

CINE

EXPERIMENTAL



SUMARIO

CARLOS F. CUENCA: F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia. **FERNANDO ZAPATER:** La película en color Dufay. **JUAN JOSE MANTECON:** ¿Es el cinematógrafo un arte táctil? **GREGORIO MARIN:** Profundidad de foco y profundidad de campo de los objetivos. **CARLOS SERRANO DE OSMA:** Ensayo sobre el plano. **MIGUEL PEREYRA:** El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder creador de la cámara. **FRANCISCO J. ESCUDERO:** Documentales. **JOSE LUIS F. ENCINAS:** Algunos comentarios sobre la rapidez de las emulsiones cinematográficas. **LUIS GOMEZ MESA:** Dos películas del Oeste. **BIBLIOGRAFIA, IMPORTACION, MERCADO MEJICANO, NOTICIAS, ETC.**

CINE EXPERIMENTAL

REVISTA MENSUAL

Ayala. 57. Apartado 1.240

M A D R I D

SUMARIO

	Págs.
PRODUCCION ESPAÑOLA...	65
CARLOS F. CUENCA: F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguar- dia	67
FERNANDO ZAPATER: La película en color Dufay...	75
JUAN JOSE MANTECÓN: ¿Es el cinematógrafo un arte táctil?	79
GREGORIO MARIN: Profun- didad de foco y profundi- dad de campo de los obje- tivos	87
CARLOS SERRANO DE OS- MA: Ensayo sobre el pla- no	93
MIGUEL PEREYRA: El len- guaje de las formas. Una teoría sobre el poder crea- dor de la cámara	99
FRANCISCO J. ESCUDERO: Documentales	103
JOSE LUIS F. ENCINAS: Al- gunos comentarios sobre la rapidez de las emulsiones cinematográficas	107
LUIS GOMEZ MESA: Dos pe- lículas del Oeste	111
BIBLIOGRAFIA: J. M. B. R.: Le cinéma so- nore	115
C. S. O.: El guión cinema- tográfico	116
IMPORTACION	118
MERCADO MEJICANO	121
CLASIFICACION DE LA PRODUCCION ESPAÑOLA	124
PELICULA VIRGEN DISTRI- BUIDA EN 1944	124
IMPORTACION DE PELICU- LAS	125
NOTICIARIO	126

DIRECTOR

VICTORIANO LOPEZ

DIRECTOR ARTISTICO

JOSE DE CASTRO-ARINES

EDITORIAL

PRODUCCION ESPAÑOLA

A L finalizar el año 38 la producción española estaba paralizada a consecuencia de la guerra, renovando sus actividades a partir del año 1939, durante el cual se rodaron 15 películas largas con un importe total de nueve millones y medio de pesetas. Dicha actividad fué creciendo constantemente, debido principalmente a las facilidades concedidas por el Ministerio de Industria y Comercio (21 octubre 1941), en el sentido de autorizar únicamente la importación de películas extranjeras a los productores de películas españolas.

Naturalmente, dichas facilidades dieron como consecuencia un aumento en la cantidad de las producciones españolas, las cuales servían como medio y no como fin, dando lugar a gran número de películas de baja calidad; para contener esto el Ministerio de Industria y Comercio aprobó el 24 de mayo de 1943 nuevas normas de importación, por las cuales sólo se permite la importación con cargo a aquellos títulos que reúnan unas características artísticas mínimas.

Esto último trajo como consecuencia una restricción en la producción por el temor de los productores a la llamada tercera categoría, a la cual no corresponde ningún permiso de importación. Por otra parte, como el número de permisos de importación varía de acuerdo con el coste de la película, valorado por una Junta Clasificadora, las productoras procuran elevar el presupuesto de las mismas, con objeto de obtener mayor número de permisos y conseguir, a la vez, una categoría decorosa.

Todo ello puede observarse al estudiar los siguientes datos de la producción española:

	Número de películas largas	Número de películas cortas con arg.	Número de películas de dibujos	Número de documentales	PESETAS
1939.....	15	"	"	"	9.500.000
1940.....	20	11	14	111	17.800.000
1941.....	45	25	15	97	39.000.000
1942.....	35	37	17	106	47.000.000
1943.....	55	18	32	111	90.000.000
1944.....	36	10	27	130	72.000.000
TOTALES.....	206	101	105	555	275.300.000

Como dato interesante hemos de indicar que tanto la Argentina como Méjico, vienen produciendo anualmente y por término medio unas 55 películas.

El aumento en el coste medio de la película española se elevó a lo largo de estos últimos años como sigue:

	1939	1940	1941	1942	1943	1944
Pesetas.....	620.000	800.000	900.000	1.250.000	1.500.000	1.900.000

no pudiendo amortizarse en los momentos actuales de guerra, a consecuencia de las dificultades de explotación de nuestras películas en el extranjero, las películas con coste tan elevado; hablamos, naturalmente, en términos generales.

El remedio natural será, pues, ir como norma general a la producción barata, que por serlo no tiene que resultar de baja calidad, de lo cual trataremos con más extensión en próximos editoriales, sosteniendo ciertas ventajas en la importación hasta tanto cese la guerra actual.

La postguerra, con los nuevos problemas que plantea, dirá si es necesario que continúe dicha protección tan acentuada, o si, por el contrario, la distribución de nuestras películas en el extranjero permite su amortización fácil, no necesitándose tantas ventajas.

Dicha amortización vendrá condicionada a la calidad de nuestras producciones, debiéndose procurar, hasta tanto la guerra no termine, formar grupos de producción fuertes y bien organizados, de modo que podamos afrontar la realización de películas sin agobios, y de esta forma mirar sin tanta preocupación los años venideros.

F. T. MARINETTI Y LOS PRIMEROS PASOS DEL CINE DE VANGUARDIA

P O R

CARLOS FERNANDEZ CUENCA

SE suele fijar en 1917 el nacimiento del cine llamado de vanguardia. Es ese el año en que Viking Eggeling, pintor sueco avecindado en Alemania, realiza la primera de sus tres curiosísimas sinfonías visuales: la "Diagonalsymphonie", que no habría de proyectarse en público hasta 1925, por los mismos días de la prematura muerte de su autor. A Viking Eggeling se atribuye, merced a este breve film, la significación fundacional del cine absoluto (1). Sin embargo, Eugenio Ferdinando Palmieri afirma (2) que el cine de vanguardia es invención italiana, y no sólo por la nacionalidad de Riccioto Canudo, que en 1911 expresa en París y en francés—su lengua literaria—las bases estéticas del cine puro, sino más todavía por las anticipaciones de Bragaglia y por las realizaciones concretas de Marinetti.

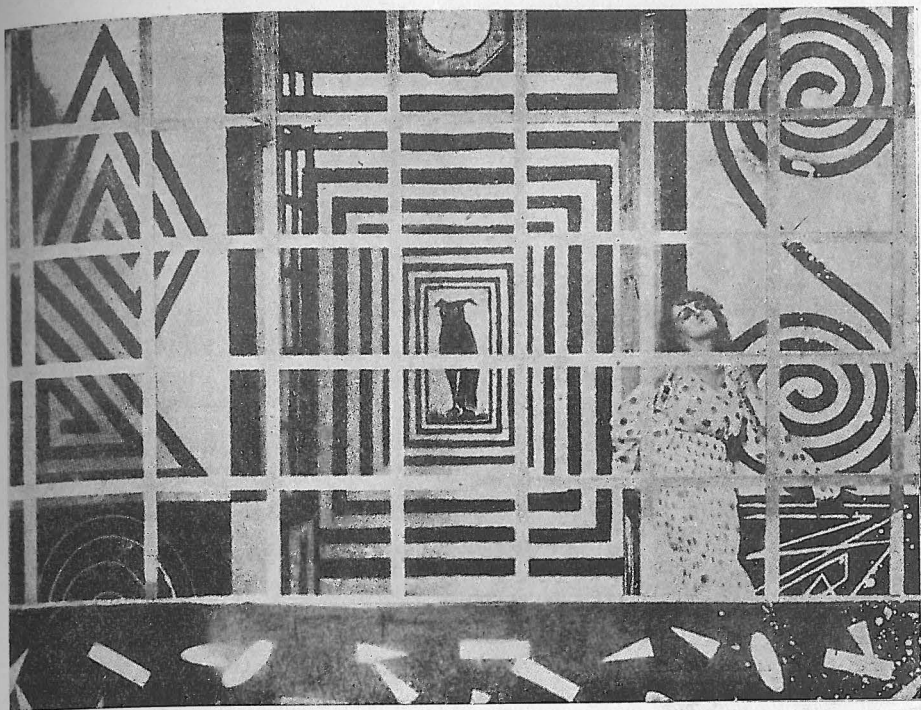
En 1911, coincidiendo con la publicación del trascendental "Manifesto des Sept Arts", de Canudo (3), lanza Antón Giulio Bragaglia su libro "Fotodinámica futurista" (4), que es, además de una aguda teoría estética de la fotografía (5), un repertorio de tecnicismos para preparar "la edad de las imágenes que vienen". En el escrito de Bragaglia, ya militante de la recién fundada doctrina futurista, está la primera invocación para un cine nuevo. Invocación aún vacilante, aquejada de cierta timidez pese al idioma violento privativo de los futuristas; tardará cinco años—hasta 1916—en corresponder la violencia de las fórmulas propuestas al estilo del nuevo credo estético, ambicioso más que

ninguno, puesto que no se contentaba con la revolución de las letras y de las artes y perseguía la transformación total de las costumbres, propugnando incluso sensacionales reformas culinarias.

Filippo Tommaso Marinetti acaba de morir en Milán a los sesenta y ocho años de una vida intensa, consagrada a su apostolado estético, a su antiacademicismo que ni siquiera cedió cuando el régimen fascista —del cual fué en cierto modo precursor— le hizo académico de Italia. En 1909 dió Marinetti, desde las anchas columnas del "Figaro", de París, abiertas generosamente a toda palpitación literaria, su primer grito de rebeldía, al que siguieron otros muchos. Su actitud se precisaba en la condena a muerte del claro de luna, símbolo de todo el romanticismo trasnochado, de todas las concesiones fáciles, de todos los equívocos sentimentales que el siglo XIX asentó en los gustos de las gentes. Había que crear nuevos modos de expresión artística, con nuevas palabras si era preciso, con nuevos instrumentos musicales, con nuevas significaciones pictóricas.

La voz poderosa de Marinetti encontró en seguida adeptos y discípulos que la asimilaron, la propagaron, la llevaron a sus últimas consecuencias. Era la suya una doctrina contagiosa; así resultó que el mallorquín Gabriel Alomar, puesto a analizarla en su folleto "El futurismo" (6) llegó a compenetrarse con ella hasta concluir aceptando muchos de sus principios; quizás porque los anhelos del italiano latían sin definirse en las conciencias poéticas.

La denominación del futurismo no era en realidad exacta, como agudamente ha señalado Eugenio d'Ors (7). No podía serlo por cuanto quienes tomaban por lema el futuro, bebían su inspiración en fuentes maquinistas de plena actualidad en el mundo que les rodeaba: las locomotoras, el fonógrafo, el avión, la publicidad, incluso la doctrina de la violencia enunciada por Nietzsche y puesta en vigor por el sindicalista Sorel. Mas lo de menos era, naturalmente, el hombre; lo importante consistía en la densidad que tomaba el credo sustentado por la activa juventud que Marinetti supo congregar en su derredor. De 1909 a 1914, en que por primera vez se reúnen en volumen (8), fueron muchos los manifiestos y documentos anejos que Marinetti publicó, firmados por él solo algunos y con la colaboración de sus más destacados discípulos los restantes, que son la mayoría. Poco a poco fué ensanchándose el campo experimental de los futuristas; literatura, artes plásticas, música, coreografía, supieron de su inagotable avidez de dominio. El teatro fué en seguida uno de sus mejores elementos de ensayo y propaganda; las normas contenidas en el Manifiesto del Teatro Sintético Futurista se llevaron a la realidad por la audacísima compañía dramática que encabezaban los actores Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Nin-



Escenografía geométrica en "Perfido incanto", film de A. G. Bragaglia.



