en los aparatos que se coloquen sobre el suelo.

El citado Laboratorio va provisto de una pequeña sala de proyección, cuyas características acústicas han sido, también, perfectamente estudiadas, con objeto de alcanzar resultados correctos, teniendo en cuenta que en la misma se efectuarán las pruebas del sonido registrado en la sección correspondiente; por otra parte, la Escuela de Ingenieros Industriales posee una sala grande de proyección, según puede verse en la fotografía adjunta.

La planta baja del edificio lleva las secciones de revelado, fijado, lavado y secado, estando las dos primeras en un local que se puede poner oscuro, con objeto de poder efectuar dichos trabajos normalmente, sucediendo lo mismo con las de positivado y sensitometría, para lo cual se utilizan dobles puertas giratorias y las ventanas llevan dobles persianas perfectamente ajustadas. La película cinematográfica, por su condición de inflamabilidad, se almacena en un pequeño local blindado, situado, también, en la planta baja del edificio.

Existen tres sótanos: uno para la central eléctrica, otro para la caldera de calefacción y el tercero, situado debajo de la sección de revelado, fijado, lavado y secado, para el paso de las tuberías, bombas de circulación de los baños, etc.

En el primer piso van: las cabinas de sonido y mezclas, el despacho del director, la sala de montaje, los camerinos, la sala de maquetas, la de dibujo, etc., etc., por lo cual comprenderá el lector que el citado Centro posee todo lo necesario para atender debidamente, y con un criterio moderno, a la enseñanza no sólo técnica, sino también práctica de cuantos aspectos técnicos abarca hoy la Cinematografía.

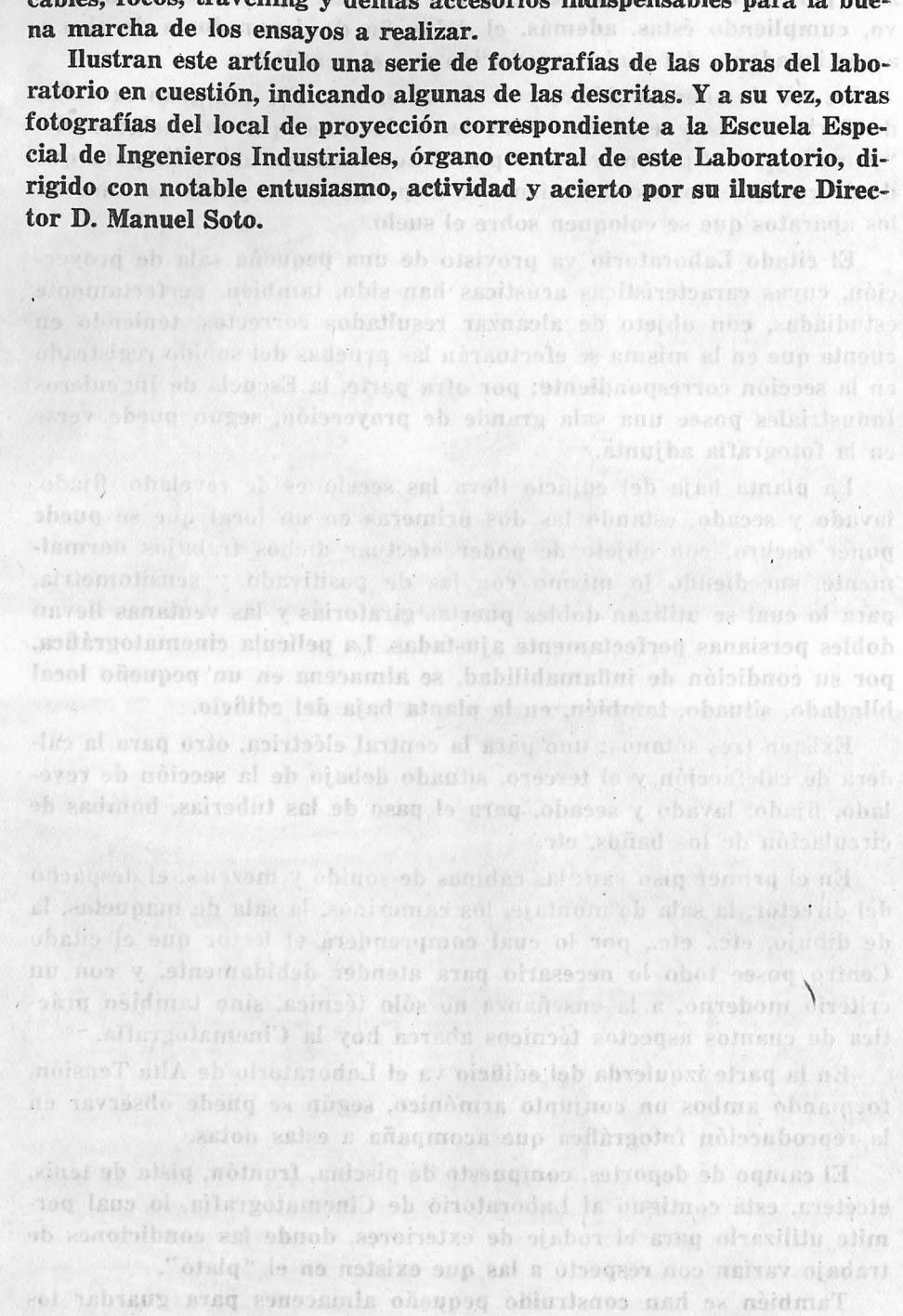
En la parte izquierda del edificio va el Laboratorio de Alta Tensión, formando ambos un conjunto armónico, según se puede observar en la reproducción fotográfica que acompaña a estas notas.

El campo de deportes, compuesto de piscina, frontón, pista de tenis, etcétera, está contiguo al Laboratorio de Cinematografía, lo cual permite utilizarlo para el rodaje de exteriores, donde las condiciones de trabajo varían con respecto a las que existen en el "plató".

También se han construido pequeños almacenes para guardar los

cables, focos, travelling y demás accesorios indispensables para la buena marcha de los ensayos a realizar.

Ilustran este artículo una serie de fotografías de las obras del laboratorio en cuestión, indicando algunas de las descritas. Y a su vez, otras fotografías del local de proyección correspondiente a la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, órgano central de este Laboratorio, dirigido con notable entusiasmo, actividad y acierto por su ilustre Director D. Manuel Soto.



Notas para una plástica del cine

Por JOSE DE CASTRO - ARINES

NO sé si el cine tiene ya una estética; si tiene ya "su" estética. Quizá para muchos sea una inconveniencia el no saber de la existencia de una filosofía del cine, como se sabe de una filosofía de las artes plásticas, de la música, de la literatura, del pensamiento artístico universal. Los panegiristas de cualquier movimiento artístico, sea de ésta o aquella calidad, peso o trascendencia, lo primero que desarrollan en su plan de realizaciones son los cánones estéticos del movimiento. Así ocurrió, en general, con la mayor parte de los "ismos" que, desde hace cincuenta años, invadieron el impaciente afán de las juventudes intelectuales de Europa. Crear una estética "a priori", antes de cavilar en la conveniencia de dar a ella vida y personalidad destacada. En el fondo, esto no ha sido más que haraganería y comodidad. "El artista—escribía en el siglo XVIII el pintor Reynolds—halaga su propia indolencia; continuamente está evadiendo el esfuerzo de estudiar y no piensa sino en acabar por completo las partes de la manera más cómoda." Porque allí donde muchos ponen fáciles remedios al desasosiego y desventura de las artes, supliendo viejas maneras por modernos principios, dando al traste con tradiciones que el acierto y la comprensión creó, debieran descubrir si su preparación permite a los demás recibir lo suyo no sin cierto temor, y, sobre todo, si lo propio no será igual o parecido a lo ajeno o dependiente del mismo, al punto que, más que destrucción de lo viejo por inservible, debiera tomarse de él buen aprendizaje y enseñanza.

Las artes gozan entre sí de una íntima relación; nunca se dió la vuelta brusca y repentinamente de una a otra tendencia, de uno a otro

estilo; más adelante señalaremos esto con algunos ejemplos. De la relación de las artes entre sí, de su concomitancia y continuidad viene el que no se pueda hablar de una estética para cada caso, de una particular e independiente interpretación de los fenómenos del arte. En general, la estética es una asimilación, una comprensión del arte. Bajo un igual pensamiento estético pueden agruparse múltiples expresiones, no sólo en un período de tiempo determinado, sino en todo el período existencial de las artes. Ciertas analogías enlazan unas épocas con otras, escuelas con escuelas, creando un sistema de estratos comunes—de “constantes”, en la terminología d'orsiana—, que en nada merman el natural desarrollo de cada tendencia, permitiendo esta mayor o menor comunidad de pensamiento, la plena independencia de toda clase de manifestaciones artísticas. Los estilos, como fenómenos vitales, sirven para emparejar las variadas artes: música, literatura, plástica...; dándole un “ego” común; es decir, que una comunidad de pensamiento permite la existencia de una corriente unificadora de las artes, en la que la pintura se relaciona con la literatura, ésta con la arquitectura, la arquitectura con la música, creando lo que el tiempo señala como formas totales del Renacimiento, del Barroco, del Neoclasicismo o de las variadas expresiones nacidas desde el siglo XIX.

Se ve, así, que en el arte hay una relación de existencia y forma; que entre unas y otras maneras de manifestar el pensamiento artístico fluye un paralelo decir que obliga a una igual dependencia. Una estética común las une; sólo la flexibilidad de cada una de ellas puede crear aparentes diferencias. Por eso el cine, al agregarse al censo de las expresiones artísticas, tiene que conocer, distinguir y acopiar a su naturaleza aquellos elementos que van bien a su contento, antes de cavilar en independizarse del tutelaje de las demás artes. El cine ha de convivir con éstas; necesita de su ayuda, de su colaboración. No puede desconocer la evolución de las mismas, porque tendrá que desarrollarse al tiempo de ellas, y aún tomar de lo que han dejado para hacerse una historia que hoy no tiene y una tradición que no ha podido aún crear.

El arte en general, sus fenómenos y consecuencias, tienen una prolongación en el cine. Estos hechos no se pueden desconocer; no se desconocen ya. Las notas con que doy continuidad a este ensayo sobradamente lo demuestran. No fué la casualidad quien los puso en el camino de muchos realizadores, sino que éstos sabían de su existencia, han ido a ellos conscientemente. De ahí lo peligroso de la transgresión de estos preceptos, por lo que el cinema tiene de ecuménico y didascálico: “todo verdadero arte es arte de tendencia; arte que combate en pro de una buena causa”. Si a esta causa no se la presenta elevada sobre una sólida arquitectura, el mal será de irreparables consecuencias.



Fig. 1.—Una escena de la película "El difunto protesta".

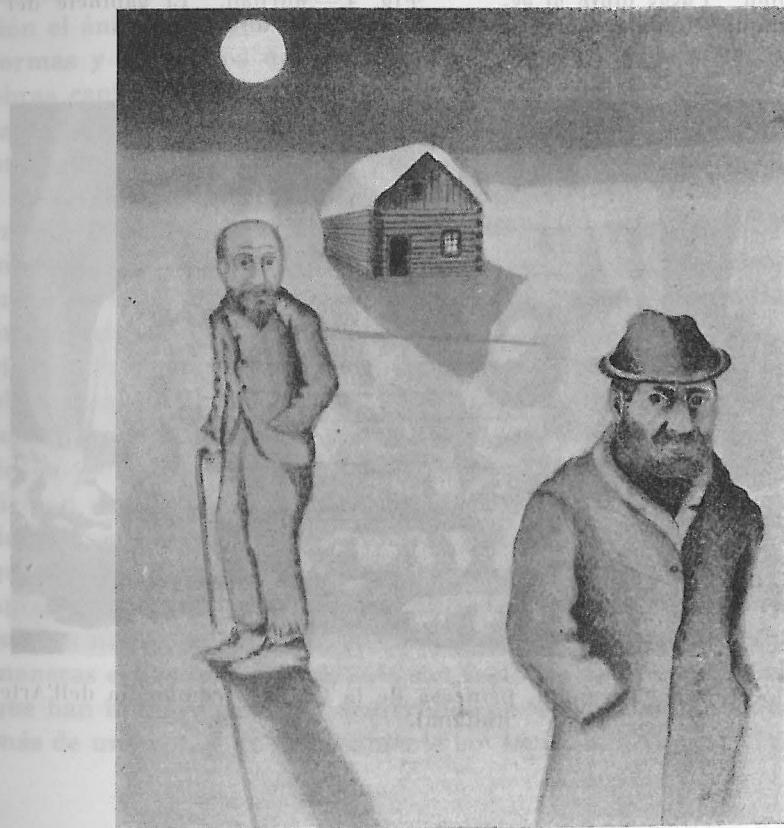


Fig. 2.—Dauringhausen. "Encuentro" (litografía).



Fig. 3.—Uhden. "Casas junto al estanque" (óleo).



Fig. 4.—Murnau. "El gabinete del doctor Galigari".



Fig. 5.—Carlos Gozzi. "Turandot, princesa de la China" (commedia dell'Arte italiana).

Bella arquitectura.

Así, ¿cuáles serán las andaderas del cine?; ¿en qué tendencia, estilo, manera, gusto o voluntad deben ser encuadradas éstas o aquellas realizaciones? ¿Debe ser realista el cine, expresionista, surrealista o simplemente ecléctico? A mi juicio, bástale con responder a las necesidades momentáneas; ser arte verdadero y comprensible; ser sobre todo popular; responder a los gustos del tiempo, tener un sentido del tiempo, como lo tuvo la pintura de Domenico Greco, el más popular de los pintores españoles del siglo XVI. La forma de expresión es, en este estado, indiferente. El clima del cine estará allí donde estén las exigencias del tiempo. Porque—antes ya lo indicamos—bien le irá tomar de aquí y de allá en lo que respecta al contenido de cada particular manifestación artística, aun manteniendo su independiente ley, que no van estas notas a estudiar hoy estas conveniencias, sino a recoger las diferentes formas en que el arte—la plástica en particular—se desarrolla, como su influjo priva en el campo de la cinematografía universal.

Muchas son las razones que han justificado en todo tiempo la multiplicada variedad de las artes plásticas. Estilos y escuelas, con sus tres estados de nacimiento, plenitud y decadencia, han mantenido en tensión el ánimo de todo un mundo, inventado, descubriendo día por día formas y principios que la historia y la estética han recogido como obras capitales de la capacidad de creación del hombre. El acento de cada una de ellas es el acento de su época, como arte viviente que representan en sí.

Pero aun dentro de la verdad que cada una de estas tendencias lleva emparejada, existen formas de expresión con un mayor sentido de permanencia; así se ve en la repetición que de algunas escuelas se ha hecho en posteriores escuelas, en el gusto y placer que han sentido muchos artistas en recoger viejos módulos, redescubrirlos, revestirlos con apariencia de novedad. Las tendencias más dispares van y vuelven múltiples veces; de ahí su capital valor. Desde el realismo más acusado al realismo mágico, mucho débense unas a otras, como—repetimos—se deben todas las artes que trabajan en un período determinado. Lo difícil en todo tiempo ha sido saber en dónde está, cuál es aquello digno de ser tomado o recordado, aquello que debe ser olvidado o desecharido para bien del arte. Y más tratándose de formas de expresión agolpadas, apretujadas ante una fenomenología del cine por hacer aún. Para éste todo es nuevo, útil; he ahí su peligro. Ante él bueno será fijar aquellas maneras estilísticas que, no sólo son factibles de influenciar al cine, sino que han influido ya en su desarrollo; por lo menos han sido utilizadas más de una vez, y no precisamente sin fortuna.

Quizá la más alucinante y engañosa de las expresiones sea la realista. ¿Cuál es, en dónde está su fórmula?; ¿en qué consiste el Realismo? Según el común parecer, en una fiel copia de las formas objetivas de la Naturaleza, en un acercamiento a la verdad que de continuo tenemos ante nuestros ojos, en nuestra presencia. Así, pues, el Realismo lleva innato un deseo de imitación, de aprehensión de la Naturaleza tal como es. Pero, ¿se puede hablar de imitación, de artes de imitación, del arte como fenómeno imitativo? ¿Es que existen éas que han dado en llamar formas objetivas de la Naturaleza? Ruskin, en su libro sobre el Prerrafaelismo, habla de dos artistas—que son John Everett Millais y Joseph Mallard William Turner—situados ante un mismo paisaje; ante él trabajan determinados días, copian los mismos árboles, las mismas montañas; igual intención los guía, parecidas leyes estéticas los ocupan. Y, sin embargo, todo ello será inútil, porque “ningún espíritu será igual a otro, ni en su potencia ni en su percepción; el resultado de cada una será tan distinto como las verdades que cada uno comprenda y, por lo tanto, distintos también los esfuerzos, aun en los hombres cuyos principios y finalidad son exactamente los mismos”. La teoría no es nueva ni original. Ya Luis Richter cuenta algo parecido en sus “Recuerdos”; buceando en la filosofía antigua, podemos encontrar ciertas referencias y analogías con esto en los escritos de Parménides de Elea. Wölfflin—al que en estas notas me referiré más de una vez—dice en sus “Conceptos fundamentales en la Historia del Arte”: “La posibilidad de distinguir entre sí a los maestros o, como se dice, “la mano”, descansa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo individual de expresar la forma. Ningún avance en lo de “entregarse a la Naturaleza” nos explicará por qué un paisaje de Ruysdael se diferencia de uno de Patinir, así como la “dominación progresiva de la realidad” no hace más comprensiva la diferencia que hay entre una cabeza de Franz Hals y una de Alberto Durero”.

Toda obra de arte responde a un concepto del mundo, de la Naturaleza, sea cual sea su manera de manifestarse: clásica, renacentista, barroca... La evolución del concepto supone la evolución de la forma. Así, pues, esto niega la persistencia de una ley que regule al arte como un fenómeno inmutable, persistente en una característica común. Todo “devenir” trastrueca la objetivación que pudiera crearse, inventarse, para justificar determinadas expresiones. El Realismo no consiste en copiar, en imitar (ni el arte es imitación, aunque a ello vaya el pensamiento aristotélico), sino en ver y captar, comprender y realizar. “Realizar—dice un famoso esteta—no es retratar, copiar, sino edificar, construir los objetos”; es decir, darles, de forma muy sutil, su verdadera forma estética, conducirlos por éste o aquel camino hacia la verdad del

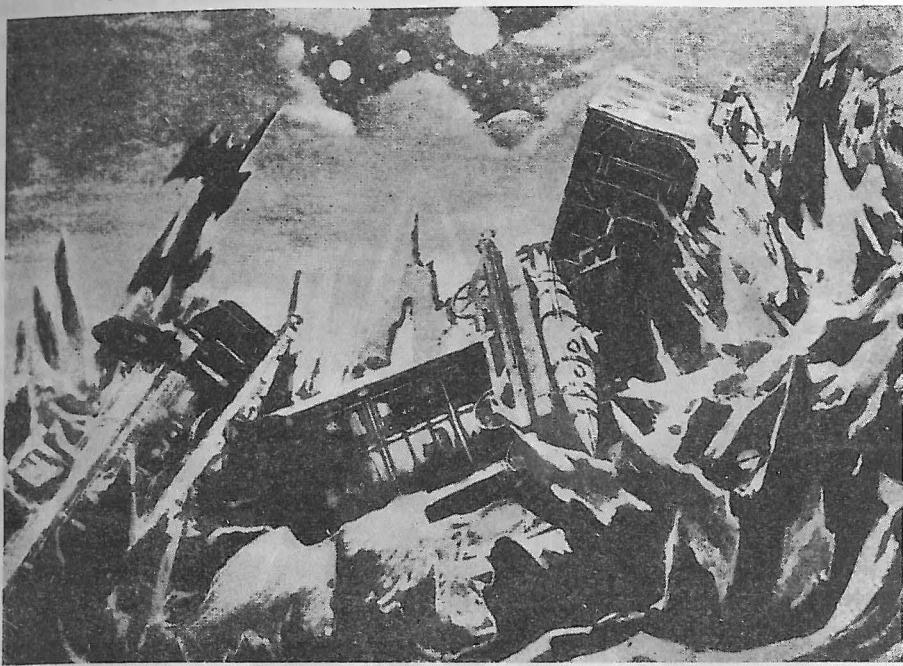


Fig. 6.—Una escena de la película de Georges Melies, "El viaje imposible".

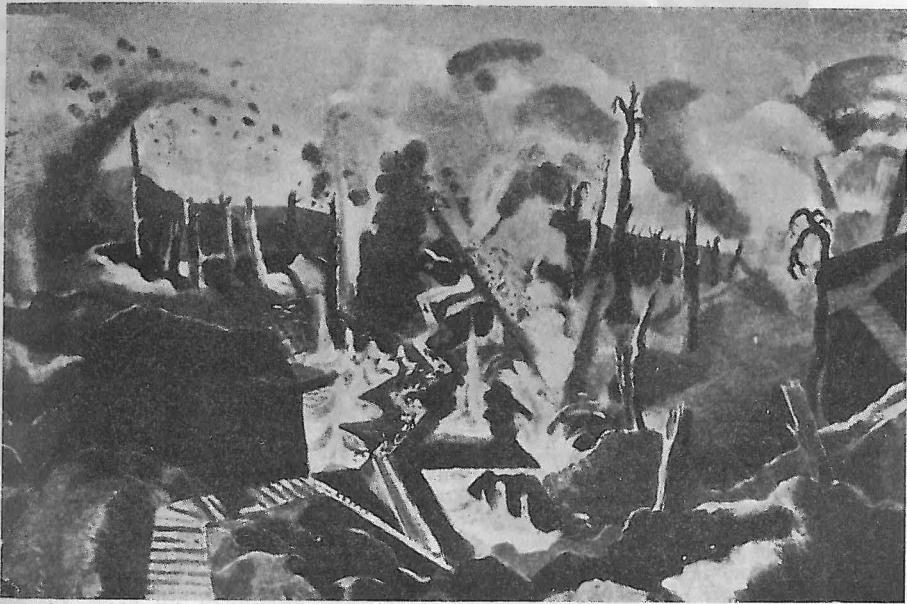


Fig. 7.—Paul Nash. "The Mule Track, 1918" (óleo).



Fig. 8.—Rafael. "La Virgen del jilguero".

arte, hacia su "realidad". Por esto puede decirse que todo arte—todo buen arte—es realista, aunque sus manifestaciones expresivas se contradigan estilísticamente (1).

Paralelo a este concepto de lo real habrá que referirse al "Realismo mágico", al post expresionismo, una de las últimas y más importantes facetas del arte moderno. Habrá que referirse a él, porque ha tenido gran influencia en el cine de los tiempos últimos. Entre Realismo y Realismo mágico existe una disparidad de concepto. Su intención es distinta, aunque su formalismo parezca seguir parecidas trayectorias. El Realismo (podemos decir el falso realismo) es un arte de imitación; busca como finalidad copiar lo hecho por la Naturaleza o en la Naturaleza por los hombres; va a lo externo de las cosas y ahí se queda; no busquéis en él mayores complicaciones. Para el post expresionismo el problema empieza precisamente aquí; lo mágico comienza al trastocar los valores externos, "al reconstruir los objetos partiendo de nuestra interioridad". "Un pintor, como Schrimph—escribe Franz Roh, máximo apologista del realismo mágico—, que pretende realizar un mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la Naturaleza, a que nunca se utilice modelo, a que todo brote de la representación interior y llegue al lienzo. Por esta razón pinta sus paisajes dentro del estudio, casi siempre sin ningún modelo, y aun sin previo bosquejo. Sin embargo, insiste mucho en que el paisaje sea un paisaje "real", que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea "real", que nos impresione como algo corriente y familiar y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu."

Estas palabras apuntan la ortodoxia post expresionista. Un arte éste que tomando lo vulgar, lo conocido, lo cotidiano, convierte todo ello en expresiones mágicas, dentro del más aparente verismo. Tanto una como otra tendencia, realismo y realismo mágico, tienen en el cine im-

(1) La invención de la fotografía pudo justificar hasta cierto punto la objetivación de la Naturaleza, la existencia de un mundo limitado y comensurable. Pero el objetivo fotográfico no toma nunca la *exacta* realidad, sino *algo* que con ella tiene aparente relación; así que el subjetivismo subsiste. Prueba de ello son las diferencias que existen en los trabajos de unos y otros fotógrafos, de unos y otros "cameraman", que hacen *ver* a sus cámaras según su particular temperamento o disposición. Digamos, pues, que esa realidad de la Naturaleza, o no existe o es casi inaprehensible. "Indudablemente—dice Wölfflin—, no hay ningún esquema óptico que, nacido de sus premisas propias nada más, pueda serle impuesto al mundo en cierto modo como patrón exánime; en cada época se ve como se quiere ver; pero esto no suprime la posibilidad de que permanezca vigente una ley a través del cambio. Conocer esa ley sería un problema capital, el problema capital de una historia científica del Arte."

portantes ejemplos. No voy a referirme a la primera manera; serían las citas interminables. Un paralelismo lógico une en el campo artístico todas las variadas manifestaciones plásticas; a ello me referí ya en estas notas. El cine realista es como la pintura realista, como la literatura; vive supeditado a iguales leyes. El realismo mágico ha dado recientemente al cine dos extraordinarias producciones: "La plaza de Berkeley" y "El difunto protesta". En ambas están reflejados convenientemente los principios del post expresionismo; iguales sentimientos animicos han servido para estas dos realizaciones que, por ejemplo, para algunas obras pictóricas de Davrinhausen (figs. 1 y 2). El valor intrínseco de estas piezas cinematográficas, el gran mérito de ellas está, no sólo en su forma, sino en su intención. Y ello porque responden a una objetividad, a una unidad de pensamiento, de estilo. El que no se traslade a la realidad post expresionista no comprenderá jamás estas obras; serán para él un divertimiento, como pueden serlo la pintura de Jerónimo Bosco, la literatura de Chejov o las realizaciones de Charles Chaplin.

Ni el realismo ni el post expresionismo son las únicas formas de las artes reflejadas en el cine. En todo momento el cine, como el teatro, la pintura, la literatura, la música, se ve invadido por las teorías del tiempo. Al momento barroco del arte corresponde un concepto barroco en la multiplicada variedad artística: música, pintura, arquitectura; al momento expresionista, una igualdad de maneras expresionistas en unas y otras variedades de las artes. Igual intención estética mueve en un espacio de tiempo determinado a estas manifestaciones. Van y vienen las teorías y principios, nacen y mueren según los deseos. Una correspondencia de sentimiento y forma los enlaza; la natural libertad de pensamiento las disocia unas veces, las varía, cambia o diferencia otras. Esta correspondencia puede verse, como ejemplo, en el expresionismo. Comparemos una pintura de Martvyn Wright, una escena de "Turandot", de Gozzi, en la representación dada por Vagh-tangov; un momento de "El gabinete del doctor Caligari", de Murnau, la obra capital del expresionismo cinematográfico alemán (figs. 3, 4 y 5). Las relaciones plásticas son manifiestas. Las tres obras han sido creadas en un instante determinado, responden a igual principio, a una igual objetividad.

Pero—aclaremos—las teorías artísticas no nacen y mueren en un momento prefijado, sino que de ellas existen precedentes antes de su desarrollo y cristalización; permanecen vivificantes, aun después de ser abandonadas por inservibles o fuera de lugar ya. La Naturaleza exige que a cada tiempo corresponda un arte, que va bien entonces, que es superado o cambiado después. "Tiempos distintos traen artes

distintos"—Wölfflin, op. cit.—. Lo que ayer gustó, tuvo un objeto o respondió a unas aficiones momentáneas, hoy no tiene sentido ni va a nuestra naturaleza, como esto de hoy dejará paso a las maneras del futuro. Pueden, todo lo más, ser aprovechados viejos materiales para, con ellos, elevar las futuras construcciones, pero nunca al pie de la letra, con matemática precisión. Si para lo primero sobran ejemplos en pintura o literatura, no faltan ellos en cine: el propio "Gabinete del doctor Caligari", "Santa Juana", "Relache", de Erik Satie y Jean Borlin; algunas películas expresionistas de Cocteau..., hoy sin más valor que el puramente histórico o didáctico. La persistencia de ciertos principios en el arte posterior al de su florecimiento se ve en la arquitectura renacentista, se ve en el impresionismo. Los impresionistas—Manet sobre todo—aprenden de Goya, éste de Velázquez, éste del Greco. El Greco es muchas veces, en lo externo, un impresionista puro. El cine francés, prolongando estas relaciones, no ha olvidado la última gran escuela francesa de pintura; el "flou" característico del cinema gallo es la consecuencia de un conocimiento de la teoría impresionista. De la pintura surrealista existen precedentes, aunque no sean más que esbozados, en algunas primeras realizaciones cinematográficas, como en "El viaje imposible", de Georges Meliès (figs. 6 y 7). El naturalismo, que nace con Zola, con Courbet, va al cine, entre otros, de la mano de Eisenstein, así como la grandilocuencia de la pintura de historia del siglo XIX, de la literatura de Walter Scott, de la música de Wagner, de la mano del realizador Cecil B. de Mille. El cine ha influido a la vez a las demás artes; ha dejado, por lo menos, rastro seguro de su paso en ciertas obras y tendencias ¿Nadie recuerda "Manhattan Transfer", de John dos Passos? ¿Cabe hablar de otras influencias sin señalar las que aquí apuntamos, en la música de Georges Auric, en la arquitectura de Gropius, en las realizaciones teatrales de Piscator, Mayerhold o Julio Bragaglia? Hace algún tiempo me referí al servicio que el cine prestó a determinadas obras de teatro; recordemos un título: "Tempestad en Jutlandia". Por todo esto se ve que en arte está bien conocer, distinguir y aprovechar, manteniendo siempre un principio de originalidad e independencia, que será la que sirva en el futuro para nuevos estudios y creaciones.

El cine, como todas las artes, se debe a unas leyes que el tiempo hace, que el tiempo cambia; leyes propias, independientes, con características consustanciales a su idiosincrasia. ¿Las tiene ya el cine? Sus relaciones con las demás artes son manifiestas. Con esto, hoy por hoy, conformémonos. Del cine—del buen cine—podemos decir que es, como la poesía era para el Marqués de Santillana, según contaba en su "Proemio al Condestable de Portugal": "un fingimiento de cosas úti-

les, cubiertas o veladas con muy fermita cobertura, compuestas, distinguidas o scandidas, por cierto cuento, pesso e medida".

Deténgamonos ante estas tres últimas palabras; traducidas a un lenguaje apto al cine, pudiéramos ver en ellas las tres condiciones esenciales—casi me atrevería a decir trascendentales—que debe tener toda realización cinematográfica: valor argumental, profundidad psicológica, proporcionalidad plástica. Fuera de estas notas cae el estudio de las dos primeras categorías, pero las tres se relacionan, las tres se complementan en un todo unitario, que es la obtención, la consecución de la belleza (1). Sin un concepto de unidad no podrá existir convivencia ni relación entre unas y otras categorías. Aristóteles lo señaló convenientemente, como otros maestros de Filosofía siglos después. Esta comunidad de las partes persiste a través del tiempo, de escuelas, y estilos. Las leyes que a este respecto rigen hoy en arte son, en esencia, las mismas de antaño, de todo tiempo. De ellas quizá ninguna haya obligado a un mayor cuidado y meticulosidad que la de la proporción, máximo equilibrio de las partes, orden y perfección del conjunto. "El concepto central del Renacimiento italiano es el concepto de la proporción perfecta"—Wölfflin, op. cit.—. Proporción aprendida de Euclides, de Pitágoras, de donde pasó a Platón y a los neoplatónicos de Alejandría, al Renacimiento, al cubismo. Del "Número de oro" a la "Geometría sensible", de Jean Nicod, un sentimiento matemático ha pesado sobre el arte, llegando a su máxima validez con los artistas italianos del "cinquecento". La geometría se hace vitalista desde Leonardo a Cézanne; "el expresionismo—dice Franz Roh—, tanto en el diseño de la planta como en el de la elevación, busca una secreta geometría". ¿Qué mejor geometría, qué matemática superior iguala a la "Poética", de Boileau, al teatro de Racine, a la escultura de Canova, al arte de David? De las numerosas figuras geométricas, ninguna como el triángulo puede dárnos la primaria forma de retención del espacio, el mejor "cálculo de simetría de los contrastes". Su empleo dió las mayores y más eficientes pruebas de posibilidad al arte del Renacimiento, como el cubo y la esfera a la alborotada plástica cubista. Hoy todavía muestra su pujanza en la pintura, en la escultura, en el cine. Igual sentimiento geométrico guió a Rafael que a William Wyler al concebir algunas escenas de "La Loba" (figs. 8 y 9). El triángulo, en su simplicismo de forma, da al arte, a la composición plástica, su más elevada significación de solemnidad.