Un momento—estilización satírica del cine romántico al uso—de "Perfido incanto". Aparecen en él Thais Galizky e Ileana Leonidoff.



Marinetti vence a puñetazos a un pacifista (fotograma del primer film futurista italiano).



Deformación caricaturesca de Giacomo Balla (fotograma del primer film futurista italiano).

chi y Luigi Zoncada, que representaron por toda Italia, con frecuencia en ambientes tempestuosos, cerca de ochenta obras de los jóvenes comediógrafos futuristas. Otro Manifiesto marinettiano glorificaba la renovación de los espectáculos de variedades según las normas del rotundo movimiento. Y, por fin, le llegó al cine la hora de inscribirse en la órbita de las nuevas banderas.

Ya en el "Manifiesto delle parole in libertà" (1913) se expresaban, bajo el signo de la "Imaginación sin hilos", algunos conceptos que, avanzando sobre las aspiraciones fotodinámicas de Bragaglia, son claras anticipaciones de criterio cinematográfico. Se habla en ese manifiesto de las "metáforas condensadas", de las "imágenes telegráficas", de las "sumas de vibraciones", de los "nodos del pensamiento", de la "velocidad de las sensaciones"... Todo esto ha sido, años después, plena realidad que sólo el cine, y no las palabras en libertad propugnadas por Marinetti, podía traducir.

El "Primo manifesto per la cinematografia futurista" fué publicado en el número 9 de "L'Italia Furista", de Milán, correspondiente al 11 de septiembre de 1916 (9). Lo firmaban, con Marinetti, varios de sus colaboradores más destacados, escritores y pintores: Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti. Pero anterior a este manifiesto que, aunque declarado como primero, no tuvo sucesores, es una frustrada tentativa de Marinetti para llevar a la pantalla su credo. La única noticia que de esta salida inicial he encontrado procede de Bardèche y Brasillach (10), según los cuales en el mes de junio de 1914, y en Francia, comenzó Marinetti, con la colaboración de Valentine de Saint-Point, un film futurista que la guerra dejó inacabado. "En él—agregan los cronistas—los decorados y los trajes, concebidos según la estética cubista, situarían al espectador en un mundo enteramente inventado, como el mundo de los pintores, el mundo de los músicos."

La existencia de ese film comenzado, cuyo negativo, por desdicha, supongo que se habrá destruído, fija definitivamente la fecha de alumbramiento de la vanguardia cinematográfica. La cuestión no limita su interés a la cronología del cine, sino que también aclara la trayectoria estética del mundo de la pantalla. La significación vanguardista dada generalmente a esta escuela de cine puro, al margen de toda apetencia comercial, ha producido cierta confusión; incluso fué negada por algunos a los que se consideraba participantes de sus normas de independencia rabiosa. Uno de éstos, Marcel L'Herbier, a quien se calificó de cubista por la escenografía, la composición y el ritmo de su film "La inhumana" (1924), sobre todo en las escenas del laboratorio y de la huida en automóvil, rechazó con energía tal epíteto y añadió (11), ampliando

su actitud, que sólo se podía llamar de vanguardia a las tentativas que hacían avanzar al cine. La vanguardia, según L'Herbier, está en todos los cineístas que quieren hacer obra de calidad, obra que influya para el mejoramiento artístico de los medios expresivos del cine.

Pero el cine de vanguardia, como floración específica de un grupo desdeñoso de la anécdota dramática, existe, ni más ni menos que existe la poesía de vanguardia y la pintura de vanguardia. Lo que en las letras y en las artes plásticas representan todos los "ismos" engendrados desde el modernismo novecentista, tiene su equivalencia en el cine; su equivalencia y su finalidad. Se trata de una inquietud agudizada en los años de la otra gran guerra, cuando grupos de artistas de todos los países buscaron procedimientos radicales para romper con especies decadentes, si no del todo degeneradas. En poesía, por ejemplo, se proclamaba el reinado de las palabras en libertad, la arritmia, el simultaneísmo y otras fórmulas más o menos audaces (12), como purgante que librara a la lírica de la indigestión producida por tantas rimas y tantos ritmos melosos, empalagosos, artificiales. Y en pintura, el cubismo (13) era la lógica reacción contra el tópico de los cuadros de historia, contra la labor intoxicada por un academicismo desolador. La verdad es que nuestros mejores poetas de hoy no serían posibles sin el ultraísmo (peculiaridad española) y todas las demás violentas roturas con una vigencia de lugares comunes, para volver a las fuentes puras de la poesía eterna.

En el cine se produjo un movimiento análogo, aunque su justificación resulta bastante endeble. Puesto que la cinematografía era aún un arte naciente, no cabían en ella el tópico ni apenas el lugar común. Había, sin embargo, exigencias comerciales imponiendo criterios serviles a las películas. Se buscaba el éxito en el título popular, en la fácil concesión al público; quienes arriesgaban su dinero en manos de un director, sobre todo en Europa, querían asegurarse hasta la saciedad de que todo iría bien, sin importarles un bledo las consideraciones artísticas más elementales. El folletín sentimentaloides estaba a la orden del día; los espectadores tenían que llorar o reír y salir complacidos del feliz desenlace; importaba más la adhesión de las porteras que la de los intelectuales.

Frente a esta actitud surgió la de los teóricos del cine, secundados en seguida por algunos realizadores valientes. También ellos querían desintoxicar al público, y a los productores en consecuencia. Había que perseguir el arte por el arte, usar del cine aquellas posibilidades únicas, inaccesibles a cualesquiera otros medios de expresión (14). En el "Manifiesto" de Marinetti se enuncian por primera vez con un criterio hasta cierto punto orgánico los puntos fundamentales del nuevo cine.

“El cinematógrafo—afirman los futuristas—es un arte por sí mismo. El cinematógrafo no debe copiar al teatro.” Y claman, con la imprecación solemne de la frase en mayúsculas: “HAY QUE LIBERAR AL CINEMATOGRAFO COMO MEDIO DE EXPRESION”. Y pasando de las generalidades a las exigencias inmediatas, proponen las catorce normas que nutrirán los films futuristas: 1.^a, analogías cinematografiadas, usando como vocabulario el Universo; 2.^a, poemas, discursos y poesías cinematografiadas, haciendo pasar por la pantalla todas las imágenes que los forman; 3.^a, simultaneidad y compenetración de los tiempos y de los lugares diversos cinematografiados, dando en el mismo “instante-cuadro”—aún no es usual la palabra “fotograma”—dos o tres visiones diferentes, una junto a otra; 4.^a, ensayos musicales cinematografiados (disonancias, acordes, sinfonías de gestos, hechos, colores, líneas); 5.^a, estados de ánimo; 6.^a, ejercicios cotidianos para librarse de la lógica cinematografiada; 7.^a, dramas de objetos; 8.^a, escaparates de ideas, de sucesos, de tipos, de objetos, etc.; 9.^a, congresos, “flirts”, risas y matrimonios cinematografiados; 10.^a, reconstrucciones irreales del cuerpo humano; 11.^a, dramas de desproporciones cinematografiadas; 12.^a, dramas potenciales y planos estratégicos de los sentimientos; 13.^a, equivalencias lineales plásticas, cromáticas, etc., de hombres, mujeres, acontecimientos, pensamientos, música, sentimientos, peso, olores, rumores; 14.^a, palabras en libertad en movimiento cinematográfico, como tablas sinópticas de valores líricos, dramas de letras humanizadas y animalizadas, dramas ortográficos, dramas tipográficos, dramas geométricos, sensibilidad numérica, etc. Y como resumen de estos catorce puntos esenciales del nuevo mensaje de la pantalla futurista, el Manifiesto expresa esta fórmula:

Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + susurro + arquitectura + teatro sintético = Cinematografía futurista.

Tal es el desmedido programa propuesto por Marinetti y sus camaradas en 1916. La mayoría de esos catorce puntos fué realizada en ensayos de cine puro por artistas de muy varia procedencia; sobre todo, los alemanes Hans Richter y Walter Ruttmann, el francés Henri Chomette, el italiano Alberto Cavalcanti, el inglés Man Ray... Otras quedaron inéditas. Y muy pocos de estos postulados se ensayaron siquiera por los mismos futuristas. Pues, en realidad, tan sólo he podido conseguir datos concretos de tres films concebidos según el plan de Marinetti. Los dos primeros, de los que Jacopo Comin da curiosas noticias (15) datan del mismo año que el Manifiesto; el tercero, “Velocità”, es muy posterior.

Uno de los firmantes del Manifiesto, Arnaldo Ginna, hizo en 1916 el

primer film futurista, que desarrolla especialmente el número 8 del programa; es, ante todo, en su escaso metraje, como un noticiero ideológico de la actualidad futurista, con cierto sentido polémico, que se traduce en la deformación caricaturesca y en la exaltación del vigor físico; un cuadro presenta la tertulia de los futuristas más destacados en torno a las mesas de un café; otro alude a la simbólica diferencia entre el dormir del "pasatista" y el del futurista, alerta éste e inconsciente aquél.

Pero mucho más interesante que ese primer film es el que en el mismo año realizó Antón Giulio Bragaglia, el creador de la Fotodinámica futurista, con el título de "Perfido incanto"; el feliz resultado artístico de esta cinta valió a Bragaglia el requerimiento de Pirandello para que le ayudase al frente de su compañía teatral; así entró en el mundo de los escenarios el futuro fundador del importantísimo Teatro de los Independientes.

"Perfido incanto" fué financiado por Emidio de Medio, acaudalado simpatizante del movimiento futurista. El argumento era de Bragaglia y el propio De Medio; Bragaglia y Riccardo Cassano, que sirvió también de ayudante de dirección, hicieron el guión técnico; el pintor Enrico Prampolini concibió los atrevidísimos decorados y en la interpretación, junto a algunos actores experimentados en las películas italianas de su tiempo, destacaron dos muchachas, rusas ambas, que hacían su primera aparición ante la cámara: Thais Galitzky e Ileana Leonidoff; esta última despuntó en seguida como bailarina notable. "Mi primer film —ha explicado años después Bragaglia (16)— fué rítmico, eurrítmico, geométrico, en torno a una trama humana estilizada y conservada a través de composiciones, superposiciones y trucos del cine de todas clases." Lo fundamental de la cinta como ambición era la búsqueda de una escenografía fotográfica, para lo cual se usaron, quizás por primera vez en el mundo, numerosos objetivos e incluso se fotografió la realidad a través de espejos cóncavos y convexos, sistema que luego se ha prodigado mucho en el cine de vanguardia y también en el cine decididamente comercial, sobre todo para lograr sensaciones de pesadilla o de embriaguez.

El tercer film futurista que conozco es, según mis recuerdos, bastante posterior a éstos, a juzgar por sus calidades fotográficas. Se titula "Velocità" y fué proyectado en Madrid en una sesión de Cine-club (17). Pero su interés resulta muy relativo, porque sus audacias de exaltación dinámica quedaban por debajo de otras producciones del mismo género; por ejemplo, "Les jeux des reflets et de la vitesse", de Henri Chomette (1926).