Pero el triángulo es cerrado, tectónico; su equilibrio, sus líneas de

(1) Lo bello no está en aquello que nos emociona o impresiona, aunque esta emoción sea más bien estética que sustantiva. La belleza es una superación sensitiva, ajena a las emociones estéticas en primer grado.

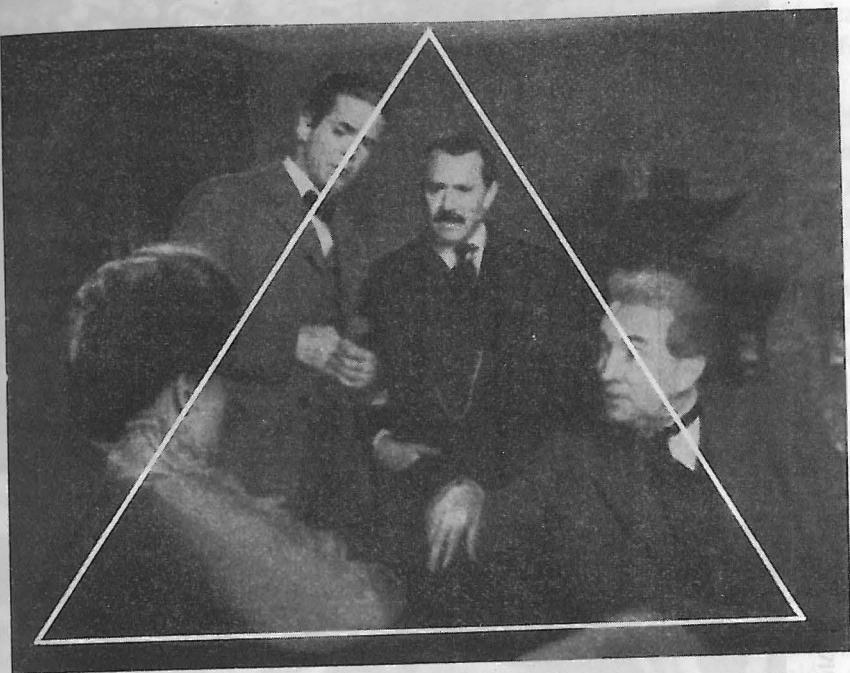


Fig. 9.—Una escena de la película "La loba".



Fig. 10.—Noemi Ferenczy. "La creación del mundo" (tapiz).

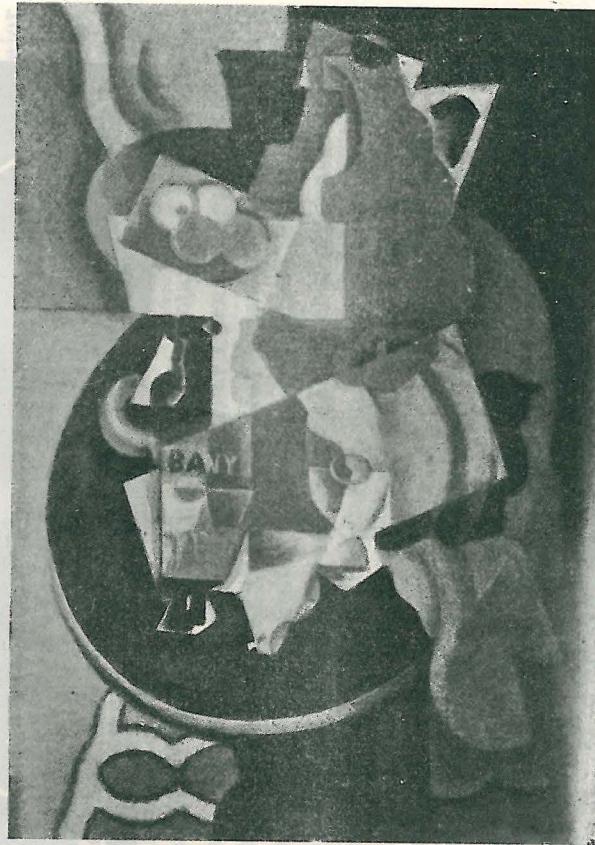


Fig. 11.—Metzinger. "Naturaleza muerta sobre mesa redonda" (óleo).

penden de un eje de simetría, cuya inmovilidad obliga al estatismo de la composición, con detrimento de su natural libertad. Por eso, en su evolución lógica hacia la descomposición simétrica, el espacio retenido se amplía, se multiplica en una elementalidad señalada por el tetraedro. La forma abierta—atectónica—aparece en forma de barroquismo, huidizo, ágil; “el barroco—apunta Wölfflin, op. cit.—se sirve del mismo sistema de formas, pero ya no da lo complejo y perfecto, sino lo movido y en génesis; no lo limitado y abarcable, sino lo ilimitado y colosal. Desaparece el ideal de la proporción bella: el interés no está pendiente de lo que es, sino de lo que pasa”.

Así, hay dos maneras de expresión determinadas por la tectónica y atectónica, por el estatismo y dinamismo. En su intención, muchas formas de arte van de una a otra postura—como la arquitectura—, toman de ésta o aquélla según sus conveniencias y necesidades. El cine toma del estatismo, para trocarlo en la atectónica barroca, en su dinamismo, según su natural manera de ser, dándole su carácter. Como ejemplo de esto, nada mejor puede explicar la evolución y superación del concepto dinámico que la llamada en el lenguaje cinematográfico “doble impresión” (fig. 10). Y esto viene bien también para indicar que, siendo ya forma conocida en el expresionismo (fig. 11), arraigó en el cinema, porque ello iba a su naturaleza; no así en la plástica cubista. La agilidad de su contenido es en el cine contrario a la especulación, a la dificultad de expresión; de ahí su acierto. Es un problema de síntesis el que plantea y resuelve; uno de los más arduos problemas del arte (1).

(1) El concepto dinámico en el arte existe, naturalmente, desde tiempo inmemorial. Pueden entenderse como formas elementales de este dinamismo —las que, desde un punto de vista cinematográfico nos interesan—, por ejemplo, muchas de las pinturas miniadas de los códices medievales, algunas obras del Bosco, de Peter Brueghel el viejo, etc., hasta llegar a la superación máxima del concepto en la pintura cubista. Este afán de la multiplicidad escénica se dió, al igual, en el teatro del medievo, en el de los tiempos últimos; tuvo su correspondiente relación en la música, y aun en la arquitectura, literatura y escultura no sería difícil señalar su presencia. En cualquiera de estas manifestaciones hay una loable intención de síntesis, de retener al espacio y al tiempo dentro de unos límites determinados, en los más breves límites; pero sólo al cine cabe haberlo realizado de manera acertada, al menos, tal como vivía en el deseo de los artistas que precedieron al nacimiento del cine. A mi juicio, si bien es de éste el mérito de haber superado el estado embrionario de este dinamismo, fué ello debido, más que a cosa alguna, a que trabajó sobre materiales elaborados por otros. Así, su mérito hay que buscarlo en la perfección del objeto y no precisamente en su invención o descubrimiento.

En las obras que reproducimos (figs. 10 y 11), ambas modernas, puede estudiarse la diferente interpretación dada a una igual intención. En la primera, el espacio retenido es máximo; el artista huye del menor esfuerzo de síntesis.

Sin embargo, el problema capital del cine habrá de plantearse cuando el color aporte a la plástica cinematográfica, con sus inmensas posibilidades, sus inmensas preocupaciones. ¿Cómo será el cine en color cuando la pintura lleve en él sus exigencias a límites extremos? ¿Será Venecia o Flandes, la pintura española del XVIII o la Inglaterra de Gainsborough y Constable la que imponga sus principios? Hasta ahora solamente esbozadas han sido planteadas estas cuestiones. Se ha bosquejado un acercamiento a determinadas escuelas, como, por ejemplo, "El ladrón de Bagdad", en su semejanza a la pintura flamenca y holandesa; se ha procurado incorporar aquello que, en su simplismo, fuera factible de realización. Pero ¿es esto todo? El color abre un mundo nuevo a los estudiosos. Con sus ingentes dificultades, con sus nuevos conceptos, al arte en general, en particular a la pintura, no podrán pasarle desapercibidos los ensayos que se hagan en el campo de la cinematografía, como a ésta la más simple de las teorías plásticas. Serán entonces cuando, incorporado el cine en todo su valimiento a la multiplicada variedad de las artes, tendrá su verdadera resonancia, hará oír su auténtica voz; "que no se debe creer en modo alguno—se puede decir glosando aquellas palabras que Piccolomini puso en el proemio a las "Annotazioni nell libro della "Poética", de Aristóteles—que tantos excellentísimos poetas, antiguos y modernos, pusieran tanto estudio y diligencia en esta nobilísima facultad, si no hubiesen conocido y estimado el haber prestado con ello utilidad y provecho a la vida humana".

(1) *el fin de la amistad*

sis, pero no así de precisar con el mayor cuidado los valores expresivos. En la pintura cubista ocurre un fenómeno diferente, casi contrario; el espacio retenido es mínimo; máxima es, en cambio, la intención de sintetizar los objetos, de reducir los valores formales y expresivos a puras fórmulas. El cine, situándose en un terreno medio, toma de una y otra tendencia para realizar, a su manera, la más acertada síntesis de retención del tiempo y del espacio; que no es poco mérito el hecho de haber resuelto este problema, con los elementos simples de la "doble impresión".

El problema del vestuario en nuestras producciones históricas

Por MANUEL COMBA

Catedrático de Indumentaria en el
Real Conservatorio

HORA es ya de que el problema de la indumentaria en la cinematografía española se acometa de un modo definitivo, reconociéndose, de una vez y para siempre, el valor indiscutible que tiene dentro de la ordenación sistemática de una película. Me refiero, claro está, a la película histórica, puesto que las de ambiente contemporáneo no presentan problema alguno de vestuario, al menos en lo que a su asesoramiento se refiere.

Muy otro es el caso cuando se trata de evocar en la pantalla tal o cual época, dentro de tal o cual siglo. Toda precisión es poca y, contrario a lo que generalmente se cree, el figurín no consiste en realizar un dibujo maravilloso, lleno de colorido y de contrastes, sino en escoger las telas y vigilar su confección en los talleres correspondientes, no sólo para las primeras figuras, sino también para la comparsería, ya que, a mi juicio, el último de los "extras" ha de ser tan cuidado en la exactitud del vestuario como las primeras partes.

Ha de hacerse de antemano un detenido estudio sobre el colorido del ropaje, contrastando las telas mates con las brillantes, puesto que la precisión del objetivo de una cámara tomavistas refleja el más mínimo detalle. Los adornos de una casaca del siglo XVIII, pongo por ejemplo, pueden ser perfectos en los actores que tengan tan sólo planos medios o primeros planos, exigiéndose, en cambio, que sean francamente exagerados en las escenas o planos generales. Si no fuera por este "barroquismo" en el adorno, al espectador no le llegaría sino una masa informe, dando, en cambio, de la manera que expreso, la perfecta sensación de un cuidadoso bordado. Otro ejemplo: las pelucas. Al no atenderse con todo esmero de su detalle y proporciones, deja de con-

seguirse aquella sensación de verismo requerido por el ambiente, y eso que en la actualidad, gracias al celo de nuestros primeros peluqueros, rara vez vase en desacuerdo, habiendo dejado esto de ser un problema más en la realización de una película.

Hay un punto espinoso, difícil de tocar, y es el referente a la intervención que nuestras "estrellas"—pocas por fortuna—quieren tener en lo que a vestuario se refiere. Resulta poco menos que imposible el que la opinión de una actriz o de un actor que, lógicamente, sólo buscan lo que a ella o a él se le ha antojado más estético, se ajuste a una realidad histórica; al llevar a cabo ellas, junto con el modisto, el trazado y elección de su indumentaria, hacen que, en general, ésta en absoluto desentoné con el resto de la presentación, con gran descontento del director que, como es natural, desea una perfecta y lógica armonía en todo el vestuario. Hay una ineludible obligación en realizaciones que no sólo han de ser proyectadas ante nuestro público, sino que han de salir al extranjero como exponente de nuestra cultura cinematográfica, que es la de ajustarse a la verdad histórica. A esta verdad cabe, si se quiere, estilizarla; en una palabra, modernizarla, puesto que así lo requiere la pantalla, pero cuidando sobremanera los detalles en los bustos y caracterizaciones, pues, como decía anteriormente, los primeros planos denotarían cualquier anacronismo en proporciones grandiosas.

Se observa, desde hace algún tiempo, en la cinematografía española un marcado cariño por los temas históricos; afán, desde luego, plausible, porque con ello obtiénes un doble resultado: hacer Patria y hacer arte. Una Historia, como la española, de tal modo pletórica de hazañas, momentos y hombres extraordinarios, es cantera inagotable para el arte y la industria cinematográfica. Ahora bien; es una obligación para nosotros, los que pertenecemos al cine, llevar esos temas al lienzo con la dignidad y exactitud que requieren. El cine histórico puede y debe ser una auténtica cátedra de lo que nuestra Patria fué y supuso para el mundo. La indumentaria es aquí tan importante como el propio guión. La riqueza de vestuario que posee España, tanto en el traje regional como en el traje histórico, bien merece que se cuide con todo esmero, sin reparar en gasto o sacrificio alguno.

Y es aquí donde flaquea un tanto la tónica de nuestras producciones. Cuando recibo invitación para asesorar una de éstas, de carácter histórico, el contento que ello me proporciona se nubla en parte por la inquietud que el ahorro, el falso ahorro, representa. Cuantas veces me han indicado que con veinte o treinta trajes nuevos había bastante para una producción, que el resto se alquilaría, y que "con lo que se hizo para tal o cual producción hay ya de sobra", me he opuesto sistemáti-

camente, ya que por muy bien dotada que esté una sastrería—actualmente todas lo están—no es suficiente esto.

Si la obra se desarrolla, por ejemplo, en el siglo XIX, es preciso no olvidar que, como coincidencia, es éste el siglo que más rápidas variaciones tuvo en lo que a la indumentaria afecta; que un simple error de tres o cuatro años es suficiente para ir en desacuerdo con el vestuario conveniente, origen esto del recelo con que se acoge todavía parte de nuestra producción cinematográfica de época. No es ése el ahorro que puede favorecer a una película. No se discute nunca entre los productores la cuantía del contrato de algunas figuras, pero toda cifra referente al vestuario se encuentra siempre de antemano excesiva; al hacer, más de una vez, alusión a lo que se había presupuestado se halla uno ante cantidades realmente irrisorias.

Repite que la indumentaria es un punto de interés vital en lo que respecta a una película de carácter histórico, pero, insisto también una vez más, en la necesidad de que el asesor histórico que lleve a su cargo la indumentaria de la película ha de cuidar hasta el mínimo de los detalles. Es precisa una absoluta compenetración con el director y los "cameraman" y una vigilancia continua durante el rodaje, ya que el menor descuido, por las consecuencias que ello ocasiona, es generalmente irremediable.

Quince películas llevo asesoradas hasta el presente momento y mi celo primero y la práctica después me han enseñado las mil dificultades que hay que vencer para llevar a cabo una pulcra dirección histórica. Me cabe la honra de haber colaborado con muchos de nuestros primeros directores y con los mejores "cameraman" que el cine español posee. Ahora bien; el asesorar una película histórica o realizar sus figurines no es sólo barajar datos de libros de consulta extranjeros, obtenidos con relativa facilidad, tales como el Hotenroth, Guicherat, Hoken, Viollet-le-Duc, Max Boehn, André Blum, Renán Challanuel, Mifliez y tantos otros, dedicados en su casi totalidad al figurín y costumbres de otros países. La documentación para obras de medula netamente española, hay que buscarla en los sepulcros, estatuas y capiteles de nuestras antiguas catedrales; en códices, grabados y manuscritos; y también en nuestros autores clásicos, que con tanta frecuencia nos dan a través de sus comedias valiosas citas para el estudio de la indumentaria.

Así, las "Escenas matritenses de los cómicos en Cuaresma de 1832", de "El Curioso Parlante", D. José Clavijo Tejada y D. Leandro Fernández de Moratín, nos hacen, entre otras, curiosas referencias a la forma que tenían de vestir las obras los actores de su época. Cervantes alude a las reformas que en la indumentaria escénica introdujo Lope de Rue-

da. El fino espíritu crítico de Mariano José de Larra comenta "el abandono casi total" en que el vestuario teatral se encuentra, exigiendo que "la propiedad debe ser absoluta, no solamente respecto a la indumentaria, sino también en decorado y muebles, procurando no desentonar y buscando tejidos y dibujos que den la sensación de entonces, porque no siempre en un reinado se han permitido las mismas telas, por prohibirlo las leyes suntuarias".

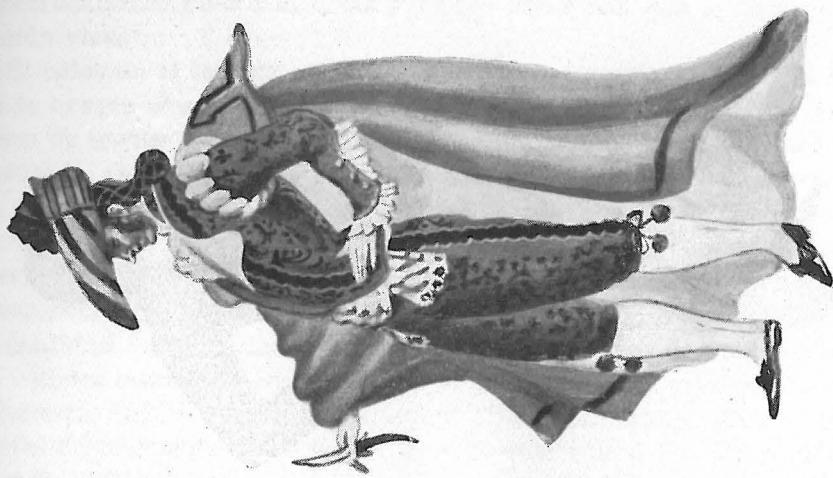
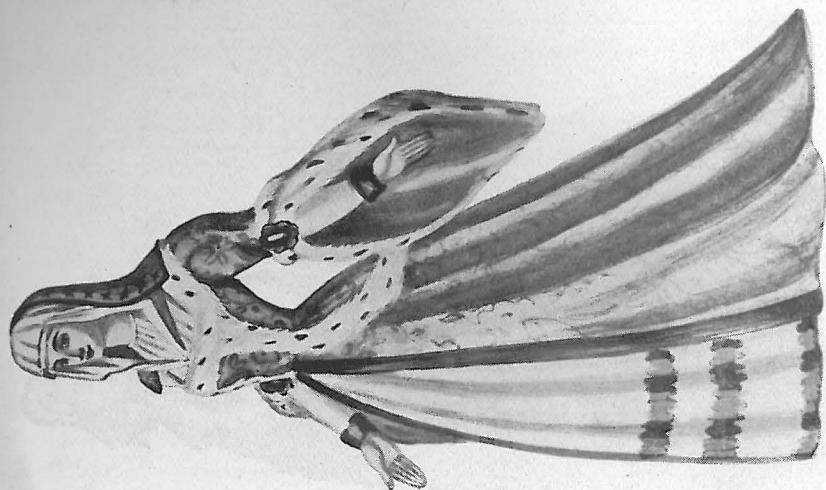
Fué el gran trágico Talma el que en 1791 se atrevió a reformar el vestuario en el teatro francés, igual que Isidoro Máiquez en España, ya que a los clásicos de Grecia y Roma se les venía representado con trajes contemporáneos, desdiciendo enormemente su propiedad escénica. Actrices y actores, en mi opinión, debieran cuidar de su indumentaria, no sólo dentro, sino fuera de escena. Algo parecido a lo que en sus tiempos consiguió aquella gentil tonadillera María Antonia Fernández, conocida por "La Caramba", dictadora de la moda femenina que, incluso, copiaron la Condesa del Carpio, la Marquesa de Solana y la misma Reina, con gran escándalo de Jovellanos que, en una de sus sátiras, aludía a la Soberana diciendo:

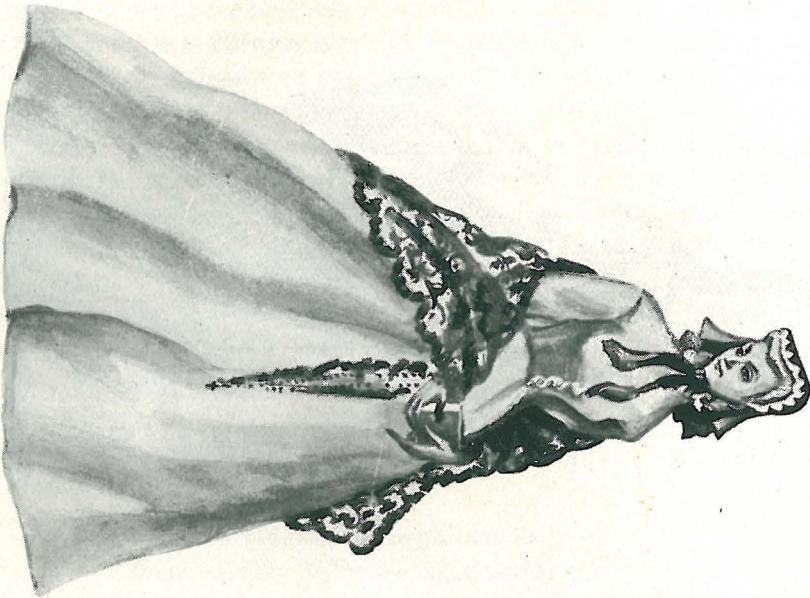
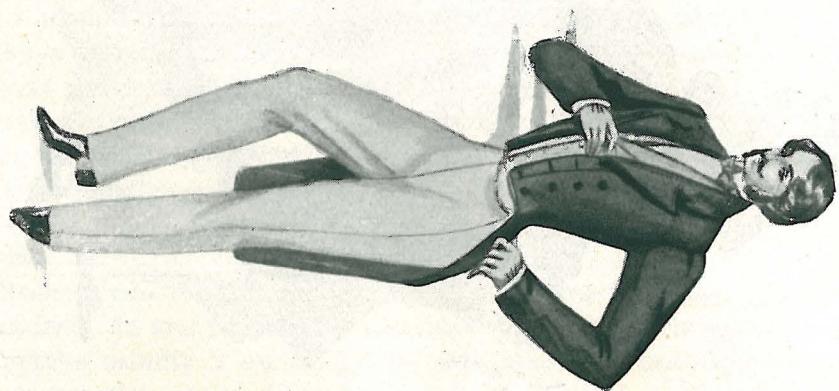
la que olvidando su orgullosa suerte,
bajó vestida al Prado, cual pudiera
una maja con trueno y rascamoño,
cubierta de un cendal más transparente
que su intención, a ojeadas y meneos
la turba de los tontos concitando...

El estudio concienzudo de la indumentaria española nos hace ver cómo nuestro país fué norte y guía de la moda en infinidad de naciones y pueblos. Un ejemplo lo tenemos en el miriñaque, al que se le atribuye origen extranjero, y no es otro sino el "verdugado", que tan en boga estuvo en el siglo XVI; del mismo modo que el "panier" es una reminiscencia del "guardainfante", típicamente español del siglo XVII. El actual pasamontañas, importado del extranjero, es, sencillamente, el "papahigos", con el que ya se debió cubrir el inmortal Cristóbal Colón en su magna hazaña, por ser prenda muy usada entonces por la Marina.

Resumiendo todo lo expuesto, afirmaré, para terminar, que el asesoramiento de una producción histórica es una labor de mucho trabajo, mucho estudio y un caudal de experiencias y conocimientos que sólo la práctica puede conferir. Pero la importancia que el cine histórico está adquiriendo en España y el prestigio que en estas encomiendas nos jugamos todos, bien merecen la pena de que el problema de la indumentaria se cuide con el mayor cariño.

Figurines para "Goyescas" y "Locura de amor", creados por Manuel Comba.





Figurines de Manuel Comba para la película española "Sarasate".

Ordenación de los colores

Por JOSE LUIS G. DEL CAMPO

Becario de «color» de la E. E. de Ingenieros Industriales

TO DO aquello que nos rodea y que vemos, es percibido por la retina no sólo por su forma y dimensión sino también por su color, y con arreglo a las tonalidades de éste podemos catalogar y reconocer los distintos objetos.

Toda materia u objeto coloreado es limitado por superficies de más o menos extensión, y éstas, a su vez, por bordes perfectamente determinados y precisos o por bordes borrosos, que impresionan nuestra retina entrecruzándose unas con otras y dando lugar con ello a nuestra percepción visual.

El color en el sentido abstracto no tiene existencia material al igual que le ocurre al sonido, aunque uno y otro son producidos por vibraciones de partes de materias, siendo sentida esta sensación en nosotros y acusada por el órgano de la vista al incidir sobre dichos cuerpos la luz, fuente de energía, sin cuyo medio no apreciaríamos estos efectos.

Ahora bien, en la práctica se da por lo general la denominación de color a lo que más bien debiera llamarse coloraciones o tonalidades. Se han hecho infinidad de experimentos y tentativas para reunir la enorme cantidad de tonalidades, a la vez que sus sistemas de emplazamientos, y poder lograr en todo momento la reproducción y graduación exacta deseada. Mas, a pesar de ello, existe una innumerable cifra de tonalidades desordenadas, que hacen la confusión e inutiliza las pretensiones del sentido humano.

Entre los diversos sistemas de ordenación, que se han querido imponer, hay dos tendencias o directrices: la una según Young que en su tiempo tuvo poca aceptación, fué acogida años más tarde y puesta en

práctica por Helmholtz. En ellas se definía el blanco como consecuencia de la impresión simultánea de las tres coloraciones fundamentales, que eran el rojo, el verde y el violeta, llamados también colores simples

y expresados por el triángulo de colores de la figura 1, dando la suma de cada dos de éstos a otros denominados compuestos, cuya gama será producida por la mayor o menor proporción de los fundamentales.

Helmholtz designó con el nombre de complementarios aquéllos cuya suma daban lugar al blanco.

Este sistema de ordenación está orientado en sentido físico y matemático,

y como tal hay que tenerlo en cuenta; estando orientada la otra tendencia o sistema a resolver las necesidades prácticas inmediatas en la industria.

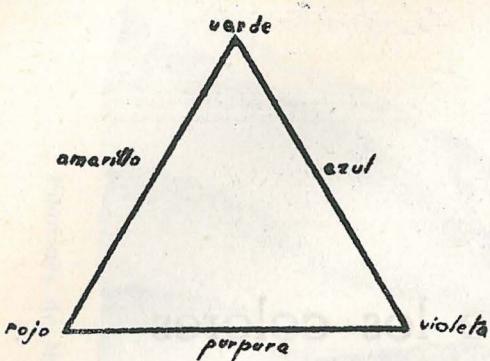
Fué creado este sistema de ordenación por el físico de Léipzig, Guillermo Ostwald, y por ello se ha denominado "ciencia del colorido de Ostwald", de gran aplicación para la decoración de las películas en color.

Este físico clasifica los colores en dos clases, los colores propiamente dichos, tonos, o multicolores (amarillo, azul, rojo, verde y las distintas gamas de éstos); y los llamados neutros, que el ojo percibe como negros, grises o blancos, dando lugar a una escala llamada "escala de grises", siendo posible ordenar de esta forma y en esta escala un color "neutro", de modo que de un lado se produzcan y en el orden creciente los oscuros y del otro lado y bajo la misma relación los claros.

Esta ordenación por comparación con la intensidad de una zona de la misma escala, es más fácil realizarla cuando la gradación de ésta es progresiva, pero con separación perfectamente definida de los grises con respecto a su intensidad (fig. 2 a) que cuando la progresión es de modo continuo; es decir, dando lugar a lo que se llama difuminado (fig. 2 b).

Cuanto más claros sean los grises más luz reflejan, aunque por débil que una gradación sea, siempre es posible admitir entre dos valores contiguos otro intermedio. Pero este juicio que conduce a la idea de existencia de una serie infinita de grises la rechaza Ostwald, y establece sólo un número limitado de grados perfectamente separados y fáciles de distinguir.

La práctica ha demostrado que entre el blanco y el negro son suficientes



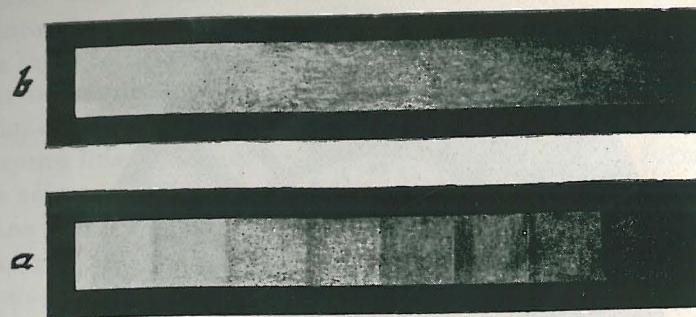


Fig. 2

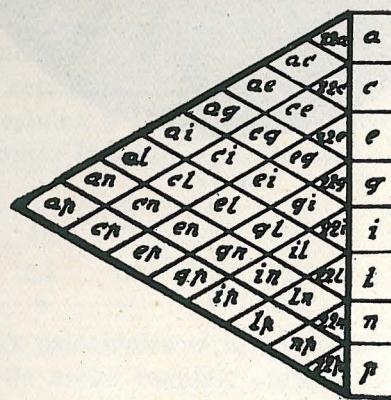


Fig. 6



Fig. 4

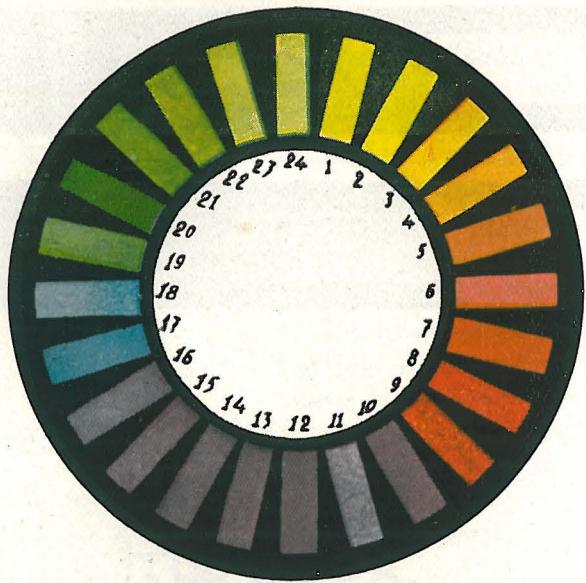


Fig. 3

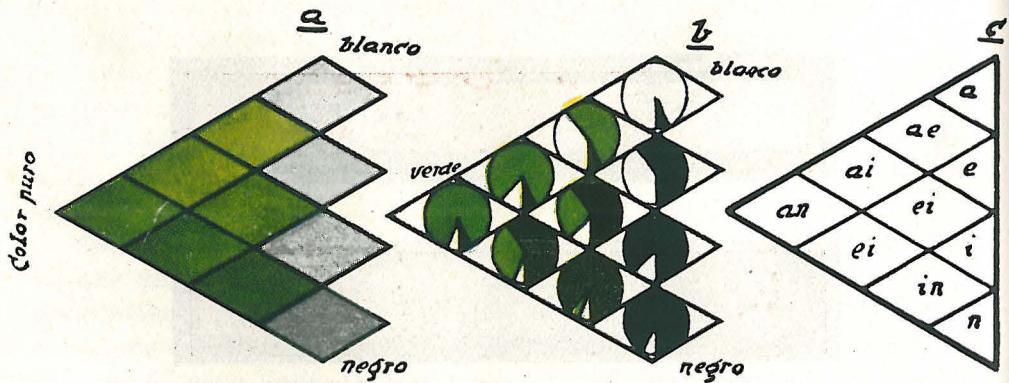


Fig. 5

cientes "seis" progresiones o divisiones de tonalidades oscuras. Según las intensidades lumínicas, los grises serán más o menos claros siendo estas intensidades relativas y no absolutas. El blanco se obtiene cuando la luz incidente es reflejada totalmente y en toda dirección; por el contrario, el negro es originado cuando toda la luz es absorbida, y los grises, como intermedio entre los citados valores, serán formados al reflejarse sólo parte de la luz incidente.

Los blancos y negros industriales no llegan a reflejar o retener toda la luz que reciben, pues de los primeros el mejor blanco de cinc tiene un valor de 95; es decir, devuelve o refleja el 95 por 100 de la luz recibida; y los negros de mejor calidad devuelven por lo menos el 0,3 por 100 de la luz que a ellos llega.