Del recuento de esta parva labor se desprende que al futurismo le

faltaron hombres capaces de acometer y desarrollar seriamente una labor cinematográfica. Bragaglia, triunfador con "Perfido incanto", pudo ser el paladín del cine futurista, de no ganarle total y definitivamente el teatro, al que daría ideas de subido interés renovador. El extenso y prometedor repertorio de temas a desarrollar contenido en el Manifiesto quedó sólo, por lo que al futurismo se refiere, como un documento histórico de mucho valor, pero a merced de que lo cumplieran en su mayor parte los que nunca figuraron en las huestes que Marinetti acaudillaba. De ahí que se olvide, al estudiar las peripecias, los aciertos y las desviaciones del cine llamado de vanguardia, que su génesis está fijada, y muy por lo menudo, en el "Primo Manifesto per la Cinematografia futurista" que Filippo Tommaso Marinetti escribió y publicó en 1916, un año antes de que Viking Eggerling desarrollara en su "Diagonalsymphonie", como después en la "Horizontal" y en la "Vertical" algunos de los principios más difíciles de cuantos el texto italiano proclamaba.

NOTAS AL TEXTO

(1) Vid. L. Moholy-Nagy: "Malerei, Photographie, Film". München, Albert Langen Verlag, 1925; página 16. Véase también el número 5-6 de la revista "Film", dirigida por Hans Richter, Berlín, 1926.

(2) "Vecchio cinema italiano", Venezia Zanetti, editore, 1940; página 160.

(3) Canudo: "L'usine aux images", avec une préface de Fernand Divoire. Paris, Etienne Chiron, éditeur, 1927; páginas 5-8.

(4) Roma, Edizioni Nalato.

(5) No es, aunque así lo afirma Jacopo Comin, la primera teoría estética de la fotografía; la precede por lo menos, y de ésta no he encontrado antecedentes, la desarrollada por Robert de la Sizeranne ("La photographie est-elle un art?") en "Les Questions Esthétiques contemporaines", Paris, Librairie Hachette et Cie., 1904; páginas 147-212.

(6) Incluido, en versión castellana, en el volumen de ensayos "Verba".

(7) "Marinetti y el futurismo", en el "Novísimo glosario" del diario "Arriba" del 7 de diciembre de 1944.

(8) "Manifesti del Futurismo", Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914. Existe una excelente traducción española, de Germán Gómez de la Mata y Hernández Luquero: "El futurismo", Valencia, Sempere, S. A.

(9) Recogido íntegro en el volumen de Luigi Chiarini y Umberto Barbaro "Problemi del Film", Roma, Edizioni di "Bianco e Nero", 1939; páginas 21-25.

(10) "Histoire du Cinéma", Paris, Les Editions Donoël et Steele, 1935; páginas 101-102.

(11) Entrevista de Maurice Bourdet con Marcel L'Herbier, en la revista "Ciné-Miroir", Paris, 15 de agosto de 1926.

(12) Se encontrarán información y documentación copiosas sobre estos movimientos en el libro de Guillermo de Torre: "Literaturas europeas de vanguardia", Madrid, Caro Raggio, editor, 1925. Figura en el volumen un curioso

apéndice, titulado "Cinegrafía", que alude a las influencias literarias en algunos films franceses.

(13) En el libro de Ramón Gómez de la Serna "Ismos" (Madrid, Biblioteca Nueva, 1934) hay interesantes noticias anecdóticas y una aguda interpretación de éste y otros fenómenos revolucionarios en las artes plásticas.

(14) Se puede leer con fruto, a este respecto, el libro clásico de Louis Delluc: "Photogénie", Paris, De Brunoff, 1920.

(15) Jacopo Comin: "Appunti sul cinema d'avanguardia", en el cuaderno 1.º de "Bianco e Nero", publicación del Centro Sperimentale di Cinematografia. Roma, 31 enero 1937; páginas 6-33.

(16) Documento transcrito por Jacopo Comin en su trabajo citado, página 11.

(17) Sesión de "Proa-Filmófono" celebrada en el cine de la Opera, el 13 de mayo de 1933. El programa no contiene otra indicación útil que el título del film.



LA PELICULA EN COLOR DUFAY

P O R

FERNANDO ZAPATER

LA película en colores Dufay es una aplicación práctica del invento que, allá en el año 1868, hicieron simultánea pero separadamente cada uno, dos sabios franceses llamados M. Ch. Cros y M. Ducos de Hauron.

Más altruista el primero de ellos, dió a conocer sus ideas en beneficio público; el segundo, más positivista, patentó en seguida su descubrimiento y lo llevó a la práctica, tratando de industrializarlo.

Dicho invento fué el de la tricromía, es decir, la impresión de tres emulsiones fotográficas con los tres colores mediante filtros de dichos colores fundamentales, que luego se utilizan de nuevo para la proyección de las positivas; este procedimiento, con ser tan antiguo, viene aún hoy día practicándose en las reproducciones tipográficas en color.

La necesidad de estos tres clichés dificultó su aplicación a la práctica, si bien en el año 1908 el inglés Smith utilizó dicho procedimiento en la cinematografía, aumentando la velocidad de 16 fotogramas que tenía entonces a 32, e impresionando alternativamente la película a través de dos filtros, uno rojo-anaranjado y otro verde-azulado, que utilizaba luego otra vez para la proyección.

Posteriormente se hicieron ensayos con tres monocromos, pero la gran velocidad que había que dar de 48 fotogramas por segundo y la pequeña sensibilidad de las películas en aquellos tiempos, hicieron des-
echar dichos ensayos.

Actualmente este procedimiento, a pesar de la mayor sensibilidad de las películas y del magnífico pancromatismo obtenido en las emulsiones no ha dado tampoco resultado, pues además del elevado costo del material (tres veces la velocidad de paso actual, y por tanto mayor número de metros por unidad de tiempo), complicaría de un modo enorme el sonoro y las películas tendrían una vida mucho más corta por la gran velocidad de paso, que está en desacuerdo con la resistencia de las mismas.

Fundándose en la idea de Ducos, surgen los trabajos de Lumière, Jolly, Jougla, Dufay..., los cuales aplican retículos tricrómicos, reduciendo a uno los tres negativos anteriores.

Lumière, con sus placas autóchromas, consigue el retículo, coloreando granitos de fécula de patata con los tres colores fundamentales, y haciendo después una mezcla íntima de ellos.

Tampoco este procedimiento tuvo éxito por la imposibilidad de conseguir una uniformidad de granos de los tres colores en toda la extensión de la película, no reproduciendo, por tanto, fielmente los colores que se quisieran captar.

Jolly tiene la idea de obtener primeramente un retículo de rayas paralelas, verdes violadas y anaranjadas, bastante gruesas, el cual lo superponía a la emulsión que quería impresionar; obtenía luego una positiva y después superponía de nuevo el retículo, obteniendo por transparencia los colores deseados.

La dificultad enorme de hacer coincidir otra vez los hilos del retículo, hace que no se acepte esta idea y surjan nuevos ensayos e incluso patentes, como la placa omnicolora de la Casa Jougla, fundada en la patente de G. Ducos y Bergerol, del retículo de Powrie-Warner, fundado en la sensibilidad de la gelatina bicromatada, del retículo de Wratten y de otros muchos, cuya cita haría interminable este artículo.

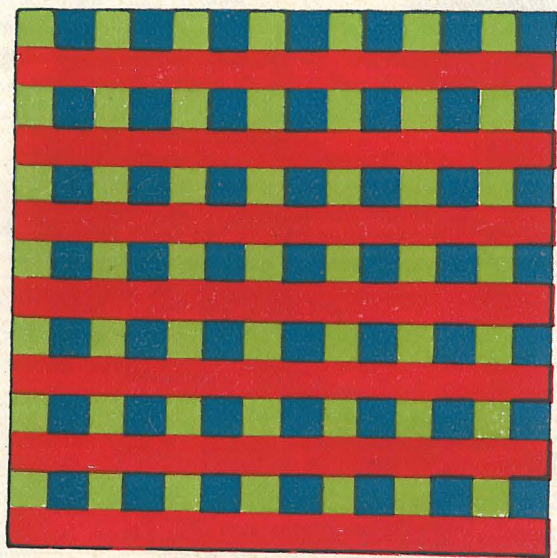
La película Dufay por su gran finura y uniformidad de retículo, es la que mejores resultados ha dado.

Antes de nada explicaré en pocas palabras cómo se consigue el color con este tipo de películas. Supongamos que queremos captar una radiación roja. Dicha radiación al encontrarse con la película, atravesará aquellos puntos del retículo de la misma que coincidan en el color, que en este caso serán los rojos. Los puntos verdes y violetas no podrán ser atravesados por dicha radiación, impresionándose esclamente la parte de emulsión que quede detrás de los puntos rojos, que luego mediante un revelador reduciremos la plata.

Seguidamente habrá que invertir la película ya por un baño de permanganato o de bicromato, con lo que quedarán transparentes los puntos de emulsión reducidos antes. No queda más que exponer toda la cin-



Reproducción de un fotograma de la primera película española de largo metraje de dibujos y en color, que está realizando la Casa Balet y Blay, utilizando el procedimiento Dufay-color.



Retículo de la película Dufay.

ta a la luz y con un nuevo revelado obtendremos partes opacas sobre los puntos verdes y violetas, y partes transparentes sobre las líneas rojas; es decir, que por "transparencia" se ha conseguido reproducir la radiación roja que deseábamos.

El retículo de la película Dufay esta formado por rayas rojas paralelas de 0,025 mm. de espesor separadas una distancia igual, y por rayas discontinuas perpendiculares a las primeras, formadas por rayas verdes y violetas. Dichas rayas son bastante transparentes y el conjunto mirado a simple vista da un tono rosa pálido, es decir, que tampoco este retículo es perfecto, pues, como es sabido, debía dar blanco y, en su defecto, un gris neutro sin dominantes cromáticas.

Este tono rosa hace inadmisiblemente cromáticamente las fotografías efectuadas al atardecer, así como las obtenidas con luz de incandescencia por la enorme cantidad de radiaciones rojas que dichas luces tienen.

A pesar de ello hemos alcanzado buenos resultados, proyectando a través de un filtro levemente violeta. La mayor naturalidad cromática la hemos obtenido por la mañana, los días de sol y con atmósfera despejada, es decir, en aquellos momentos en que el número de radiaciones violetas es máximo.

En las pruebas efectuadas con luz monocromática, se ha podido apreciar que esta película tiene una gran sensibilidad a las radiaciones comprendidas entre las longitudes de onda 0,596 y 0,560 micras (resultados obtenidos mediante un monocromador).

La emulsión de la película Dufay tiene una sensibilidad de unos 17/10° Din, la cual por tener que ser atravesada por los rayos de luz después que el retículo, hace que el conjunto tenga sólo unos 7/10° Din, resultando excesivamente lenta.

De los ensayos efectuados se ha sacado en consecuencia que reveladores lentos y con poca cantidad de hidroquinona, conducen a colores suaves y desvaídos.

El máximo de contraste lo obtuvimos con el siguiente revelador a una temperatura de 19° C., con una duración de 3,5 minutos.

A) Metol	4	gramos.
Hidroquinona	12	"
Sulfito sódico	50	"
Bromuro potásico	1	"
Carbonato sódico	66	"
Agua	1.000	c. c.

Pero los colores mejores, en cuanto a fiel reproducción se refiere, se obtuvieron con el siguiente:

B) Metol	6,5 gramos.
Hidroquinona	2 "
Sulfito sódico	100 "
Bromuro potásico	2,75 "
Carbonato sódico	100 "
Sulfocianuro potásico	9 "
Agua	1.000 c. c.

Tiempo de revelado, ocho minutos, y temperatura, de 18° a 20° C.
El baño de inversión que se ha usado ha sido el siguiente:

Bicromato potásico	5 gramos.
Acido sulfúrico (1,8 d.)	10 c. c.
Agua	1.000 "

Tiempo, cuatro minutos, y temperatura, 19° C.

Hemos preferido este baño al obtenido con permanganato, por notar que este último daba un ligero tinte moreno a la gelatina.

Después del baño de inversión debe exponerse la cinta a la luz y revelar con un revelador metol hidroquinona cualquiera.

Entre baño y baño debe lavarse con agua abundante la película, lo que evitará posteriormente manchas en la misma y además alargará la vida de los baños.

A continuación daré los datos de algunos ensayos, que por su calidad de reproducción merecen citarse:

TIPO DE LUZ	Iluminación: Lux	F.	Tiempo: Segundos	Revelador
Luz solar p. m.	2.720	8	1/10	A
Idem id. id.	1.290	16	1/2	B
Idem id. a. m.	"	2,8	1/50	B
Puesta de sol	970	11	1/2	B
Incandescencia	43	8	25	A
Arco voltaico	11	2,8	15	B

Esta película se aplica al cine en color, ya que con un poco de cuidado pueden obtenerse altas calidades. Por otro lado, la desaparición completa a la vista del espectador del retículo en la proyección animada, hace que sea precisamente la cinematografía la mejor aplicación de dicha película.

¿ES EL CINEMATOGRAFO UN ARTE TACTIL?

EL CINE EN LA CLASIFICACION TRADICIONAL DE LAS ARTES. — EL MUNDO DE LAS SENSACIONES TACTILES. — LA MUSICA Y EL CINEMATOGRAFO.

P O R

JUAN JOSE MANTECON

DESDE sus orígenes el arte parece haber buscado sólo dos órganos del sensorio para despertar en nuestra conciencia las vivencias estéticas: ojos y oídos, por ende, sonido y luz en su rica variedad de matices como materia idónea para la elaboración de su obra. La materia de la poesía, como lo literario por antonomasia, es más difícil de determinar, pues aunque lo sonoro le acerque al proceso musical: ritmo, tono, agogía, dinámica (originaria y formalmente la poesía no es lectura, sino recitación, canto), no puede rehuir lo conceptual—intelectual—como las otras formas de arte, más intuitivas y sensoriales: luz, colores, sonidos, volúmenes.

Es tradicional, pero en extremo simplista, repartir el arte entre aquellas dos que llamó Kant formas de la intuición: tiempo y espacio; abreviadamente: artes plásticas y artes musicales. Llamaron los helenos musicales a éstas porque se hallaban colocadas bajo la tutela de las nueve musas e incluían, englobadas en el nombre genérico de “corea”, desde la música, propiamente dicha (Euterpe), hasta las del drama, filosofía, elocuencia, poesía y del movimiento—orquéstica—, que presidía la musa que nosotros hemos hecho símbolo de la danza, Terpsícore. A primera vista parece sorprendente que los griegos no dieran cabida en la “corea” más que a un arte del movimiento puro, la orquéstica, la danza en su sentido más amplio, y no a ninguna del movimiento aplicado, tal el deporte, que, no obstante, cultivaron dentro de cánones

no menos rigurosos que los de cualquier arte y celebraban a sus triunfadores con mayor sonoro atuendo que sus héroes o artistas. Ninguno de éstos tuvo un cantor más perfecto y glorioso que Píndaro, que dejó en sus odas el inmarcesible recuerdo de los vencedores en las justas, pítticas, némicas, ístmicas y olímpicas. La posibilidad de un arte quines-tésico del movimiento aplicado sólo había de proponerse muchos siglos más tarde, cuando las invenciones técnicas del hombre fueran capaces de captarlo, retenerlo en la fluidez de su marcha para devolverlo en el mismo ímpetu de sus virajes, ante los ojos que no lo alcanzaron a contemplar en su originaria carrera. Su prehistoria cuenta poco más de cien años. Durante siglos el hombre apenas columbró esta posibilidad; en pocos decenios ha superado, probablemente, su Edad Media. Sabéis que me refiero al cinematógrafo.

Y he aquí que viéndose los campos de las artes específicamente determinados teoréticamente y colmados por sus tradicionales productos, se hacía difícil buscarle un hueco en la histórica clasificación. Si, por una parte, el sentido del movimiento y su desarrollo en el tiempo le hacía apto para penetrar en la rúbrica de la "corea", su realización en figuras, sus planos de apetencia pictórica, incluso sus orígenes dibujísticos—el cine de dibujos precede al naturalista o, al menos, adquiere un grado de perfección anterior—, le inclinaban a las plásticas espaciales, en cuyo anhelo de tercera dimensión parece escucharse el eco de las búsquedas y cábalas de pintores renacentistas. ¿Pero y el teatro, podría argüírseme, no goza también de esta bipolaridad? ¿No se realiza en el tiempo, no supone un desarrollo sirviéndose de medios sonoros (orales, musicales), por medio de figuras y situaciones plásticas, de luces con voluntad pictórica, escultórica y arquitectónica? Incluyámoslo donde está el teatro y no hay por qué quebrarse la cabeza. En efecto, en su evolución ha sido el cinematógrafo demasiado proclive a ello, y sólo en la medida que se aparta del espejismo escénico va encontrando la senda que les es o ha de serle propia.

El teatro ha pasado para muchos pensadores como un género híbrido—la ópera mucho más—, llegando algunos, como Nietzsche, a poner en tela de juicio que debiera entrar en la categoría de arte, al menos de arte puro. No es posible adentrarse ahora en problema tan peli-agudo, lato y latoso, para quien no ame y frecuente la estética y el arte puro; pero no quiero omitir que su indecisión para optar rotundamente por uno u otro camino le ha hecho sospechoso, y también multitudinario, por su falta de pureza. Justo es reconocer que este último carácter está en su naturaleza, y de tal modo, que el llamado teatro de minorías es una quimera, como teatro, mientras no llegue a mayorías. Para mis propósitos, quiero hacer resaltar la opinión de que el teatro

es sustantivamente literatura y el cajón en que se mueve sólo puede vivificarlo el verbo en su forma más eminente, la poética (literaria). Su acción como tal es la del poema y no la de la historia o la novela, que es otra forma, género narrativo, de la historia—no menos puesta en duda como tipo específico de arte—; acción, “draos”, que acaba de robarle para siempre como “espectáculo” el cine.

He subrayado el término espectáculo, porque se me antoja ambiguo, aún no bien estudiado su concepto. No podemos por el momento ocuparnos acerca de él, pero sí, por lo menos, ha de significarse que esencialmente no tiene nada que ver con el arte. La ecuación viene a ser: cuanto más espectáculo menos arte, e inversamente. Pensad, si os place, en las más puras realizaciones artísticas: la recogida intimidad (el espectáculo es el polo opuesto a la intimidad) de un cuarteto de Beethoven; en la profunda soledad del lirismo de un Góngora, Garcilaso o Verlaine; en la tímida retracción de un retrato del Greco, la hosquedad de uno de Rembrandt; la ablución ingenua del Partenón, sin el “espectáculo” de sus frisos y metopas... El espectáculo tiende a lo “apoteósico”, en el significado pervertido que hoy se le da a este término (en el recto, aproximación a Dios, nada hay más cerca de la “apoteosis que el arte puro), y en este sentido el arte, como tímida doncella que se huye de la verbílocua osadía espectacular de un Don Juan zorrillesco, recusa las formas altisonantes y aparatosas, cuando no vacías de contenido, del espectáculo. Ahora bien; el teatro, y el cine, sobre todo, son, extravertidos, obligadamente espectáculos. No es necesario entender esto como algo peyorativo, sino como determinante característico. También lo es, y en forma eminente, la prestigiosa ópera, hija bastarda de la música y el “ballet”, emparentada lejanamente con la literatura, aun en los mejores casos, como en el de los libros de Metastasio e incluso en el “Pelleas y Melisande”, de Debussy...

Volvamos a reanudar el hilo de las consideraciones anteriores para recoger más tarde las del espectáculo y lo espectacular, que, pienso, nos servirá para plantear el problema del cine y la música como exaltación y metodización de lo sonoro, así como también la voluntad “haptica” (táctil) del cinematógrafo.

Al aproximarse el cine al teatro, como el género más afín por sus realizaciones dentro de las jerarquías artísticas, parecía pendular hacia lo que hemos denominado artes del tiempo, la “corea” (corea se me antoja concepto de lata extensión y determinación más precisa), dejándose alucinar por lo que más le alejaba de aquél, lo literario, sobre

todo cuando, dueño del sonido, sintió la palabra como lo prevalente, y mariposeando en torno de las estructuras teatrales: comedia, ópera, aún mejor de la opereta, frecuentemente no hizo más que transplantaciones a sus exigencias técnicas, sin preocuparse de otra cosa, salvo muy raras excepciones; tomando lo que ya estaba hecho y acomodado a otras realidades, con el señuelo de alcanzar una categoría artística que parecía negarle su fría y no elaborada captación del mundo visible en dos dimensiones y la gradación acromática de luz y sombra. El cinematógrafo obliga no sólo a suplir el bulto estereoscópico y le da profundidad, pero también la viva imagen cromática, sólo la gama de los grises—mezclas del blanco y negro en amplísima gradación, ya que hay quien distingue más de trescientos matices—. Viviendo la pugna de que para alentar a su perentorio realismo, la inminente contingencia, había de recurrir a la memoria eidética (visual), para que, asociativamente, le otorgara la sensación estereoscópica y la de fondo por el menor tamaño de los objetos distantes, ya que la real especial le era imposible, así como añadir la gama de las grises, la cromática. Si no fuera por estas maravillosas síntesis nemotécnicas de representación del volumen y el color, ¡qué desolado, qué fantasmal hubiera sido aquel mundo, del que se había huído la loca exultación del color y el bulto estereognósico!

Como fenómeno significativo hasta donde las síntesis mentales completan y superan lo que nos ofrecen los sentidos, podemos traer a colación cómo el cine en colores, aun inmaturo, perturba más la reconstrucción del mundo objetivo que el acromático. La exaltación del color en éste desplaza la atención hacia lo escenográfico, todo aparece en él como supermaquillado, y a buen seguro que no acertamos a distinguir quién es el más repintado, si el galán, la galana o la naturaleza circunvecina, de labios más encarminados que los parleros de la primera damita, o de verdes y azules más exultantes que los de sus cintillas y haldas. ¡Fenómeno singular!, se acepta de mejor grado su ultrarrealismo—aquí damos al término ultrarrealismo un sentido que no coincide con el que adoptaron hace algunos años ciertas formas literarias indígenas—, un realismo microscópico, por decirlo así, que cala allende las apariencias que capta la vista normal, que el color que lo sentimos como superpuesto y añadido. Lo significativo del hecho merecería una meditada digresión en torno no sólo de las “realidades” del cine, pero del arte en general, para llegar a la consideración de sus esferas propias de la realidad, son tangentes o secantes a la que solemos colocar

fuera de nosotros, pero nunca coincidente o mejor dicho idéntica. No puede haber imitación en arte, pese a Platón y sus secuaces, pues todo lo imitado lo sentimos como inauténtico y sustitutivo, y el arte es auténtico, y no está supliendo a nada, sino alentando su propia vida originaria autónoma y propia. Y desde este ángulo de autonomía y autosuficiencia queremos colocar y enjuiciar el cinematógrafo.