La necesidad de expresar los distintos grados de las tonalidades y situar cada color fijando su posición, hace adoptar a Ostwald un sistema de ordenación a base de cifras y de letras con las que se auxilia y vence la dificultad existente. Escoge entre las distintas series geométricas que pueden representar las diversas tonalidades de grises, aquélla de división centesimal, y como la rigurosidad de exactitud no es obligada se puede tomar la escala aproximada:

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k
89	71	56	45	36	28	22	18	14	11
8,9	7,1	5,6	4,5	3,6	2,8	2,2	1,8	1,4	1,1
l	m	n	o	p	q	r	s	t	u

Según una ley psicológica el ojo descubre los valores oscuros y los ve distanciados de modo regular, cuando las claridades constituyen o forman una serie geométrica. Así, en la escala de colores anterior, por medio de las letras, se refiere Ostwald a claridades completamente determinadas de colores neutros. En esta serie cada letra representa un valor de luminosidad u oscuridad, así, por ejemplo, el "d" es el gris 45, es decir, contiene el 45 por 100 de blanco y el complemento a 100, o sea 55 por 100 de negro. Pero con objeto de simplificar esta serie, ya que en la práctica no es necesaria tan pequeña variación, se reduce tomando alternativamente sus términos, obteniéndose la llamada "escala práctica", que es:

a	c	e	g	h	i	n	p
89	56	36	22	14	8,9	5,6	3,6

de este modo se forma una escala de 8 grises, cuyo primer grado o división será "a" (blanco), y el último "p" (negro suficientemente intenso, aunque emite todavía un 2 por 100 de la luz recibida).

Los llamados tonos o colores no pueden ordenarse de la misma manera sencilla, teniendo que distinguir entre ellos:

1.^o La tonalidad de color que impresiona nuestra retina y que nos da la sensación de rojo, azul, verde, etc., etc.

2.^o La parte blanca.

Y 3.^o La parte negra.

Los distintos tonos que forman la primera división se llaman colores puros o colores tipo, diferenciándose entre sí lo bastante para las necesidades de la práctica.

Formando una serie análoga a la de los grises para los colores del espectro éstos irían en el orden: amarillo, anaranjado, rojo, violeta, azul-verde y verde amarillento. Y como al final de esta serie lineal volveríamos a encontrar su principio, la línea pierde su dirección, curvándose, y se cierra dando lugar al llamado "círculo cromático". Por lo tanto esta escala no tiene extremos, al contrario de lo que sucedía con la de los grises, y por esto, partiendo de cualquier tono volveremos siempre a él, aumentando y disminuyendo la variación del tono a medida que en nuestra marcha circular nos acercamos al punto de partida.

Ostwald determina 24 tonalidades distintas como "colores tipo", y los ordena en un círculo de colores (fig. 3). Toda tonalidad se puede conseguir mediante una mezcla "adictiva" intermedia del color, que en el círculo está inmediatamente antepuesto o pospuesto, siendo por tanto muy similar a sus "vecinos".

Cada par de colores opuestos divide al círculo en dos mitades, y se llaman complementarios, dándonos su mezcla adictiva el blanco.

Cada color tipo lleva un número, ya que no es fácil calificarlos verbalmente, siendo las distintas denominaciones dadas tan sólo aproximadas, así el color 1 es un amarillo perfectamente ordenado, la tonalidad de color 9 es un rojo fusia (tercer rojo), etc., etc.

Al igual que partiendo del negro o blanco formábamos, por adición de blanco o negro, escalas grises, podemos nosotros construir escalas de tonalidades partiendo de cada color puro, o color tipo, colocando en lugar del negro este color. Entre el color puro y el blanco se presenta una serie de tonalidades blanquecinas, clasificando Ostwald estas series como escalas de aclaramiento (fig. 4 a), que están compuestas de "color tipo + blanco", pudiendo también obtenerse otras escalas de color añadiendo a éste, en lugar del blanco, negro, formándose así las escalas de oscurecimiento (fig. 4 b).

En el "círculo cromático de Ostwald" se observa que todo lo que acontece en una de las mitades se realiza de forma contraria en la opuesta, así si unos tonos son vivos o claros en un lado en el opuesto serán apagados u oscuros; si la marcha en una mitad es muy rápida, en



Estudios
BALLESTEROS S.A.

García de Paredes, 55 - Tel. 46460 - MADRID

ESTUDIOS
LABORATORIOS
TRUCA

PRODUCCION

DISTRIBUCION EN AMERICA DEL SUR

Central en Buenos Aires para

REPUBLICA ARGENTINA, URUGUAY,

PARAGUAY, CHILE, PERU

Y BOLIVIA

BALLESTEROS



Los libros que todo el mundo lee
FRANKLIN D. ROOSEVELT
 Presidente extraordinario
 Por Federico de Madrid
 25 pesetas ejemplar

M O L A
 O la vocación de servicio
 Por Carlos de la Válgora
 20 pesetas ejemplar

GLOSA DEL AÑO 23
 Evocación del año de la Dictadura y
 del despuntar de Hitler y Mussolini
 Por M. Aguirre de Cárcer
 20 pesetas ejemplar

De venta en todas las librerías
 Se envían pedidos contra reembolso
 Editorial PACE - Apartado 1240 - MADRID

UNA NUEVA SUPERPRODUCCION
 DEL CINE ESPAÑOL



ANTONIO CASAL
MARY DELGADO

en



ESTUDIOS Y PRODUCCIONES CINEMATOGRÁFICAS

AUGUSTUS FILMS

Libertad, 24
Teléfono 20399
M A D R I D

la otra será su variación muy lenta, es decir, la oposición es perfecta en todos sus sentidos.

Los colores hasta ahora llamados tipo o puros no contenían blanco, negro ni gris, pero éstos son tan sólo teóricos, pues prácticamente es imposible conseguirlos de esta forma, yendo siempre acompañados o algún tanto mezclados de gris, de negro o de blanco en la proporción del 5 por 100 de blanco y 3 por 100 de negro, aproximadamente.

Si un color aparte de su tonalidad pura presenta a la vez blanco y negro, se le denomina entonces "color borroso", "color turbio" o "color manchado". De esta especie son la mayoría de los colores que prácticamente se han de tratar más adelante.

Ostwald ordena por fin todas las variaciones u oscilaciones del tono de un color en el "triángulo de iguales tonalidades", cuyos ángulos son el color tipo, el blanco y el negro (fig. 5 a). Cada tonalidad de este modo formada está clasificada por una señal numérica y literal, que por ejemplo posee la forma "22 ie". El número significa la tonalidad del color (color tipo, aquí el 22; verde 2.^o), la primera letra "i", la cantidad de blanco que lleva y la segunda letra "e" la cantidad de negro.

	TANTOS POR CIENTOS							
	a	c	e	g	i	I	n	p
Parte blanca.....	89	56	56	22	14	8,9	5,6	3,6
Parte negra	11	44	64	78	86	91,1	94,4	96,4

Sabiendo que:

$$\text{Color puro} + \text{parte blanca} + \text{parte negra} = 100$$

la parte de cada color-tipo que hay que agregar para reproducir cierta tonalidad expresada por cualquier forma de las antes dichas, será fácil de calcular. Así en el caso que queramos reproducir el tono anteriormente citado "22 ie", la parte blanca asciende a 14 partes, la negra a 64 partes, luego la cantidad de color puro número 22 será:

$$C = 100 - (14 + 64) = 22 \text{ partes.}$$

Por medio de estas señales se hace posible la reproducción exacta en todo momento de cada tono de color. La figura 5 b indica la proporción en que entran las partes de color puro, la negra y la blanca, para formar la tonalidad (expresada por la fig. 5 c), perteneciente al color del ejemplo número 22.

Ahora bien; cada color puro da lugar a una gama de tonalidades que se obtienen del modo siguiente: en el triángulo de iguales tonali-

dades antes citado, se toma contiguo a uno de sus lados la escala de grises o de colores neutros (fig. 6) a, c, e, ... p. Por los puntos de división de este lado (intersección de las divisiones de la escala de grises en el lado del triángulo) se trazan paralelas a los otros dos lados, formándose de este modo 8 triángulos (contiguos a la escala de grises) y 28 rombos. Los triángulos formarán la escala del color puro correspondiente e irán designados por el número del color, seguido de la letra correspondiente a la escala de grises (en nuestro caso será 22 a, 22 c, 22 e, ... 22 p). Pero como ya se sabe que todo el triángulo pertenece al color número 22, se puede suprimir el número y designar dichos triángulos solamente por la letra (como indica la fig. 5 c). Cada uno de los rombos irán igualmente designados por dos letras, que son las de los triángulos de la escala, cuya intersección (en la dirección de los otros dos lados) se efectúa o tiene lugar en ese rombo. Como cada color puro da lugar a un triángulo de tonalidades, podríamos formar al ir girando el triángulo sobre el círculo cromático y alrededor de la escala de grises, como eje, un doble cono, en cuya superficie existirían 384 tonalidades; 192 perteneciente al cono superior o de aclaramiento, y las otras 192 al cono inferior o de oscurecimiento.

Para dar una idea de las variaciones o número de tonalidades que hasta ahora habremos obtenido, tengamos en cuenta que el número de tonos que componen la escala de color puro es igual a 8, y el número de tonalidades que con estos 8 tonos se pueden formar tomándolos de 2 en 2 es:

$$C = \frac{2}{8} = 28$$

Luego cada triángulo de color puro tiene $8 + 28 = 36$ tonalidades u oscilaciones. Como el círculo cromático de Ostwald tiene 24 colores puros y cada uno de éstos origina un triángulo, el número total de tonalidades distintas serán:

$$24 \times 36 = 864$$

El valor de este sistema no está supeditado exclusivamente a la posibilidad de catalogar cada color y poder después reproducirlo en cualquier momento, sino que esta ordenación de colores representa la base para la armonía de los mismos.

Mientras que en el doble cono de colores se efectúen cortes con un determinado arte se obtendrán diversas combinaciones, cuyo resultado será siempre de un efecto agradable a nuestro sentido visual.

Esto es de vital importancia en las industrias de tipo artístico, introduciéndose en el extranjero esta armonía de los colores de Ostwald en la decoración de las películas en color.

Algunas notas y experiencias sobre el guión cinematográfico

Por ANTONIO DE OBREGÓN

SE ha definido el cine como "la expresión fotográfica de un sueño". Para lograr esto hay que escribir el guión, sintiendo con una sensibilidad especial y viendo con una técnica nueva, que no es la del dramaturgo, ni la del historiador, ni la del plástico.

El guión es el tecnicismo primordial del cine, su piedra fundamental.

El ideal para la producción es el argumento original, pensado en cine, por una mente creadora y moderna que sienta, efectivamente, el mundo a través de la cámara.

Al realizar una película, el productor maneja una serie de elementos cuya eficacia o perfección no puede medirse, ni valorarse de antemano. Lo único concreto, su única garantía, antes de empezar el rodaje, es el guión.

El guionista, en la creación original del argumento, en su desarrollo, en el juego de sus personajes, en la manera de distribuir las escenas, se juega la suerte de la película. Y a la vez que su inspiración y su conocimiento del cine, necesita su medida, su cálculo; en una palabra: su tecnicismo, hijo de la profesión, la experiencia y la fortuna en la manera de concebir el cine.

En principio, el guionista es el hombre que resuelve una charada. Se trata de un "puzzle" complicado, cuya solución no es nada fácil. Vertida una idea original en unas cuartillas, es necesario resolverlas en escenarios, esgrimiendo los personajes de manera que produzcan el mayor efecto, buscando la amenidad, el interés y la sorpresa, por todos los caminos.

Siempre he creído que el cine es una novela vista y oída. En la novela estaba antes todo, y el cine ha venido a realizar, en una síntesis maravillosa, no solamente la novela, sino todas las Artes a ella unidas. Dar lugar al mejor lucimiento de tantos elementos, es tarea que incumbe al guión.

En Norteamérica, el guión lo escriben numerosos especialistas. Hay guionistas, adaptadores, dialoguistas, escenaristas, inventores de chistes y situaciones. Lo mismo que se hace un coche en la fábrica Ford—en cada taller se le va añadiendo la pieza correspondiente—se va haciendo el guón, producto de un sistema, de una completa "standardización" de la imaginación y de la inteligencia.

El guón necesita más potencia creadora que ningún otro Arte. De aquí que la labor de guionista se encomiende a varios en lugar de uno solo. No se busca, como en la novela, la personalidad, el genio individual, sino la calidad de una buena película frente al público.

A veces sucede que el consumo de ideas y de temas va más aprisa que la invención. Y entonces ocurre que toda esa maravillosa técnica del cine, se pone al servicio de unas ideas y de unos temas triviales o estúpidos.

Los directores que triunfan en el mundo, son los que eligieron con más cuidado sus guiones.

No busquéis en el guón sucesos numerosos, ni atrevidas imágenes, ni sorprendentes fundidos. Tampoco tener la preocupación de la cámara. Tratar de encontrar el ritmo de un tema, de una trama. La mejor cualidad de un guón y lo más difícil, es el ritmo.

El público va al cine por ver a su estrella preferida, pero no por hallar un buen guón. Sin embargo, hay que dárselo, como hay que darle un buen sonido y una fotografía perfecta. Son cuestiones de mera técnica.

El diálogo, como todo en el cine, está sometido a la imagen.

El guionista sólo debe preocuparse de trazar la arquitectura humana, la complejión literaria y dramática de la película.

Ley económica del guión: con el mínimo de ingredientes, el máximo de resultados.

Hacer blancos continuos en la situación y en la frase y sorprender, al interesar. Eso debe proponerse el guionista.

Llegar al Estudio sin un guión preparado, es como empezar con los protagonistas a medio maquillar o rodar sin haberse terminado el decorado. Sin embargo, no se ve tanto y suele hacerse con alguna frecuencia, y no se entera nadie... más que el público.

La literatura en el cine está ante los ojos de todos, como el cadáver en la mesa de disección.

Para escribir un poema genial, pudo estarse enfermo, borracho o desequilibrado. Para trazar un buen guión hay que tener una cabeza firme sobre los hombros, estar sano de cuerpo y espíritu.

El guionista se parece más al ingeniero que al poeta.

Cukor—realizador de “Margarita Gautier”—ha dicho: “Una escena brillantemente concebida por el escritor es a veces imposible de traducir al cine”.

El mismo ha escrito: “Un buen asunto, significa muchas veces un buen film. Un mal asunto, un mal film”.

Goldwyn, el gran productor americano, declara: “Paso horas y horas con los escritores cinematográficos para tener la certeza, cuando empiezo un film, de que existe un guión”.

El mismo, afirma: “Si tuviera qué escoger entre hacer un argumento malo con una gran estrella, o realizar un magnífico escenario con una estrella mediocre, optaría por la historia sin estrella”.

Riskin, guionista de Capra, confiesa: “En los dominios del cine se

nos ocurren seis buenas ideas por año... ¡y hay que hacer seiscientos films!"

Un gran poeta dijo que la inspiración era cuestión de horas de trabajo. Por esa misma razón, los argumentistas americanos son unos funcionarios bien retribuidos, que encerrados en sus escritorios, delante de sus máquinas de escribir, se obligan a producir buenos guiones con un horario fijo.

Un escritor ha enjuiciado así la función del autor en el cine: "Los argumentos para el cine tienen la misma función que tuvieron para el teatro y para la comedia del Arte, donde el autor hacía el argumento y el realizador tejía sobre él la farsa, cambiando a voluntad personajes y decorados. Como se llegó al "Teatro teatral", se llega ahora al "Cine cinematográfico".

El Director ha de interponer toda su influencia para que el diálogo se adapte al estilo y personalidad de los actores.

Para la elección de argumentos verdaderamente cinematográficos, estableceríamos este orden:

- a) Ideas originales y argumentos inventados para el cine.
- b) Adaptaciones de novelas.
- c) Argumentos extraídos directamente de la Historia; y
- d) El teatro. Las obras dramáticas.

Todo, la adaptación de una novela, el suceso histórico, la obra teatral, pueden ser una buena película, una vez que el tema pasa por la alquimia de los confeccionadores de guiones.

El cine americano es el primero de todos, por su perfeccionamiento técnico y por su gran conocimiento de todos los públicos. Los productores americanos llegaron a aquilatar la fórmula que debería tener un gran film para ser del agrado universal. Los ingredientes, según los cálculos de la industria del celuloide, fueron los siguientes:

Un 10 por 100 de Naturaleza, paisajes, en fin, de tarjeta postal.