* * *

Las precedentes consideraciones no pretenden más objeto que sumariamente situar el problema de la autonomía del cine dentro de las formas de arte. El problema sólo puede ser aquí apuntado, es largo y necesario de una meditación más cuidada y profunda de lo que permite una publicación tipo de revista, por digna y seria que sea, que se dirige necesariamente a múltiples gentes de muy distinta preparación e intereses culturales. Pero quizá lo reseñado baste para mostrar el embarazo de encontrar un terreno propio y autónomo a esta actividad, un campo exclusivo que no hubieran plenificado las artes tradicionales. Pero el ámbito de lo óptico y sonoro puede moverse en otro plano distinto del que acotaran las artes plásticas y las musicales. Veremos cómo una y otra no han agotado lo visual y lo sonoro, y cómo la síntesis de las dos apuntan y despiertan uno de nuestros sentidos más ricos, que nos otorga el más pleno sentido de la realidad contingente: el mundo de las sensaciones táctiles. Si no entrara previamente en algunas aclaraciones parecería hartamente caprichosa la afirmación de que el cine va con inconsciente impulso, tras de tocarnos, de explotar una región casi intacta de nuestra sensibilidad por las formas en general del arte, y más concretamente del espectáculo, y que alcanza por el momento con mayor eficacia merced al sonido. Esto nos va a servir para enfocar el problema de la música en el cinematógrafo. Pero os pedimos un poco de paciencia y la bondad de vuestra atención antes de entrar específicamente en el tema: música y cinematógrafo.

Permitidnos hacer hincapié en la importancia de que el cine pueda apelar, mejor que ningún otro espectáculo, al mundo de nuestras sensaciones táctiles. Pensad que los cinco llamados órganos de la sensación han sido acotados o por el arte puro, plástico o musical (vista y oído nominados, las más nobles) o por artificios, no sin cierto aparejo artístico: el olfato por la perfumería y el gusto por el succulento arte coquinar. Pero el tacto, ¿qué lugar ocupa en estas actividades

de lujo del hombre? Nada hay que de un modo sistemático y ordenado trate de adunar esta serie de percepciones tan variadas y fecundas para asir la realidad externa, región riquísima que incluye desde las sensaciones térmicas—frío y calor—, de presión y contacto, situación de nuestro cuerpo, hasta las de dolor, peso, etc. No ignoráis que hay filósofos que atribuyen al tacto la organización de nuestro sentido del espacio, con exclusión de la vista y del oído. Pues bien, esta riquísima provincia de nuestra sensibilidad, de la que dijo Kant “que era la única que tenía una percepción exterior inmediata y que por eso es justamente la más importante y la que instruye con más seguridad”, ha quedado relegada al último lugar en la jerarquía de nuestra vida cognoscitiva, y a merced del empirismo de los fabricantes de camisetas o colchones. ¿Me perdonaréis que trate de recabar para el cinematógrafo, en compañía de la luz y del sonido, la misión de apelar y explotar este mundo como el instrumento más apto para ello? Y si de ahí surgiera una forma peculiar de arte, ya no tendría que ir, alucinado, tras las tradicionales, que poseen bien delimitados, y colmadas sus esferas propias. De ser así, ello vendría “a posteriori”, tras de elaborar en la más cohesina síntesis de vista y oído lo táctil.

No creo descubrir mediterráneos al afirmar que inconscientemente y muchas veces consciente, como tendremos ocasión de hacer observar en aquella película superrealista “Le chien andalou”, la pantalla, por medio de la imagen visual, se llena de referencias y metáforas táctiles. ¿Qué otra significación tiene el primer plano? A nadie se le ocurriría que su monstruosa ampliación es exclusivamente visualizadora. Esa gigantesca mano que avanza hasta cubrir el área de la pantalla no pretende otra cosa que tocarnos, asirnos en sus garfios; esos labios que se besan, gigantescos, en su abultamiento no intentan más que los sintáis en los vuestros—buscan una dimensión táctil de beso totalizador en que envolveros como en sedora caricia de gigantesco manto carnal—; ese tren anamorfoseado que, tomado de abajo arriba, avanza amenazador hacia vosotros, no va más que tras de aplastaros con la horrisona gravedad de su mole sobre vuestra cabeza. En la película a la que antes me referí, “Le chien andalou”, por no citar más que un ejemplo concreto de expresa voluntad háptica, entre otros muchos posibles, albergaba dos metáforas, que ahora recuerde, inequívocamente táctiles. Véase atravesar el centro del rotundo y bobalicón dico lunar por la flecha de una buída nubecilla, en “travelling”, perdonad el terminacho—¿qué día nos decidiremos por los nuestros!—; aparecía un ojo humano que una afilada cuchilla seccionaba longitudinalmente. El espectador dejaba caer con automatismo reflejo los párpados para defenderse del acerado dolor, del contacto cortante. He aquí

el otro: el cansancio de la presión sobre unas manos crispadas y salaces se traducía, al abrirse entumecidas, por una serie de hormigas que la recorrían, bajando a lo largo del brazo: imagen manifiesta de una sensación exclusivamente táctil: el hormigueo.

Pero hasta ahora no hemos hecho más que apuntar esta voluntad háptica del cine sólo por medios indirectos, visuales, acuciada por sinestesia, por asociación (1); pero acaso, sin darse cabal cuenta, lo había alcanzado ya por impacto directo, y este impacto directo a que me refiero lo sonsegua por el sonido. En verdad que en el sonido, y por ende la música, que es su organización sistematizada—de esto ya hablaremos—, se cumplía, juntamente con una función táctil, otra no menos plenificante de la realidad, su voluminización.

Desde sus orígenes sintió el cine la necesidad de dar realidad por medio del sonido al mundo fantasmal y onírico de sus sombras, otorgarle un bulto y presencia del que carecía, ayudándose por medio del sonido. No otra cosa significa aquella exigencia, sentida en las épocas del cine mudo, de acompañar la proyección con un piano o una orquesta, aun en sus más remotos albores lo presintió, cuando aún no vivió más que en trashumantes barracas foráneas, en el charlatán, que acompañaba el gesto mudo con palabras, y maullidos, si había un gato; ladridos, si un perro; porrazos y golpes, como lo de Cristobica en el sempiterno retabillo de los títeres de Cachiporra. Se hace evidente que estos ruidos ni aquella música, que gemía sus melancólicos vales bajo la pantalla, pretendían distraer la atención del espectador de lo que pasaba en ella; semejante suposición sería absurda, por hallarse en contradicción con los intereses propios del espectáculo; bien al contrario, lo que trataban era de fijarla y obligarla más, como si quisieran rodearle de un múltiple espacio, retenerlo por las orejas, pero unas orejas que se extendían por todo el cuerpo, y al mismo tiempo que henchían los planos figuras, le aguijaban con toqueteos por todo el cuerpo. Pues aunque os suene a paradoja, lo más irreal, lo onírico en el cine es el fantasmagórico haz luminoso que finge sombras en la pantalla; lo más inmediato, real, lo que os roza, es lo sonoro. Sí, os toca efectiva y auténticamente.

Si me lo permitís, en próxima coyuntura desarrollaré esta teoría y enfocaré directamente el tema de la música en el cine y sus posibilidades hápticas. Y pensad que la fuerza seductora sensorial, por lo que el cine ha encontrado ese universal y absorbente dominio de las multitudes, no puede venirle de lo exclusivamente óptica, de una sola vía sen-

(1) No olvidemos que no hay sensaciones aisladas, puras, que por asociación no contribuyan a la síntesis de la imagen mental.

sorial; la apetencia de real objetividad no puede alcanzarla por el sensorio de la vista, yace en sus posibilidades agitar, tactear toda nuestra periferia somática para despertar el recondo mundo de la total vida anímica.

Por osado que parezca, se me antoja que vale la pena tratar, al menos de proponer, el problema, que formularía en frase que suena a retruécano: ¿Es el cinematógrafo más háptico que óptico? Veremos en próxima coyuntura si la música, como organizadora del sonido, nos ayuda a darnos la razón. ¿Qué clase de música ha de ser ésta, pues...?



PROFUNDIDAD DE FOCO Y PROFUNDIDAD DE CAMPO DE LOS OBJETIVOS

P O R

GREGORIO MARIN

Becario de Optica y Cámaras de la E. E. de
Ingenieros Industriales.

EL conocimiento de las diversas características de los objetivos es imprescindible para aquellos que desean trabajar como operadores de cámara tomavistas en los medios cinematográficos, por lo cual creo interesante dar a conocer a los lectores de esta revista, y a sugerencias de varios aficionados, diversas nociones de óptica, las cuales les servirán para comprender el funcionamiento de las modernas cámaras.

El tema de hoy se refiere a las propiedades de foco y de campo; supongamos que estamos rodando una determinada escena y que los actores se mueven dentro del campo visual del objetivo; se comprende que si suponemos inicialmente enfocado dicho plano, puede ocurrir que, debido al desplazamiento de algunos de ellos, cuya reproducción correcta es necesaria, resulten desenfocados. ¿A qué es debida dicha circunstancia? A que los citados actores salieron fuera del espacio delimitado con el nombre de profundidad de campo de dicho objetivo. Para darse cuenta de todo esto, indicaré algunas nociones sobre este tema para aclarar dicho concepto.

Si nuestro ojo tuviese una agudeza de percepción infinita, no se podría hablar ni de profundidad de campo ni de profundidad de foco. Todos los objetivos deberían trabajar sobre un solo plano, sin la posibilidad de producir simultáneamente imágenes netas de objetos situados en distintos planos.

Pero el ojo tiene sus imperfecciones, o, mejor dicho, sus limitaciones y su agudeza perceptiva es limitada.

Por esto es posible reproducir sobre placa fotográfica o película cinematográfica objetos situados sobre planos distintos.

No se puede, pues, hablar de profundidad de campo o de foco sin hacerlo antes de la agudeza del ojo.

Si pegamos sobre una hoja grande de papel blanco un pequeño círculo de papel negro de 10 centímetros de diámetro, podremos medir experimentalmente nuestra agudeza visual. Alejándonos gradualmente, distinguiremos el círculo negro hasta llegar a 344 metros.

Esto quiere decir que somos capaces de distinguir un objeto a una distancia menor de 3.440 veces su tamaño.

1

Y como la relación $\frac{1}{3.440}$ es precisamente el valor de la tangente

del arco de un minuto, podremos también decir que el ojo humano tiene la agudez de sesenta segundos.

¿Qué sucede cuando examinamos fotografías o dibujos cercanos? Como consecuencia de lo dicho, somos capaces de distinguir claramente la presencia de puntos de un décimo de milímetro a la distancia de 34,4 centímetros. Si un punto tuviese un diámetro menor, a esa misma distancia no seremos capaces de distinguirlo.

Es, pues, inútil que el objetivo fotográfico nos presente la imagen con precisión infinita. Basta que dé las líneas y puntos con el pequeño espesor de un décimo de milímetro. Estas imágenes observadas a dicha distancia parecerán al ojo infinitamente precisas. Una precisión mayor no será apreciada.

Esto sentado, será fácil comprender en qué consiste la profundidad de foco y la profundidad de campo.

Supongamos que tenemos hecha la puesta a punto sobre el vidrio esmerilado, y se encuentra

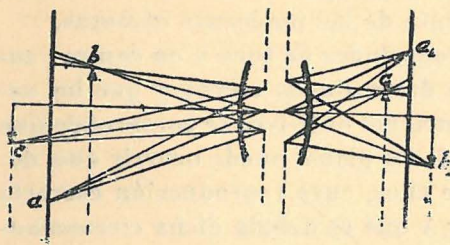


Fig. 1.

que la posición de máxima claridad sobre él sea la posición a_1 de la figura.

Si probamos a trasladar el vidrio colocándole un poco más atrás (posición b_1) y un poco más delante (posición c_1) encontraremos que, entre ciertos límites del desplazamiento, la imagen se conserva neta para el ojo.

El intervalo de c_1 a b_1 , en el cual puede desplazarse el vidrio, conservando siempre la imagen suficientemente clara, se llama "profundidad de foco".

La profundidad de campo es análoga a la anterior.

Supongamos fijo el vidrio en la posición a₁ de la misma figura.

En tal caso resultan clarísimas sobre el mismo vidrio las imágenes de los objetos situados en el plano "a"; esto es, en el plano de los objetos colocados exactamente en el foco. Pero se encontrará que también otros objetos situados un poco más adelante (plano "b") y un poco más atrás (plano "c") resultan simultáneamente netos sobre el vidrio esmerilado, sin necesidad de desplazarlo.

La distancia del plano anterior "b" al plano posterior "c", entre los cuales están comprendidos todos los objetos que resultan claros sobre el vidrio, se llama "profundidad de campo".

Así, por ejemplo, con objetivo $f : 4,5$ de 120 milímetros de longitud focal, después de haber enfocado un objeto situado a 6 metros de distancia, se encuentran bastante claras las imágenes de objetos situados a 5 metros y a 7,5 metros. Este objetivo tiene, pues, en estas condiciones, una profundidad de campo de 2,5 metros.

Una cosa muy importante a tener en cuenta respecto a la profundidad de campo (y de foco) es la abertura del objetivo.

Las figuras 2 y 3 muestran con toda exactitud las condiciones ópticas para una abertura diafragmática grande y otra pequeña. Con diafragma pequeño, los rayos luminosos se cortan bajo un ángulo mucho menor, y por lo tanto son también mucho menores los círculos de difusión causantes de la falta de nitidez.

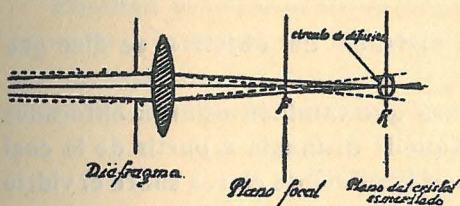


Fig. 3.—Profundidad de campo con diafragma de poca abertura.

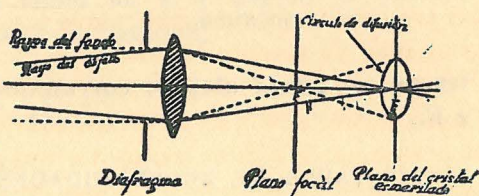


Fig. 2.—Profundidad de campo con diafragma de gran abertura.

Por tanto, a igualdad de longitud focal la profundidad de foco y de campo es tanto mayor cuanto más pequeño es el diafragma empleado. La profundidad de campo no depende de la calidad óptica del objetivo. Un objetivo corriente y otro de marca, si tienen la misma longitud focal, tendrán también la misma profundidad de campo.

La profundidad de campo sólo puede ser buena con aberturas relativas pequeñas. Los objetivos muy luminosos carecen de profundidad, y por lo tanto hay que diafragmar más o menos cuando se quiere abar-

car una vasta zona en este sentido. A medida que se diafragma la profundidad aumenta mucho más hacia el fondo que hacia el primer término; con enfoque al infinito, la profundidad es siempre mayor que con enfoque próximo.

La figura 4 muestra las relaciones ópticas entre el enfoque próximo y el enfoque al infinito. En este último el plano de imagen se encuentra en F. El círculo de difusión alrededor de F, motivado por un rayo procedente de un punto próximo, es mucho menor que en el enfoque a corta distancia, en que el plano de imagen se encuentra en F_1 , y el círculo de difusión originado por los rayos proceden-

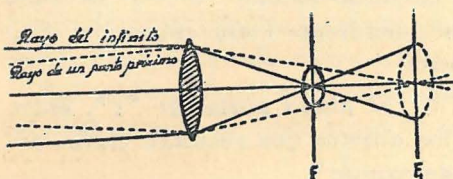


Fig. 4.—Profundidad de campo en el enfoque al infinito y a un punto próximo.

tes de un punto alejado corresponde al círculo de puntos que rodea a F_1 .

TABLA DE PROFUNDIDADES DE LOS OBJETIVOS AGFA

Para anastigmático de 105 mm. de distancia focal

ENFOCADO A							
	1,5 m.	2 m.	3 m.	5 m.	10 m.		
F. 4,5.....	1,4 -1,6	1,85-2,1	2,8-3,4	4,2- 6,3	7,1-17	25	-∞
F. 5,6.....	1,4 -1,6	1,8 -2,2	2,6-3,5	4 - 6,7	6,6-70	20	-∞
F. 8	1,3 -1,75	1,65-2,5	2,3-4,3	3,3-10	5 -78	10	-∞
F. 16	1,25-1,9	1,55-2,8	2,1-5,3	2,9-18	4,1-∞	6,7	-∞
F. 22	1,15-2,1	1,4 -3,3	1,9-7,5	2,5-∞	3,4-∞	5	-∞

Cuando los objetos están a gran distancia del objetivo, se dice que están al infinito.

Enfocando al infinito se encontrará que también estarán enfocados objetos situados a distancia finita. Aquella distancia a partir de la cual y hasta el infinito, todos los objetos son igualmente claros sobre el vidrio esmerilado o película sensible, se llama distancia "hiperfocal".

Un objetivo de abertura $f : 4,5$ y longitud focal 120 mm. tiene la distancia hiperfocal de 16 metros. Esto es, todos los objetos a partir de 16 metros hasta el infinito pueden quedar enfocados.

El mismo objeto pero diafragmado a $f : 50$ tiene la distancia hiperfocal de 1,5 metros; es decir, todos los objetos están enfocados a partir de 1,5 metros hasta el infinito. Diafragmando la distancia hiperfocal disminuye.

Por lo tanto, si enfocamos con una cámara tomavistas un plano si-

tuado a "d" metros del objetivo habrá dos planos extremos, uno más cerca y otro más alejado, dentro de los cuales se obtienen resultados aceptables, es decir, que limitan la profundidad de campo.

El límite anterior del campo, suponiendo que el objetivo sea puesto a punto sobre un objeto situado a una distancia "p", está a una distancia

$$d_1 = p \cdot \frac{D + f}{D + p}$$

siendo D la distancia hiperfocal y "f" la focal que vienen ligadas para una nitidez de un décimo de milímetro y una abertura A por la fórmula aproximada

$$D = 3 (100 \cdot f)^2 \cdot A$$

El límite posterior del campo está a la distancia

$$d_2 = p \cdot \frac{D - f}{D - p}$$

La profundidad de campo valdrá

$$E = d_2 - d_1 = 2 \cdot p \cdot D \frac{p - f}{D^2 - p^2}$$

Si enfocamos el plano hiperfocal, entonces $p = D$.

Y los valores de d_1 y d_2 serán:

$$d_1 = \frac{D + f}{2} \quad \gg \quad d_2 = \infty$$

Resultan prácticamente enfocados todos los planos situados entre el colocado a la mitad del hiperfocal, ya que se puede prescindir de "f" por ser pequeño con relación a D y el infinito. En cambio, si enfocamos al infinito, sólo podremos trabajar entre infinito y D.

DISTANCIA HIPERFOCAL

Longitud focal en m/m.	APERTURA RELATIVA ÚTIL							
	F. 4,5	F. 6,3	F. 9	F. 12,5	F. 18	F. 25	F. 36	F. 50
100	11,1	7,90	5,5	4	2,75	2	1,30	1
110	13,40	9,60	6,7	4,85	3,35	2,40	1,80	1,20
120	16	11,40	8	5,70	4	2,60	2	1,45
130	18,80	13,40	9,4	6,80	4,70	3,40	2,35	1,70
150	25	17,85	12,5	9	6,25	4	3,20	2,25
180	36	25,7	18	12,95	9	6,50	4,50	3,25
200	44	31,75	22,2	16	11,1	8	5,55	4
350	100	71,20	50	36	25	18	12,50	9



LIBROS DE ACTUALIDAD

WINSTON CHURCHILL

VIDA DE UN HOMBRE DE ACCION, por E. S. Balanya.

Precio del ejemplar: 25 ptas.

FRANKLIN D. ROOSEVELT

PRESIDENTE EXTRAORDINARIO, por Federico de Madrid.

Precio del ejemplar: 25 ptas.

MOLA

o LA VOCACION DE SERVICIO, por Carlos de la Valgoma.

Precio del ejemplar: 20 ptas.

GLOSA DEL AÑO 23

Evocación del año histórico de la Dictadura y del despuntar de Hitler y Mussolini, por M. Aguirre de Cárcer.

Precio del ejemplar: 20 ptas.

LAS GRANDES CUESTIONES INTERNACIONALES

NUMEROS PUBLICADOS:

- I. **LOS CONFLICTOS DEL MUNDO**, por Isidro de las Cagigas.—8 ptas.
- II. **EL PETROLEO EN EL MUNDO MODERNO**, por A. Maestro de León.—14 ptas.
- III. **HUNGRIA Y RUMANIA EN EL DANUBIO**, por Juan Eduardo Zúñiga.—9 ptas.
- IV. **EL RACISMO**, por F. Elías de Tejada.—9 ptas.
- V. **HISTORIA Y POLITICA DE BULGARIA**, por Juan Eduardo Zúñiga.—12 ptas.

Editorial PACE - Ayala, 57 - Apartado 1240 - MADRID

ENSAYO SOBRE EL "PLANO"

P O R

CARLOS SERRANO DE OSMA

ORIGEN

Como es sabido, todo film constituye una unidad artística integrada por gran número de pequeños elementos cinematográficos, que reciben el nombre de "planos". La acción transcurre en la sucesión de "planos" con arreglo a la línea establecida por el guionista, quien prevee en ella la continuidad y ordenación del asunto, según trama obediente a su criterio personal.

El "plano" es el eslabón de la extensa cadena de imágenes que es el film. Su importancia es vital para el desarrollo de éste. Un análisis genérico del "plano" nos aproxima a un conocimiento íntimo del cine; tanto como el estudio de las células nos acerca al conocimiento de la vida; el complejo célula-tejido-órgano-sistema es al ser vivo, como el complejo "plano"-*"raccord"*-escena-secuencia es a la película.

En aras del apasionamiento filmico vamos a tratar de desentrañar el "plano" hasta la más íntima de sus esencias: la pura imagen.

Todo plano está integrado por las imágenes. Estas pueden ser reales, objetivas, y realizadas, subjetivas. Las primeras corresponden a los objetos circundantes al hombre; las segundas, a los objetos introspectivos del hombre, aquéllos que éste ve en su interior, y artistas y artesanos reproducen a la medida de su deseo. Las imágenes reales u objetivas darán lugar a los "planos" que llamaremos "naturales", a diferencia de los "planos" "creados", consecuencia de las imágenes realizadas o subjetivas. Estos "planos creados", a su vez, servirán de base a los films de

“plató y laboratorio”—sueños de cartón—, mientras que los “planos naturales” serán el punto de partida de la cinematografía documental —sueños al aire libre—. Henos, pues, en presencia de una primera clasificación de los “planos” en cuanto a su origen.