Un 10 por 100 de pistolas, policías o puñetazos.

Un 10 por 100 de sucesos diversos y automóviles de lujo, veloces.

Un 20 por 100 de bailes, de "dancings" de gran mundo.

Un 20 por 100 de interiores y de sentimentalismo doméstico.

Un 30 por 100 de besos, de "sex-appeal", de amor.

Comentarios a la protección de nuestra industria cinematográfica

Por F. FERNANDEZ IBERO

Secretario General de la Subcomisión
Reguladora de la Cinematografía

PREOCUPACION constante de nuestro Gobierno en los últimos años ha sido estimular y fomentar por los medios posibles la producción de películas españolas, con el fin de lograr una consolidación definitiva de esta importante industria. Los grandes beneficios que la cinematografía nacional puede aportar al Estado, tanto desde el punto de vista económico como por su enorme poder de difusión, han movido a los Organismos oficiales a prestar a esta naciente industria la atención y los cuidados que merece.

Varias han sido las disposiciones dictadas por el Ministerio de Industria y Comercio encaminadas a impulsar la producción nacional de películas. Primeramente, en el mes de abril de 1941, se dispuso por dicho Ministerio que, a partir de aquella fecha, las películas extranjeras tenían que satisfacer a su entrada en España un canon de importación de veinticinco, cincuenta o setenta y cinco mil pesetas, según su categoría. Asimismo se estableció para todas las películas extranjeras la obligatoriedad de su versión al español, previo abono de veinte mil pesetas en concepto de licencia de doblaje. Con las cantidades recaudadas por ambos conceptos se constituyó un fondo destinado al auxilio económico de la producción nacional, en forma de premios a las mejores películas, créditos, concursos de guiones, becas para estudios, etc.

Simultáneamente se adoptó por el Ministerio de Industria y Comer-

cio el criterio de no conceder importaciones de películas extranjeras más que a aquellas personas o Entidades que producían películas nacionales. Esta modalidad quedó definitivamente ratificada en las primeras Normas para la importación, dictadas en 28 de octubre de aquel mismo año, según las cuales para poder importar películas extranjeras es condición indispensable realizar una nueva película en estudios españoles, o comprometerse a producirla mediante garantía bancaria.

En el mes de mayo de 1943, y con el fin de mejorar la calidad artística y técnica de nuestras producciones, las referidas Normas fueron modificadas en el sentido de que solamente se concederían las licencias de importación una vez aprobadas y valoradas por la Junta, que se designaba al efecto, las películas producidas por las Entidades solicitantes.

También se dictó, en el mes de diciembre de 1941, una disposición, confirmada y ampliada en 13 de octubre último, estableciendo la proyección obligatoria en todas las salas de cinematógrafo de películas nacionales de corto y largo metraje, las primeras en todas las sesiones, y las últimas en determinada proporción con películas extranjeras.

Por último, en 19 de julio del año actual, se promulgó la Ley que establece la nueva clasificación arancelaria de las películas impresionadas, que en lo sucesivo han de satisfacer elevados derechos de Aduanas.

Las disposiciones que se mencionan anteriormente significan una valiosa protección a nuestra industria de producción de películas, con auxilios directos (premios anuales, créditos, obligatoriedad de proyección) y la protección indirecta, es decir, la que grava y dificulta la competencia (cánones de importación y derechos de Aduanas).

RESULTADOS OBTENIDOS

Según las teorías proteccionistas, cuando se acude en auxilio de una industria que conviene consolidar—en este caso, la producción de películas—se hace a costa de otro sector, el que pudiéramos llamar oneroso—la importación—o con sacrificio del conjunto de la economía nacional. Desde cierto punto de vista, hubiese sido lógico, por lo tanto, deslindar las actividades cinematográficas en dos campos totalmente separados: uno, el de la producción de películas nacionales, con el máximo apoyo y las mayores facilidades; y otro, el de la importación de películas extranjeras, que tendría que soportar el peso de tal protección. Sin embargo, se estimó más conveniente que los beneficios íntegros de la explotación de las películas extranjeras pasasen también a manos del productor español, sin que por ello se renunciara a los cánones de importación y derechos de doblaje que se establecían, gravámenes que ve-



NUEVA FILMS, S.A.

Rueda actualmente su primera gran superproducción

"ESPRONCEDA"

con

Amparito
Rivelles

Y

Armando
Calvo

Dirección: FERNAN

Jefe de Producción, A. de Cienfuegos.

Estudios, Ropente.

Cámara, Paniagua.

Música, Maestro Parada.

El mejor reparto de la cinematografía española dirigido
por el mejor conjunto técnico

CINE EXPERIMENTAL

APARTADO 1240 - MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Año..... 50,00 ptas.

Semestre..... 28,00 »

D. _____

que vive en calle de n.^o

se suscribe a CINE EXPERIMENTAL por ⁽¹⁾

cuyo importe abonará contra reembolso al recibo del primer número.

..... a de de 194.....

El suscriptor,

(1) Un semestre, o un año.

nían a mermar las ganancias de los productores puesto que ellos únicamente podían ser los importadores.

Transcurridos cerca de cuatro años desde que se promulgaron las medidas protectoras que comentamos, siguen funcionando en España, como antes, empresas que abarcan conjuntamente la producción de películas nacionales y la distribución de las mismas y del material que adquieren en el extranjero, y entidades exclusivamente distribuidoras. No puede decirse, en cambio, que existan productores que hayan organizado su industria de forma que la producción de películas sea o pueda ser negocio.

Es cierto que en estos últimos años y merced a las disposiciones protectoras, se han realizado en España películas en gran número y de mucha mejor calidad que las rodadas anteriormente en nuestros Estudios. Ha habido casos—justo es reconocerlo—en que los productores han hecho un gran esfuerzo de superación guiados por el noble deseo de elevar el nivel de nuestra cinematografía, pero en la mayoría se ha procurado hacer méritos para conseguir mayores ventajas en la importación. Es decir, que se ha acudido a la producción no como fin, sino como medio para obtener material extranjero, bien para ser explotado directamente por los propios productores, o para cederlo a las Casas distribuidoras con las que, de esta forma, se complementaban mutuamente.

El proteccionismo verdaderamente eficaz ha de tener por fin arraigar la naciente industria, de forma tal que pueda continuar desarrollándose más tarde sin el auxilio de la protección. A eso es a lo que se debe tender en el caso de nuestra cinematografía, para que ésta rinda a España el debido fruto. A este respecto, el único resultado permanente de la actividad cinematográfica en estos últimos años, se reduce al perfeccionamiento que han alcanzado nuestros elementos técnicos y artísticos, y a las mejoras y ampliaciones introducidas en los Estudios.

HACIA LA INDUSTRIALIZACION

Sin duda, las disposiciones dictadas han brindado una protección tan desinteresada, que solamente se ha exigido a los productores el mínimo esfuerzo para disfrutar las grandes ventajas que se les ofrecía. Les ha bastado no producir una película detestable para entrar en posesión de varios permisos de importación. Esta generosidad ha resultado perjudicial para los mismos productores, aunque ellos de buena fe no lo crean así, porque les ha faltado el estímulo preciso para organizar sobre bases firmes el negocio de producción de películas. Y así ocurre que solamente conciben que puede acometerse la producción de pelícu-

las nacionales contando con la obtención de licencias para importación de material extranjero, hasta tal punto que, si desapareciera esta forma de protección o se redujera simplemente, la producción de películas quedaría totalmente paralizada con grave peligro para los Estudios, sobre los que recaería totalmente la repercusión de la crisis.

Si algún día se creyese oportuno la revisión de la política proteccionista, iniciada con el solo fin de crear una potente industria de producción cinematográfica, habrá de tenerse en cuenta la experiencia de estos cuatro años para, en lo sucesivo, estimular a los productores no solamente a que realicen mejores películas, sino a organizar su industria de forma que pueda subsistir por sí misma sin ayuda de ninguna clase.

Es opinión unánime de los productores que el costo de una película no puede ser excesivamente elevado, porque en España resulta muy difícil su amortización. Esta creencia carece de fundamento sólido porque el anhelo de nuestra industria cinematográfica ha de ser producir para el mundo entero, para lo cual España se encuentra en situación de privilegio por su historia, sus variadísimas costumbres y su riqueza folklórica. Sabido es que el llevar a cabo esta empresa ofrecerá enormes dificultades, pero que éstas no son insuperables.

Convendría despertar la iniciativa privada, que en estos meses ha realizado ya algunos intentos aislados para la conquista de mercados extranjeros, con algún estímulo oficial, que así como hasta ahora ha favorecido la realización de buenas películas, impulse el desarrollo industrial de las empresas productoras. Si se estableciese, por ejemplo, la concesión de una prima por cada divisa que ingrese el Estado, procedente de la exportación de películas españolas, no cabe duda de que los productores se esforzarían por colocar a buen precio sus producciones en el mayor número de países, buscando su lucro personal, pero beneficiando al mismo tiempo a los intereses nacionales, y especialmente a los de la cinematografía, que iría ampliando, aunque fuese lentamente, sus posibilidades de explotación.

Creemos que el porvenir de nuestra cinematografía depende de que se le conceda por los propios interesados la importancia que tiene como industria más que como manifestación artística, y que se rija por los mismos principios económicos que regulan cualquier otra actividad industrial: estudio del producto que ha de fabricarse; organización de la producción para reducir al mínimo el precio de coste; conocimiento de los mercados extranjeros, a fin de adaptarse a sus preferencias, etc. En definitiva, que la cinematografía nacional se convierta en una auténtica industria.

Formación de directores

Lo innato imprescindible

Por CARLOS SERRANO DE OSMA

EL director de films, ¿debe ser escritor? El hombre que realiza una película, ¿ha de poseer una formación universitaria? ¿Habrá de forjarse en el trabajo diario de un "plató"? ¿Cuál es la mejor escuela para el director de films?

Estos y parecidos interrogantes se plantean hoy en la prensa profesional cinematográfica, en el llamado "mundillo del séptimo arte" y en los círculos de simples aficionados, sectores en que se especula y polemiza con el ánimo, más o menos desapasionado, de encontrar soluciones eficaces al problema planteado en España por la exigencia de una casi constante renovación de elementos artísticos rectores, la mayoría de los cuales, a la vuelta de pocos años, empobrecen irremisiblemente.

Tratando de arrojar alguna luz sobre tan debatida cuestión, vamos a exponer ciertos puntos de vista, ya que no personales ni nuevos, sí al menos sinceros y objetivos.

Consideremos, en primer lugar, la misión del realizador como creadora. Entonces él debe serlo todo: artista y escritor, hombre y genio. Poco importan su origen, su formación, sus primeros pasos profesionales. El realizador genial llega siempre, por encima de las circunstancias, a las cumbres máximas de la responsabilidad y de la gloria; lleva dentro de sí un impulso poderoso capaz de avasallar las más formidables dificultades. El genio es un predestinado, y aunque sus portentosas cualidades se desarrolle y cultivén con el estudio y el trabajo, no

puede darse nunca una norma general para la reglamentación de unos métodos profesionales. Las obras del realizador genial—Pudowkine, Chaplin, Stroheim...—son siempre resueltas obedeciendo a un elevado mandato intelectual y emotivo, y llevan en todo instante el inconfundible sello de su magnificencia.

Ahora bien; si consideramos al realizador como a un simple constructor de imágenes, hábil artífice de una historia escrita, inteligente coordinador de una narración interesante, todo es ya distinto y variable. El director de talento, de personalidad más o menos acusada, profesional del cine y que, como tal, lo entiende; elemento imprescindible en toda producción organizada, puede y debe forjarse cuidadosamente en un clima favorable al desarrollo de unas supuestas condiciones previas, tales como el sentido del cine, la vocación, la sensibilidad y el más generoso y desprendido de los entusiasmos.

El sentido del cine lo constituye esa predisposición natural, ese estado de ánimo permanente, propicio para “pensar y sentir” en cine; esa ágil percepción de la fotogenia que hace del dotado un sutír catádor de esencias cinematográficas. Hay un sentido del cine, como lo hay de la música o de la poesía; innato sentido que se aviva a diario, en la visión de films de todo género y tendencia, y se mantiene lozano con el ejercicio de la reflexión y de la crítica, aunque sólo sea calladamente y para uno mismo, sin otra trascendencia que la propia individual. Hay un sentido general del cine; lo poseen la mayoría de los nacidos paralelamente a él, es decir, aquellos que vieron llegar con su adolescencia a Charlot o a Douglas, a Keaton o a Dupont; es el amplio “sentido de la percepción” cinematográfica, consubstancial al gran público; sector suyo es el minoritario “sentido de la interpretación” filmica, el más fuerte puntal en la carrera de un director íntegro; se refiere a la facultad de ver en imágenes animadas un suceso acaecido, un hecho histórico o una narración creada; en ausencia de este sentido el director fallará siempre; podrá haber en su obra meticulosidad, preocupación, nobleza y hasta inquietud, mas nunca nervio y vigor rigurosamente cinematográficos. Cuando el sentido del cine es “creador” sirve al genio.

La vocación es la segunda condición imprescindible a todo aspirante a realizador. Sin vocación puede haber director, pero sus obras serán frías, carecerán de ese hálito de vida necesario a toda producción espiritual—literaria, musical, pictórica...—destinada a la generalidad de las gentes; los films realizados por el hombre sin vocación serán sólo un fraude estético sin alcances mediatos. Acaso el principal defecto de nuestro cine sea el de la casi absoluta ausencia en él de elementos vocacionales auténticos, capaces de elevar su nivel artístico a un rango de

pura sinceridad. Es preciso hacer fructificar las generosas vocaciones, y así salvar del desánimo a todos cuantos se encuentran sumidos en la angustia del aislamiento. Gran número de jóvenes españoles malograron hoy sus inclinaciones profesionales ante la falta de clara orientación, firme tutela y posibilidades honradas.

Al sentido del cine y a la vocación debe unirse la sensibilidad; sin ella no hay tampoco film verídico y humano; un realizador insensible es como un jardinero desinteresado por el cuidado de sus flores: éstas terminan por agostarse; un film realizado sin sensibilidad surgirá ya muerto a la luz de su primera proyección.

Y con todo, y por encima de todo, un entusiasmo generoso, fresco y sincero, capaz de superar las múltiples dificultades que se oponen a todo aspirante al profesionalismo: apatía e indiferencia ajena, egoísmo de los encumbrados, esporadicidad de la producción, insinceridad de cierto sector de la crítica, volubilidad de los espectadores, irresponsabilidad interpretativa... Y luego, vencidos los años difíciles, situado el profesional en una primera línea de trabajo y éxito, el peligro contrario: la crítica fácil, el mimo del público, los premios, las elevadas nóminas, la vida regalada... Y al final, el anquilosamiento y su secuela: la rutina. Frente a lo uno y lo otro, el entusiasmo joven y ferviente.

Supuestas las innatas condiciones imprescindibles—sentido del film, vocación, sensibilidad y entusiasmo—, ¿cómo ha de hacerse un realizador?

En la primera hora cinematográfica mundial, el director no era nunca el producto de su propia voluntad, sino tan sólo la consecuencia de unas circunstancias favorables. Profesiones diversas dieron origen a múltiples directores. Gentes de todos los oficios entraron en los Estudios cinematográficos, para marcar, sin saberlo, los puntales básicos del futuro arte; Melies y Gasnier, Griffith y Gance, realizaban sus films a la manera intuitiva, tal como Dios les daba a entender; ellos señalaban, sin embargo, las primeras líneas generales de una preceptiva, que más tarde, ante la visión inteligente de los Epstein, Leni, Lubitch, Clair y Murnau, habría de convertirse en una nueva estética.

Hoy, todo es distinto. El director llega a serlo mediante una trayectoria formativa. La gran labor de los precursores constituye el texto fundamental; al joven aspirante no tienen por qué estorbarle los títulos académicos, aunque sí le será imprescindible una amplia cultura universal; y tan importante como la asistencia diaria a las salas de proyección, será para él la presencia en un "plató", donde, mientras cumple una misión de responsabilidad, observará a los profesionales y conocerá sus métodos; paralelamente, el cultivo del film "amateur" perfilará su concepto de la fotogenia; sus primeros pasos en libertad con

la película documental de corto metraje, indicarán ya el alcance aproximado de sus posibilidades como futuro director.