COMPOSICION, RITMO Y “QUANTUM”

Analicemos ahora la substancia que da forma a las imágenes del “plano creado”.

En todo “plano creado” intervienen la plástica y la luz, la palabra, la mímica, la música y sonidos generales. Hay, según se ve, elementos de procedencia artística diversa coadyuvando a un solo fin estético, dotado de rango individual y propio. Ello determina en los detractores del cine la negación del mismo como arte substantivo; endeble argumento que se desmorona al considerar cualquier film de “planos naturales” —“Rango”, “Chang”, “Batkiari”, “Hombres de Arán”, de Flaherty; “Tabú”, de Murnau; “Caín”, de Poirier; “Eskimo”, de Van Dyke...— cuya efectividad artística no puede ponerse en duda, y en los que sus imágenes básicas son el mismo reflejo del mundo circundante. Parte integrante de la misión del realizador en estas películas ha sido la de distribuir, ordenar y dosificar las imágenes que nutren sus “planos”. Así sucede también en los films de “planos” subjetivos, con la diferencia de que las imágenes, aquí, han sido minuciosa y metódicamente elaboradas. El trabajo constructivo del realizador en una y en otra especie de “plano” y la distribución armónica de los elementos moleculares del mismo, es lo que llamamos la “composición”.

Si el “plano” es inmóvil, es decir, si no hay juego entre sus componentes elementales, las normas que regulan su “composición” pueden ser las mismas que determinan la plasmación de las creaciones pictóricas. Holbein, el Greco y Renoir han sido, y son muchas veces, punto de partida de “planos” cinematográficos, como ayer Epstein, Wienne y Einsenstein, y hoy Carné, Hitchcock y Welles nos demostraron y demuestran. No debe olvidarse, a este respecto, que mientras el plano pictórico es partida y llegada, el “plano” cinematográfico no es sino tránsito. Deben tenerlo muy presente algunos de nuestros directores, y, sobre todo, ciertos excelentes operadores que trabajan en España, para quienes el “plano” es sólo principio y fin, no solución de continuidad. A su vez, hoy el cine empieza a dejar sentir su influjo en las nuevas generaciones de pintores, muchos de los cuales componen ya con criterio cinematográfico.

Ahora bien, la mayoría de los “planos” lo son con movimiento in-

terno. Los "planos" "estáticos" suelen servir esencialmente a las descripciones. Los "dinámicos", a la acción. Esto no es absoluto, sino una vaga generalidad. Lo cierto es que, en los "planos" "dinámicos", hay un movimiento—de intérpretes o máquinas—obediente también a un criterio estético personal, pero servidor, en todo instante, del relato origen, y nunca mera lucubración formal o juego artístico caprichoso. Este movimiento, independiente de la composición en cuanto a su génesis, pero directamente relacionado con ella a los efectos de expresión es el "ritmo del plano". Nada tiene que ver este ritmo, y por tanto, no debe ser confundido en ningún caso con el ritmo de escenas y secuencias, así como con el ritmo general del film, formas impresionantes superiores, de las que más adelante nos ocuparemos brevemente.

Por simpatía con Fechner llamaremos "quantum", como el viejo filósofo denominaba al primero de sus seis "principios de agrado estético", a la fuerza expresiva del "plano", resultante de la "composición" y el "ritmo". ("Previa condición para que las cosas nos agraden; en general, es que el efecto que produzcan posea determinada fuerza—quantum—, pues si no, la impresión sentimental es tan débil, que, en cierto modo, no se alza sobre el umbral de la conciencia") (1).

El complejo estético integrado por la belleza de los límites del "plano"—dos dimensiones—y el ángulo formado por el eje óptico del tomavistas con relación a un eje normal, es lo que en lenguaje cinematográfico se denomina "encuadre". El "encuadre" es, pues, la envoltura del "quantum", y a él debe ceñirse como un guante a su mano.

EXPRESION ANALITICA Y SINTETICA

El contenido psicológico del "plano", independiente del "quantum", que es sólo el resultado de la intensidad expresiva pero no el sentido de la expresión, puede ser "uno" o "fracción de uno", determinándose así los "planos sintéticos" y los "planos analíticos", según resuman este contenido en un solo complejo de imágenes o en la pequeña parte integrante de la unidad psicológica que transcurre en los planos precedentes y sucesivos.

Los "planos sintéticos" representan la actual tendencia del cine universal, depurado y superior en cuanto a concepto, pero no en cuanto a generalización de claridad expresiva. En el film de Paul Czinner, "Vida robada", aquel "plano" en que la hermana suplantadora habla de su nueva personalidad en sentido afirmativo, mientras sus dedos, jugando

(1) Fechner: *Introducción a la Estética*.

con el anillo nupcial de la ahogada, niega, en freudiano lenguaje de símbolos, las palabras que sus labios pronuncian, es ejemplo evidente de máxima densidad psicológica en la mínima dimensión espacial. Por el contrario, aquellos “planos”, consecutivos y breves, que en el film “Turksib” nos dan, por descomposición del movimiento en lo que llamamos “raccord”, idea de esfuerzo y trabajo significan para el cine analítico el exacto trascurso de un concepto mínimo en el máximo desarrollo expresivo.

En “Turksib” la expresión es sencilla, y pueden comprenderla gentes de todos los sectores culturales, mientras que “Vida robada” es un film cuya verdadera entraña está sólo al alcance de un núcleo seleccionado. De aquí deducimos que los “planos sintéticos” operan en la mente produciendo ideaciones secundarias, por lo cual únicamente obtendrán el efecto deseado allí donde exista una abundante riqueza anímica; mientras que los “planos analíticos”, al desarrollar una idea en múltiples imágenes, la sitúan firmemente al alcance de todos.

DIFERENCIACION DEL “PLANO”

Hasta ahora venimos considerando al “plano” con respecto a sí mismo, es decir, abstrayéndole del mundo del film y observándole como ente aislado e independiente. Hemos visto su estructura origen, su mecánica, su dinamismo, y la resultante de estas realidades: su fuerza expresiva. Veamos ahora cómo esta fuerza juega en la película. Estudiemos el “plano” desde el punto de vista de su vida de relación. Y conozcamos la razón que le obliga a adjetivarse, a especializarse en función suatoria.

No ya por su “quantum” como por otras poderosas razones, todos los planos no son iguales. En fonética, por ejemplo, las vocales tienen un mismo proceso formativo; sólo la disposición final de lengua y labios determina las diferencias características. En lenguaje cinematográfico, los “planos” se distinguen entre sí por su “dimensión” y su “permanencia”. Es, pues, un problema espaciotemporal éste de la especialización expresiva del “plano”. Sobradamente conocida es la antigua clasificación—hoy lastimosamente divulgada en todo “Manual del perfecto guionista”—de los “planos” con arreglo a su dimensión, en la escala que va del “plano general” al “primer plano”, pasando por el “plano medio” y el “plano americano” y las distintas variantes de unos y otros. El fundamento psicológico de la buena utilización de esta tabla dimensional, tal vez resida en la misma efectividad que hace a la música ser bella en cuanto a una hábil y emotiva distribución de las notas de la escala tonal. Tal vez el “áurea proportia”, en lo que ésta tiene de



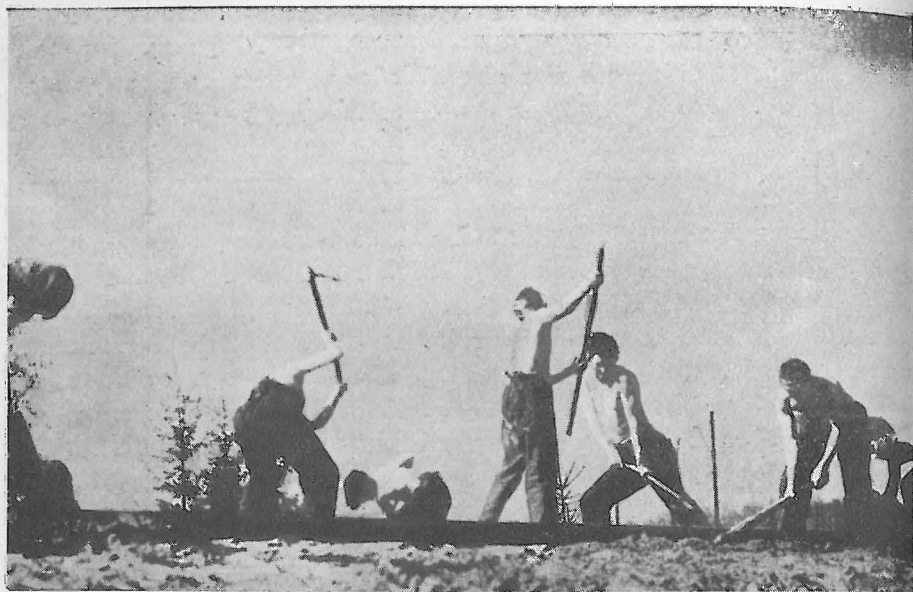
Plano natural: "Eskimo", de Van Dyke.



Plano sintético: "Arianne", de Paul Czinner.



Plano creador: "Aleluia", de King Vidor.



Plano analítico: "Camino de la vida", de Nicolay Ekk.



Máxima complejidad expresiva: "Angel", de Lubitsch.

auténtica como proporción general de lo bello, sea, aún, aplicable, a pesar de haber sido superada por las nuevas ideas estéticas al juego de "dimensión" de los planos. En efecto: la relación de partes de una línea, donde ella es a la parte mayor como ésta a la más pequeña—numéricamente, $5 : 8 :: 8 : 13 :: 13 : 21$, etc.—, ¿no es aplicable a la relación P. P. : P. M. :: P. M. : P. A. :: P. A. : P. G., existente, por ejemplo, en toda breve secuencia cinematográfica de intensidad regresiva?

La "permanencia" del "plano" en la tabla temporal que va desde el "flash" al "sostenido", puede ser, en estética cinematográfica, el acento que realza, destaca, matiza o limita un instante emocional, o el subrayado que culmina o clausura un proceso sensible; y es, desde luego, la clave del ritmo de escenas y secuencias, elemento básico en la ordenación del film, cuyo inteligente empleo y gradación determina el placer artístico ocasionado por el proceso narrativo. El médico español Nóvoa Santos encontró una preciosa teoría (1) referente al origen del goce estético, según la cual el sentimiento de agrado tiene una raíz trófica, es decir, biológica, determinada por el proceso de asimilación y desasimilación de las células del organismo humano, cuyo proceso está sometido a las exigencias de un ritmo. De la perfecta concordancia de este ritmo trófico con el ritmo de la expresión artística surgiría el agrado. Creemos aplicables las ideas de Novoa sobre origen de placer estético general al origen del placer estético cinematográfico, determinado por el ritmo de escenas y secuencias, ya que el cine es arte de ritmo esencial y substantivo, como lo es también la música. (El porqué del "áurea proportia" y su agrado es posible que también se explique con la teoría de Nóvoa; y si así es, deduciremos la tremenda complejidad estética del cine, al considerar un mismo origen determinante de las sensaciones espaciales y temporales, aparentemente desvinculadas en cuanto a ese origen, y, sin embargo, una misma substancia, a pesar de su tremenda diferenciación).