El realizador no será escritor, ni actor, ni académico, ni ingeniero, aunque pueda haber sido todo ello y otras muchas cosas, como electricista, farmacéutico, piloto aviador o arquitecto. El director no será más que director; cuando es así, todas sus profesiones anteriores no representan para él otra cosa que algunas de las fases sucesivas necesarias al proceso de su cristalización. Es inútil buscar la procedencia de los directores en determinadas actividades u oficios; el director necesita, para serlo, vocación y voluntad: el "querer ser" unamunesco; si antes ha querido ser otra cosa y lo ha logrado, será "esa otra cosa", aunque empuñe un megáfono en función impropia, pero no un director.

El ideal es la Escuela de Realizadores. En ella, organizada y metodicamente, puede obtener el estudioso dotado aquella suma de conocimientos fundamentales a todo aspirante: historia del cine, psicología, estética, literatura, historia del arte y etnografía; teatro, historia de la civilización, fisiognomía y música; teoría, preceptiva y técnica cinematográfica... Cursos racionales, extensos o intensos, según el alumno y sus condiciones. Seminario y clima de polémica: aun hay mucho que dilucidar en la estética del film.

Pero la Escuela de Realizadores, su estructura y sus tendencias, es algo que desborda ya los límites debidos a "lo innato imprescindible". Séanos permitido ocuparnos del tema otro día.

BIBLIOGRAFIA

SENSITOMETRIA FOTOGRAFICA

EN esta obra, publicada por la Eastman Kodak Corporation, se reúnen y enlazan ordenadamente los principales trabajos y descubrimientos realizados en el transcurso de los años y en esta materia por Hurter y Drifford, Warnerke, Scheiner, Eder, Schwarzschild, Lumière, Callier, Meidinger y otros muchos investigadores (incluido el mismo L. A. Jones) de esta disciplina, que constituye en sí una de las especialidades de la técnica cinematográfica.

Tras un resumen histórico de los focos de luz empleados en los distintos países, pasa a tratar la composición espectral de las radiaciones, estableciendo la curva de emisión espectral e introduciendo el concepto de "temperatura color" de un foco luminoso, que define como la temperatura de un cuerpo negro que presente la misma distribución de energía en el espectro visible que el foco considerado, estudiando además el efecto que dicha temperatura color ejerce sobre los valores de la sensibilidad de las emulsiones.

Después de definir las funciones luminosidad, fotocidad, etc., se refiere a los modernos focos "standard" de calidad e intensidad y a la unidad internacional de intensidad fotográfica.

Estudia a continuación los sensitómetros, aparatos destinados a la obtención de cuñas sensitométricas e indispensables en todo moderno laboratorio cinematográfico, estableciendo su división: de escala intensidad y de escala tiempo.

El revelado es tratado con brevedad, ya que la Casa Kodak ha editado en Estados Unidos otras publicaciones en que se trata a fondo este asunto.

La medida de la densidad comprende tres partes: características ópticas de la imagen, en la que se incluyen los conceptos de densidad difu-

sa, dirigida e intermedia, y la relación que las liga; el velo y sus fórmulas de corrección, y, por último, los densitómetros, aparatos empleados para medir la densidad de las películas.

A la parte V de la obra corresponde la interpretación de los resultados. En ella se exponen los métodos de determinación de la rapidez de las emulsiones: el del "umbral" o ennegrecimiento mínimo perceptible al ojo humano, base de las escalas de rapidez Scheiner y Eder-Hecht; el de Hurter y Drifford, creadores de la sensitometría, fundado en la determinación de la "inercia", que da lugar a las escalas H y D, Watkins y Wynne, y, en fin, el de la mínima pendiente útil, el más riguroso y moderno, y que da una idea más exacta de la rapidez de una película. A la exposición de estos métodos se acompaña una tabla que relaciona entre sí los valores de la rapidez correspondientes a los distintos procedimientos.

A continuación se hace resaltar la importancia que en los trabajos sensitométricos, tanto teóricos como prácticos, desempeña el valor de la "gamma infinito" y el de la constante K de revelado, obteniendo, mediante el método de Sheppard y Mees, la relación entre ambos valores.

Una parte interesante de la obra es la destinada a estudiar la dependencia entre el valor de la gamma de una emulsión y el tiempo de revelado, así como la "latitud", señalando la trascendencia del conocimiento de esta última en ciertas clases de trabajos. Una tabla adjunta fija las constantes sensitométricas de las emulsiones clásicas, fotográficas y cinematográficas.

El último capítulo está reservado a la sensibilidad cromática, y en él se consideran los métodos de dispersión y los de absorción selectiva. Es indudable el interés que estos últimos temas ofrecen en el problema cinematográfico de actualidad: el cine en color.

J. L. F. E.

PHOTOGRAPHIC SENSITOMETRY, de Lloyd A. Jones. Editada en inglés.

EL SENTIDO DEL CINE

No se trata, ciertamente, de un libro panorámico en el que se abarque el conjunto del cine moderno en su doble aspecto ideológico y técnico. Semejante ambición se halla desplazada del propósito del autor. Este propósito se limita a señalar una orientación al arte cinematográfico y a examinar el estado actual de la mejor técnica. El "sentido del film" ha de entenderse como una dirección estética y un criterio, pero principalmente como un conjunto de observaciones personales de Eisenstein, relativas a la realización.

En el libro se recoge un ensayo del autor, en el que éste analiza con gran finura crítica lo que a su juicio constituye la forma y el contenido de su arte. Ya Stephen Garry publicó en 1939 y en "Life and Letters To-day", no un resumen sino una ampliación de las teorías magistrales, aunque siempre un poco inconexas, del cineasta ruso.

Es posible que Eisenstein rectificase hoy algunos de los conceptos que expuso hace seis u ocho años. Él mismo ha reconocido recientemente, que había ido demasiado lejos en cuanto a las posibilidades del color e incluso del color sobre la forma en determinados "montajes". No así en lo referente al valor fundamental que concede a la imagen, ni respecto a la sincronización audio-visual que él y Valerio Pledjinow —otro gran director ruso—, antes que Gance, René Claire y otros teorizantes occidentales del cine, puntualizaron con unas cuantas observaciones prácticas.

En el prólogo que Sergio M. Eisenstein pone a "The film sense", escrito a fines de 1942, diserta poco de sus opiniones sobre la especialidad que le ha dado fama universal y habla mucho sobre la guerra, ya que, según dice, "esta palabra implica la supeditación de todo trabajo teórico o práctico del sector Arte a las necesidades de la lucha". En realidad, la guerra ha producido un colapso en la cinematografía universal.

El libro que comentamos es rico en anotaciones de tipo técnico y operatorio, sobre todo de las que al autor le sirvieron para realizar sus más famosas películas desde sus tiempos de "Potemkin" y "Lo viejo y lo nuevo", hasta "Alejandro Nevsky" (1938). La colaboración en los escenarios de esta última película, con Piotr Paulenko parece haber dado un nuevo estilo de equilibrio con el realismo tradicional a la fantasía demasiado idealista de Eisenstein.

Magníficos fotografiados—como el del cuadro del Greco "Vista de Toledo" y el del cuadro de Sassetta "Encuentro de San Antonio con el ermitaño San Paulo"—lucen en el texto de la obra. Añádese fotos, dibujos y diagramas—entre éstos los de movimiento y composición plástica que corresponden a "Alejandro Nevsky"—, verdaderos itinerarios del desarrollo estructural de la "realización", y se tendrá idea del positivo valor de este volumen.

A. E.

THE FILM SENSE, por Sergio Mikhailovich Eisenstein. Traducción del ruso por Jay Leyda. Editorial "Faber and Faber". London, 1943.

Lo Leyda

IMPORTACION

EN el "B. O. del Estado" de 24 de mayo de 1943 han aparecido las siguientes normas a que habrán de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede:

"Con fecha 28 de octubre de 1941 el Ministerio de Industria y Comercio dispuso que la importación de películas cinematográficas impresionadas se concedería exclusivamente a las Entidades o personas de nacionalidad española que, de acuerdo con las normas que con aquella fecha se hicieron públicas, produjesen películas enteramente nacionales de una categoría decorosa y de un coste no inferior a pesetas 750.000. Las referidas normas establecían la posibilidad de llevar a cabo estas importaciones con anterioridad a la producción que las autorizaba, mediante la presentación de un aval bancario que garantizaría su edición.

Transcurrido un año y medio desde esta fecha, variadas las circunstancias que entonces concurrían, apreciados los inconvenientes de que en las actuales adolecen las mismas y la necesidad de fijar de un modo más claro los requisitos que han de exigirse para conseguir la máxima eficacia en la protección y estímulo de la producción nacional, con la finalidad de elevarla a la altura que le corresponde, este Ministerio de Industria y Comercio ha acordado modificar las referidas normas, redactándolas de nuevo en la forma siguiente:

1º Las solicitudes aprobadas en principio por este Ministerio de acuerdo con las normas de 28 de octubre de 1941 y que no hayan sido anuladas por haber entrado en período de tramitación o producción, serán resueltas con sujeción a las referidas normas, siempre que los in-

teresados hagan uso de sus derechos en la forma en que han sido concedidos, en el plazo de tres meses, a partir de la fecha de la publicación de esta disposición, plazo que puede ser ampliado hasta un año, incluida en él la producción de la película ofrecida, si los motivos que impiden su resolución son ajenos a la competencia del interesado.

2.º A partir de estas solicitudes, la importación de películas se concederá única y exclusivamente a aquellas Entidades o personas que produzcan películas de largo metraje íntegramente nacionales, a los efectos económicos, y de una categoría técnica y artística suficientemente decorosa, a juicio de la Comisión Clasificadora que a tal efecto nombra este Ministerio.

3.º Los requisitos y trámites imprescindibles para que una película nacional tenga derecho en su día a disfrutar de los beneficios de importación que este Ministerio concede son los siguientes:

a) Estar producida por una Entidad o persona que reúna las condiciones legales exigidas para ejercer la industria de producción cinematográfica.

b) Presentar en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo cinematográfico competente en este Ministerio de Industria y Comercio, con veinte días, al menos, de anticipación a la fecha en que se piense iniciar cualquier adquisición de compromisos relativos a la producción que se pretenda realizar, el guión cinematográfico definitivo de la misma, acompañado de un plan económico completo, relación de técnicos y artistas que se desea emplear, así como la hoja de censura correspondiente.

c) En el plazo de veinte días la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía emitirá informe relativo a esta producción, en el que hará constar los defectos que en ella pudiese apreciar, copia del cual será entregada al interesado, el cual podrá tenerlos en cuenta, realizando las modificaciones oportunas, presentándola de nuevo a informe, renunciar a la producción o, no obstante, insistir en realizarla, bien entendido que dicho informe será tenido en cuenta en su día por la Comisión de Clasificación, a los efectos oportunos.

Las producciones que merezcan informes favorables tendrán prioridad a los efectos de suministro de material virgen para su realización.

d) Una vez inscrita la película como acogida a estos beneficios, de lo cual se extenderá certificado al interesado, y concedido el material virgen necesario por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, podrá iniciarse la producción, y durante su transcurso este organismo queda facultado para supervisarla en todos sus aspectos, haciendo las observaciones que estime oportunas, por escritos dirigidos al productor, que constarán igualmente en su día ante la Comisión Clasificadora.

e) Finalizada la producción, será sometida al visionado de la Comisión Clasificadora nombrada por este Ministerio, acompañándose resumen detallado por partidas del coste definitivo de la misma, quien, a la vista de su resultado y de los informes y comunicaciones de la

Subcomisión Reguladora de la Cinematografía antes citados, dictaminará la categoría que le corresponda y el valor de producción que se le asigne, que darán lugar a los beneficios de importación a que se haya hecho acreedora.

4.^º a) Las películas de producción nacional serán clasificadas dentro de las siguientes tres categorías:

1.^a Aquellas películas que supongan un avance considerable en cualquier aspecto de la producción, sin que otro cualquiera de ellos les haga perder la condición de muy buenas y merecedoras, por tanto, del mayor encomio y protección.

2.^a Aquellas películas que, sin suponer un avance considerable en nuestra producción, sean en su conjunto de una calidad suficientemente buena para poder con decoro traspasar nuestras fronteras y que merezcan, por tanto, la protección del Estado.

3.^a En esta categoría serían consideradas aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito de nuestra industria, no siendo merecedoras de apoyo alguno.

b) El valor de producción será determinado según los resultados obtenidos a la vista de la calidad de los diferentes elementos que en ella intervinieron, teniendo en cuenta el resumen de gastos definitivo presentado por el interesado, pero aceptándose solamente aquellas partidas del mismo que se reflejen justificadas en la película visionada conforme a un plan de producción sensato y ordenado y a los precios normales de esta industria.

La decisión acordada será comunicada oficialmente a los interesados.

5.^º La Comisión Clasificadora queda constituida en la siguiente forma:

Presidente, el Ilmo. Sr. Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda.

Vicepresidente, el Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.

Vocales: un Vocal nombrado por la Vicesecretaría de Educación Popular, un Vocal nombrado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, un Vocal nombrado por la Dirección General de Bellas Artes, un Vocal nombrado por la Academia de la Lengua, un Vocal nombrado por la Academia de Bellas Artes.

Actuará de Secretario el Jefe de la Sección de Producción de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.

El Presidente podrá recabar, si lo estima oportuno, el asesoramiento de otros elementos técnicos de la industria cinematográfica o personas competentes de este sector artístico.

6.^º A la vista de la clasificación y coste de producción acordados por la Comisión Clasificadora, la Subsecretaría de Comercio, previo informe de su organismo competente, la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, otorgará los permisos de importación correspondientes,

teniendo en cuenta: la solicitud de los interesados y la operación que propongan, el precio, la calidad y la procedencia de las películas que se desea importar, los cupos existentes de diferentes países y la disponibilidad de divisas.

Como norma general sujeta a las circunstancias que concurran, los beneficios de importación que este Ministerio concede son los siguientes, ajustados a la categoría de la producción y a su valoración a estos efectos.

Por cada millón de pesetas de valor aprobado:

1.^a categoría, de tres a cinco películas, según su valor de explotación.

2.^a categoría, de dos a cuatro películas, según su valor de explotación.

3.^a categoría, ningún derecho.

A valores de producción superiores o inferiores al millón de pesetas corresponderá la parte proporcional de importaciones.

En casos especiales, y si los contingentes de importación lo permiten, se podrá conceder algún aumento en el número de permisos, así como autorizarse la compensación directa con otra película de países de producción reducida con quienes interese establecer relaciones cinematográficas y sea éste el único medio posible.

7.^o El valor de las películas de importación a que dan derecho los referidos permisos será el normal de una película de buena calidad; es decir, que si se pretende importar una producción extranjera que por su excepcional mérito justifique un precio más elevado, será necesario hacer uso para ello de los permisos de importación necesarios para cubrir este precio.

8.^o La importación de películas se realizará por pago en "clearing", divisas o créditos facilitados o autorizados por el Instituto Español de Moneda Extranjera, o bien, de no ser esto posible, por compensación con la producción nacional realizada, bien entendido que, de emplearse las dos primeras formas, la producción nacional, al exportarse a todos los países, lo será con aportación total de su valor en divisas a España, y en el tercero de ellos sólo servirá la compensación hasta el valor del material que se importe, viniendo la diferencia en divisas al Instituto Español de Moneda Extranjera, así como las que resulten de exportaciones a los demás países que pudieran realizarse. Se exceptúan los casos especiales de compensación con países de producción reducida fijados en el apartado 6.^o

9.^o A los efectos del planteamiento de la operación que se proponga, podrá exigir la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía cuantos datos estime oportunos, contratos legales o facturas originales y directas e incluso el visionado previo de las películas a importar.

10. Las películas nacionales que hayan dado lugar a una importación deberán ser exportadas a cuantos países sea posible, y de no realizar estas exportaciones los interesados, podrá tomarlas a su cargo la

Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, correspondiendo los beneficios a los productores, pero sin que éstos puedan oponerse a las mismas."

A las citadas normas se acogieron los productores de las siguientes películas nacionales, las cuales dieron lugar a la clasificación que indicamos, destacando los títulos "El escándalo" y "El clavo" con la máxima categoría (1.^a A), valorados el primero en 2.750.000 pesetas, y el segundo en 3.000.000 de pesetas, con derecho a importar 15 películas extranjeras:

Títulos y Entidad productora	Categoría y clase	Valor aprobado — Pesetas	Número de orden	Número de películas a importar
"El hombre de los muñecos" (Campa-Morán)	2. ^a C.	750.000	1	2
"Noche fantástica" (Cifesa)	2. ^a C.	1.250.000	2	3
"La casa de la lluvia" (Hércules Films)	2. ^a A.	1.500.000	3	5
"Qué familia" (Falco Films)	2. ^a C.	750.000	4	2
"Rosas de otoño" (Cifesa)	2. ^a B.	1.250.000	5	3
"Con los ojos del alma" (Montesinos)	3. ^a	Nulo.	6	"
"El pozo de los enamorados" (Ultra Films)	3. ^a	Nulo.	7	"
"El escándalo" (Ballesteros)	1. ^a A.	2.750.000	8	15
"El ilustre Pereá" (J. Busch)	2. ^a B.	1.000.000	9	3
"La chica del gato" (Campa-Morán)	2. ^a C.	750.000	10	2
"Fin de curso" (Rafa Films)	2. ^a C.	750.000	11	2
"Orosia" (Iberia Films)	1. ^a B.	1.500.000	12	6
"Dora la espía" (SAFE)	1. ^a B.	2.000.000	13	8
"Doce lunas de miel" (Hispania Artis)	1. ^a C.	2.000.000	14	8
"Una chica de opereta" (Campa-Morán)	2. ^a A.	1.000.000	15	3
"Piruetas juveniles" (Perseo Films)	2. ^a B.	1.250.000	16	3
"Turbante blanco" (Emisora Films)	3. ^a	Nulo.	17	"
"La maja del capote" (Mercurio Films)	2. ^a A.	2.000.000	18	6
"Santander en llamas" (Germán López)	2. ^a B.	1.250.000	19	3
"Una herencia en París" (Hércules Films)	1. ^a C.	1.500.000	20	6
"Arribada forzosa" (Exclusivas Floralva)	2. ^a A.	1.250.000	21	4
"El hombre que las enamora" (Cifesa)	2. ^a A.	1.500.000	22	4
"Hombres sin honor" (Emisora Films)	2. ^a C.	1.000.000	23	3
"Adversidad" (Helios Films)	2. ^a C.	750.000	24	2
"El camino de Babel" (Chapalo Films)	2. ^a C.	1.000.000	25	3
"El clavo" (Cifesa)	1. ^a A.	3.000.000	26	15
"Una noche decisiva" (Talía Films)	2. ^a B.	1.250.000	27	sin determinar

Títulos y Entidad productora	Categoría y clase	Valor aprobado — Pesetas	Número de orden	Número de películas a importar
"Cabeza de hierro" (Emisora Films)	1. ^a C.	2.000.000	28	sin determinar
"Llamada del mar" (Helios Films)	3. ^a	Nulo.	29	"
"La torre de los siete jorobados" (España Films)	2. ^a A.	1.000.000	30	sin determinar
"Ella, él y sus millones" (Cifesa)	1. ^a C.	2.000.000	31	sin determinar
"Empezó en boda" (M. Lara)	2. ^a B.	1.000.000	32	sin determinar

El total de las películas a importar es del orden de 136 y el valor aprobado por la Junta Clasificadora de 39.000.000 de pesetas.

MERCADO ARGENTINO

ARGENTINA es, sin duda, uno de los países americanos más interesantes para España desde el punto de vista cinematográfico, por lo cual creemos conveniente, al iniciar esta sección de "Mercados extranjeros", dar a conocer a los cinematógrafistas españoles diversos datos, los cuales pueden ser utilizados al efectuar sus proyectos de distribución y tal vez de colaboración en la producción con nuestros hermanos argentinos.

En los últimos años Argentina viene aumentando no sólo la cantidad de películas producidas, sino también su calidad, de una forma análoga a los que acontece en nuestro país; últimamente, y debido a la escasez de película cinematográfica virgen, ha disminuido dicha producción.

Para los títulos extranjeros es Buenos Aires el centro más importante de recaudación, ya que aproximadamente el 75 por 100 del negocio se concentra en dicha capital, y del 12 al 18 por 100 en otras ciudades, como Córdoba, Santa Fe, Rosario, Mendoza, Bahía Blanca y Tucumán. Para los títulos argentinos, el 40 por 100 se concentra en la capital, y el 60 por 100 en el resto del país, debido principalmente a la exigencia en la calidad por parte del público de las grandes capitales. El número de locales es de unos 1.300.

Entre las películas extranjeras destacan por su número las proce-

dentes de Estados Unidos, según se indica en la relación que a continuación se detalla:

PAÍS	1940	1941	1942
Estados Unidos	380	398	368
Argentina	55	47	56
Reino Unido	5	26	15
Francia	40	20	12
Alemania	13	16	10
Rusia	4	13	10
España	3	5	7
Méjico	3	17	6
Italia	6	7	5
Japón	"	"	1
Checoslovaquia	"	"	1
Dinamarca	"	1	"
Vaticano	"	1	"
Australia	"	1	"
Noruega	"	1	"
Chile	"	1	"
Filipinas	2	"	"
Canadá	2	"	"
Bélgica	1	"	"
Cuba	1	"	"
Palestina	2	"	"
TOTALES	517	554	491

La censura es, principalmente, de tipo político; desde el punto de vista moral, únicamente se prohíbe la entrada, para ciertos títulos, de menores de catorce o diecisésis años.

La producción de películas cortas y noticiarios no alcanzó todavía el nivel artístico adecuado por la falta de medios económicos, existiendo, sin embargo, el Instituto Cinematográfico del Estado, el cual produce, con amplios recursos, películas documentales de gran valor, destinadas principalmente para la exportación, donde se exalta algún tema argentino o se presentan bellos paisajes del país.

La producción argentina del año 1942 fué realizada por las siguientes Casas:

Empresa productora	Número de películas
Argentina Sono Film	12
Establecimientos Filmadores Argentinos	10
Lumiton	10
Estudios San Miguel	5
Baires Film	4
Artistas Argentinos Asociados	2
Generalcine	2
Andes Film	1
Filmadora Independiente Argentina	1
Sur-Art-Film	1
Cruz del Sur	1
Filmófono Argentina	1
Patagonia Film	1
ADAP Film	1

ti-
Empresa productoraNúmero
de películas

Productora Renacimiento	1
Filmadora del Plata	1
Ibera Film	1
Lux Film	1
TOTAL	56

entre cuyos títulos destacan, por su éxito en dicho país, "Malambo", debida a E. F. A., la cual recibió el premio de la ciudad de Buenos Aires, y "La guerra gaucha", editada por Artistas Asociados Argentinos.

Entre los títulos extranjeros que han obtenido más éxito en 1942 están "Mrs. Miniver", "Qué verde era mi valle", "Saludos amigos", etcétera. Entre las películas españolas presentadas figuran "Raza" y "El escándalo".

Entre las Casas productoras argentinas destacan las siguientes, parte de las cuales tienen "Estudio" propio, así como distribuidora:

Empresa y dirección	Distribui- dora	Productora	Estudio
Argentina Sono Film; Ayacucho, 364-366	Sí.	Sí.	Sí.
Atlas Cine Producción; Jorge Newberry, 1.662	Sí.	"	"
Buenos Aires Film; Lavalle, 2.015	Sí.	Sí.	"
Baires Film; avenida de Mayo, 1.333	"	Sí.	Sí. ¹
Cinematográfica Almar, S. R. L.; Tucumán, 1.946.	Sí.	"	"
Cinematográfica Terra; Sarmiento, 1.983	Sí.	"	"
C. Comercial Radiolux; Sarmiento, 1.853	Sí.	"	"
Distribuidora G. Film; Ayacucho, 369	Sí.	"	"
Establ. Filmadores Arg. EFA; Lavalle, 1.932	Sí.	Sí.	Sí.
Fénix Film; Ayacucho, 440	Sí.	"	"
Generalcine; Ayacucho, 444	Sí.	"	"
Guaranteed Pictures; Lavalle, 1987	Sí.	"	"
Lumitón Cinem. Argent.; Cangallo, 1.856	Sí.	Sí.	Sí. ¹
Pampa Film; avenida R. S. Pena, 825	Sí.	Sí.	Sí.
Radium Film; Ayacucho, 528	Sí.	"	"
Rayo Film; Lavalle, 1.977	Sí.	"	"
Selection Film; Ayacucho, 369	Sí.	"	"
San Blas Film; Bartolomé Mitre, 226	"	Sí.	"
Comp. Argentina de Films Río de la Plata; Uru- guay, 158	"	"	Sí.
Estudios S. Miguel; Bella Vista F. C. P.	"	"	Sí. ¹
Estudios FASAN; Pavón, 2.444	"	"	Sí.
Nira Film; Potosí, 4.176	"	"	Sí.
Estudios SIDE; Campichuelo, 553	"	"	Sí.

16 7 10

Las principales firmas norteamericanas tienen Casa distribuidora en Argentina, recomendándoles los correspondientes norteamericanos en Buenos Aires para que continúe avanzando el volumen comercial de sus negocios, que aumenten la publicidad en periódicos, revistas y ra-

¹ Tiene laboratorio.

dio; que consideren un favor, y no un perjuicio, la critica honrada, ya que el público acaba siempre por conocer lo que le merece o no confianza, y que seleccionen convenientemente el lote destinado a dicho país.

En España se importaron las siguientes películas argentinas:

AÑOS	N.º de películas
1940.....	2
1942.....	16
1944.....	11

algunas de las cuales, por ejemplo, "Stella", han sido dirigidas por el conocido director español Benito Perojo.

L. G. y F. E.

NOTICIARIO

Según la revista americana "The Film Daily", las diez mejores producciones del año 1943 son las que a continuación se indican:

1. "Random Harvest" (M. G. M.), dirigida por Mervyn le Roy e interpretada por Ronald Colman y Greer Garson.
2. "For Whom the bells Tolls" (Paramount), dirigida por Sam Wood e interpretada por Gary Cooper e Ingrid Bergman.
3. "Yankee doodle Dandy" (Warners), dirigida por Michael Curtiz, con James Cagney de protagonista.
4. "This is the army" (Warners), dirigida por el anterior realizador.
5. "Casablanca" (Warners), del mismo, con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman.
6. "The human comedy" (M. G. M.), dirigida por Clarence Brown e interpretada por Mickey Rooney y Frank Morgan.
7. "Watch on the Rhine" (Warners), dirigida por Herman Schumlin, con Paul Lukas y Bette Davis.
8. "In Which we serve", "Sangre, sudor y lágrimas" en la versión española, de la Distribuidora Chamartín (United Artists), dirigida por N. Coward-D. Lean, con Noel Coward de protagonista.
9. "So proudly we hail" (Paramount), dirigida por Mark Sandrich e interpretada por Claudette Colbert, Paulette Goddard y Verónica Lake.
10. "Stage door canteen" (United Artists), dirigida por Frannk Borzage.

FALLO DEL CONCURSO DE GUIONES CINEMATOGRAFICOS

En Madrid, a diez de noviembre de mil novecientos cuarenta y cuatro, y a las dieciocho horas de dicho dia, en el despacho de la Jefatura del Sindicato Nacional del Espectáculo, sito en la Cuesta de Santo Domingo, 7, se reúnen los componentes del Jurado calificador del Concurso nacional de guiones cinematográficos que al margen se relacionan, bajo la presidencia del ilustrísimo señor Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda, acuerdan lo siguiente:

Primero. Por ser espíritu del presente concurso proporcionar a la producción cinematográfica española elementos literarios y artísticos inéditos, el Jurado coincide en desestimar y dejar fuera de concurso a todos aquellos guiones que hayan sido realizados, los que estén en rodaje, los que tengan permiso de rodaje vigente y los que hayan sido presentados en los concursos anteriores.

Segundo. El Jurado hace constar que de los 442 guiones presentados desestimó, por haber sido ya realizados, "El sobrino de don Búfalo Bill"; por estar en rodaje, "Tarjeta de visita" y "Concrete usted, señor Núñez"; por tener vigente el cartón de rodaje, "Cuando llegue la noche", y por haber sido presentado al concurso del año 1942, "El bailarín y su fantasma" y "El hijo del montaraz".

Tercero. Previa lectura por cada uno de los miembros del Jurado de los informes emitidos por los mismos sobre la última lectura de los guiones que le fueron asignados, y después de amplia deliberación, acuerdan por unanimidad proponer para premio los guiones siguientes:

Número 335: "Tercio viejo"; autores, Rafael García Serrano y Salvador Vallina.

Número 140: "Fuerte de Baler"; autores, Rafael Sánchez Campoy y Enrique Alfonso Barcones.

Número 366. "En un lugar de la Mancha"; autor, Ernesto Giménez Caballero.

Continuado el debate, se acuerda por mayoría proponer para los premios restantes los siguientes guiones:

Número 126: "El mejor mozo de España"; autor, Eduardo Marquina Angulo.

Número 317: "La princesa de los Ursinos"; Carlos Blanco Hernández.

Número 13: "Ilde"; autor, Ramón Nonato Estany-Serra.

Número 357: "Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario"; autor, Antonio de Lara.

Número 170: "Hacia la luz"; autor, Angel Pageo Marín-Espinosa.

Número 334: "Domingo de Carnaval"; autor, Edgar Neville.

Número 166: "Cantaba como un ángel"; autores, Eduardo Castell Moya y Rafael Villaseca Mendiagoitia.

Número 127: "El centauro"; autor, Antonio Guzmán Merino.

Cuarto. En uso de las facultades discrecionales que concede la cláusula sexta de la convocatoria del presente concurso, el Jurado acuerda proponer una reorganización de los premios en forma siguiente:

Quedará subsistente un solo premio de 40.000 pesetas, creándose dos premios de 30.000 pesetas. Subsistirá también un solo premio de 25.000 pesetas, y se crean tres premios de 20.000 pesetas. Los premios de 10.000 pesetas se amplian al número de cuatro, en lugar de tres que figuraba en la convocatoria.

Los premios así establecidos serán asignados en la forma siguiente:

Primero, de 40.000 pesetas, al número 335: "Tercio viejo".

Segundo, de 30.000 pesetas, al número 140: "Fuerte de Baler".

Tercero, de 30.000 pesetas, al número 366: "En un lugar de la Mancha".

Cuarto, de 25.000 pesetas, al número 126: "El mejor mozo de España".

Quinto, de 20.000 pesetas, al número 317: "La princesa de los Ursinos".

Sexto, de 20.000 pesetas, al número 13: "Ilde".

Séptimo, de 20.000 pesetas, al número 357: "Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario".

Octavo, de 10.000 pesetas, al número 170: "Hacia la luz".

Noveno, de 10.000 pesetas, al número 334: "Domingo de Carnaval".

Décimo, de 10.000 pesetas, al número 166: "Cantaba como un ángel".

Undécimo, de 10.000 pesetas, al número 127: "El centauro".

Quinto. Se acuerda, por último, que, previa aprobación del excelentísimo señor Ministro, se haga público en la prensa este fallo.

CONFERENCIA DE GOMEZ MESA

El dia 3 de noviembre se inauguró en el Aula de Cultura de la Delegación Provincial de Educación el ciclo conmemorativo del Cincuentenario del Cine. Corrió esta primera conferencia a cargo del crítico cinematográfico don Luis Gómez Mesa.

El conferenciante evocó con justas y brillantes palabras los comienzos del cine mudo, presentando bellas estampas de aquellos tiempos en que el llamado séptimo arte pugnaba por abrirse paso. Los precursores de lo que hoy es una potente industria y un arte reconocido, así como también las primeras películas más resonantes, merecieron conceptos precisos y finas observaciones de labios de Gómez Mesa.

Pasó luego revista a las grandes películas, destacando los valores esenciales y formativos de cada una de ellas.

Después de la conferencia se proyectaron varias películas de los tiempos heroicos del cine, que sirvieron como ilustración a las palabras del disertante y que dieron la medida al numeroso público que llenaba la sala de los enormes progresos realizados por el séptimo arte.

*Llibres 14.5
115
22*

EN EL PROXIMO NUMERO

JUAN JOSE MANTECON: ¿Es el cinematógrafo un arte táctil?

FERNANDO ZAPATER: La película en color Dufay.

Y, ENTRE OTROS, TRABAJOS DE ALBERTO LAFFON, FERNANDEZ CUENCA, JOAQUIN SORIANO, ETC.

NOTAS SOBRE MERCADO MEJICANO, LEGISLACION, BIBLIOGRAFIA, NOTICIA...

PRECIOS DE SUSCRIPCION

ESPAÑA:

SEIS MESES	28 ptas.
UN AÑO	50 "

EXTRANJERO:

UN AÑO	75 "
--------------	------



PRECIO: 5 PESETAS