Lo cierto es que, en el perfecto juego de estos dos resortes narrativos espaciotemporales, reside la seguridad del éxito emocional. Puede hablarse, por tanto, de una preceptiva cinematográfica. Hay normas que determinan, no como se hace una buena película, que esto es misión superior fuera de precepto, sino como puede hacerse una película evitando la negación expresiva y la teatralización. Es preciso hallar, en el citado juego narrativo, la máxima frescura y elasticidad, eludiendo toda tendencia aberrante, utilizando la elocuencia del "salto proporcional" en la gradación del relato, aprovechando la oportunidad del "campo y

(1) Nóvoa Santos: *Raíces tróficas del sentimiento estético*.

contracampo", sin dejar lugar en ningún instante para el anquilosamiento y la anarquía.

Complica y da carácter más elevado a la expresión la combinación espaciotiempo en un "movimiento" resultante de planos infinitos

ESPACIO + TIEMPO

($\frac{\quad}{2}$ = EXPRESION COMPLEJA), que, con arreglo

2

a su procedencia, puede ser clasificada así: "panorámica", y su especialidad el "fillage", cuando el movimiento es de rotación; "travelling", si lo es de traslación, y "mixto"—por el empleo de grúas y "dollys"—, cuando el movimiento es resultante de los dos precedentes, y en el cual se logra más alta complejidad expresiva. En "Angel", de Lubisch, hay ejemplos abundantes, y los más claros y conocidos hasta la fecha, del inteligente empleo de este último género de "movimiento".

RECURSOS EMOTIVOS ESPECIALES

Réstanos, tan solo, considerar brevemente—casi mejor diríamos reseñar—ciertos recursos menores que el "plano" utiliza en ocasiones, como elementos auxiliares del "quantum". Tales son las "imágenes difusas" para lograr matices líricos—en "Nuestra ciudad", de Sam Wood, se encuentran bellos ejemplos—y las "imágenes deformadas", originarias de visiones de pesadilla, obsesión o neurastenia, como las del sueño de "Emil y los detectives", el viejo film de Gerard Lamprecht, que algunos todavía recordarán.

De la continuidad de planos, y cuando la acción transcurre sucesivamente de uno a otro, pasamos al "raccord". Unidad superior al "raccord", es, para nosotros, la "escena", mínima nóada dramática. Sobre la "escena" está la "secuencia", continuidad de "escenas", pequeño capítulo filmico. (Distinguimos "secuencia psicológica" de "secuencia mecánica"). Esta última es la que, sin perder continuidad, tiene principio y fin en los límites de un decorado. La "secuencia psicológica" va más lejos de estos límites, ya que sus únicas fronteras son los puntos y apartes del proceso dramático). Sucesión de "secuencias" es el film.

Pero éstos son temas que desbordan ya el concepto de este nuestro intento sobre el "plano".

EL LENGUAJE DE LAS FORMAS

UNA TEORIA SOBRE EL PODER "CREADOR" DE LA CAMARA

P O R

MIGUEL PEREYRA

TODOS los males que aquejan el cine tienen un origen común: el desconocimiento total de su esencia, aun por la mayoría de los profesionales del mismo. Y este desconocimiento es de todo orden.

En el aspecto legislativo, se pierde de vista que un Estudio es una fábrica y las películas el producto de la misma.

En el aspecto sindical, se clasifica al cine como espectáculo público cuando no es más que un espectáculo privado, más aún, íntimo, en el que cada espectador no ve sino lo que lleva en sí mismo, aunque esto suceda de un modo subconsciente.

En el orden estatal, se olvida que es el arma guerrera del próximo futuro, y esto a pesar de que ya ha sido empleado como tal, aunque muy imperfectamente.

Desde el punto de vista comercial, se cree que es únicamente negocio y se le obliga a desempeñar tal función, en primer lugar, con lo cual se desvirtúan sus efectos sociales y nacionales. El cine puede también ser un negocio, pero como consecuencia y no como premisa fundamental.

Desde el punto de vista intelectual y estético, se le parangona con las artes plásticas, cuando no tiene en común con éstas más que el hecho de ser el resultado de la tendencia innata en el hombre de dar forma a los pensamientos.

Por último, cuando literariamente se le asimila a un modo de ex-

presión, a un lenguaje, no se pasa de la formulación teórica de esa semejanza. Diríase que se llega a ella por la "fuerza del consonante", por afán retórico de buscar una imagen, pero sin profundizar la idea y sin una íntima convicción del aserto.

Sin embargo, el cine no es más que un lenguaje. Mejor dicho, el lenguaje por antonomasia. El lenguaje escrito, la literatura, no es más que eso: literatura, "floriture" alrededor del tema en sí. Tal vez parezca excesiva esta aseveración, pero... ¡cuán cierta es! Eisenstein decía del cine que era el "único arte, dinámico y concreto a la vez, capaz de dar origen a pensamientos concatenados".

Mucho se ha escrito alrededor del cine y muy poco sobre el cine. Todos lo comprendemos y lo sentimos aunque no sea más que subconscientemente, y esta universal sensación de omnisciencia cinematográfica, sea tal vez una demostración indirecta de la teoría que voy a exponer.

Por lo pronto, se cree vulgarmente que una película es la fotografía sonora de una serie de escenas que se desarrollan ante la cámara y el micrófono. Lamentable error, perdonable en el público puesto que hay muchos directores que opinan así. Un ejemplo aclarará sin lugar a dudas este punto.

Miremos con el director a través de la lupa de una cámara ya emplazada ante una escena, con el objetivo adecuado, y supongamos que se ve el brazo de un hombre gigantesco que sube y baja en cadencia lenta, obstruyendo casi todo el fotograma y semejando un martillo pilón. El gigantón se encuentra de espaldas a la cámara y en primer término. Sus palabras subrayan el movimiento aplastante de su brazo. En segundo término, una frágil figura de mujer, de frente a la cámara, parece hundirse más y más a cada nuevo golpe figurado que el formidable martillo del brazo masculino parece asestar a su persona. El director hace un gesto de desagrado; no han comprendido sus instrucciones: se trataba de transmitir al público la impresión de la gran fortaleza de la mujer, la cual, en medio de su fragilidad física, se impone al hombre que la amenaza y le domina. El mal se subsana en seguida. Basta un cambio de emplazamiento de la cámara para invertir el significado de la escena. Volvamos ahora a mirar por la lupa y aparecerá en primer término la frágil figura de mujer, que ya no nos impresiona como frágil, y, por encima de su hombro, veremos allá abajo la figura del hombre-tón, empequeñecida por la perspectiva, efecto que acentúa el objetivo de gran angular. Los movimientos de su brazo ya no nos sugieren el martillo pilón; parecen más bien los de esos polichinelas de cartón, accionados por un hilo.

Es la misma escena de antes, con las mismas palabras y los mismos

movimientos y, sin embargo, se ha invertido el significado de su impresión para el público, de acuerdo con los deseos del director.

Vemos, pues, que un cambio de emplazamiento, sin variar siquiera el objetivo, ha bastado para invertir el significado de una escena. Vemos también que el desglose de las escenas que nos presenta el cine en "planos" tomados desde ángulos distintos, nos permite adjetivar o dar un significado distinto al intrínseco de la acción que se desarrolla a nuestros ojos, al grado de poder invertirlo, como hemos visto en este sencillo ejemplo.

Se comprenderá ahora que el cambio de emplazamiento, de encuadre (plano general, plano medio, etc.), de composición dentro del encuadre, de luz, de ritmo, de cambio de planos, etc., etc., etc., equivale a manejar elementos gramaticales del lenguaje cinematográfico, o dar sintaxis y estilo al mismo. A esa determinación previa de la clase y longitud de los diversos planos es a lo que Pudowkin y otros autores han llamado montaje, y no a la operación mecánica, no carente de dificultades, de empalmar y cortar los trozos de película, como suele hacerse, aun entre profesionales.

Si ahora consideramos que el lenguaje cinematográfico cuenta con quince elementos de montaje y de asociación de planos sucesivos, y que los planos pueden ser de cuatro clases, comprenderemos la complejidad de un lenguaje cuya analogía consta de tal número de elementos. Y prescindimos aquí de analizar un caso particular del tercero de los elementos de montaje, objeto precisamente de la teoría que me propongo desarrollar en el próximo artículo. Dichos elementos cinematográficos o criterios de concatenación y exposición de planos son, según Timoschenko (1928 cine mudo), los siguientes:

1. Cambio de lugar o ambiente.
2. Cambio de emplazamiento o ángulo de la cámara.
3. Cambio de encuadre.
4. Presentación de los detalles o desmenuzamiento.
5. Montaje expositivo (fotografiando objetivamente las escenas).
- 6 y 7. Escenas retrospectivas o futuras.
8. Acciones simultáneas (paralelas).
9. Contraste de ambiente con escenas del mismo contenido.
10. Analogía de significado de acciones diferentes.
11. Intensificación de la emoción por acercamiento gradual al sujeto.
12. Atenuación de la emoción por el proceso inverso al anterior.
13. Subjetividad (personificación de la cámara con el personaje).
14. Ritornello o Leitmotiv, como elemento de ligazón de las partes de la trama.

15. Montaje dentro del fotograma (dos o más imágenes superpuestas o yuxtapuestas en el laboratorio o en la misma cámara).

Esto era lo "clásico" en la época muda. Cuando llegó el cataclismo del sonido, y llamo cataclismo a la intervención de las finanzas en el arte, las enormes inversiones de capital que este invento hacía necesarias, se convirtieron en tiranos de la cinematografía, y se olvidó lo que ésta había conquistado en su época muda. La voz popular que designaba por entonces las películas como "moving pictures" (imágenes animadas), bautizó con el expresivo nombre de "talkies" (palabrerías) a las películas sonoras. De las magníficas producciones mudas se pasó a las imbecilidades parlantes y disonantes. Había que justificar el aumento de precios; un gran productor me decía por entonces "I am selling sound, not pictures" (vendo sonido, no películas). Pero la humanidad pasaba y pasa una época de escepticismo, sangrientamente adquirido en la guerra del 14. La fraseología rimbombante ya no impresiona, de allí la tendencia, en lo estético, a lo estilizado. Y esta tendencia ha ido eliminando la farragosidad sonora hasta clasificar el sonido en lo que realmente es: en un elemento más de expresión, que yo me atrevería a considerar absolutamente como un caso particular del punto 15 de la clasificación de Timoschenko; es decir, como un equivalente de una doble impresión, una especie de doble imagen sugeridora, que sólo adquiere valor emocional en cuanto suplemente, contradiga o ambiente a la imagen principal, y... nada más. Con este rigor está empleado el sonido en las buenas producciones modernas, sin redundancias con lo que "dice" la imagen principal, por la misma razón que no es lícito emplear la doble imagen a lo largo de toda una película. Así, pues, la palabra, pasada la revolución de su advenimiento, vuelve a ser absorbida por el lenguaje de la imagen y adquiere relieve cada vez mayor un elemento dramáticamente más importante: el ruido, con su variante el silencio, y todo ello como mero adjetivo o atmósfera del mundo que se nos devela a través del "emplazamiento creador", clave del éxito y de la trascendencia de este nuevo lenguaje. Trascendencia que queda bien manifiesta por el hecho de que para ese lenguaje la adquisición de la palabra no ha significado su transformación radical, sino únicamente la incorporación de un elemento más, y desde luego no el más importante.

DOCUMENTALES

P O R

FRANCISCO J. ESCUDERO

Ingeniero Industrial

EL gran valor expresivo alcanzado por el cine y las grandes esperanzas que permiten abrigar el continuo desarrollo de las diversas técnicas auxiliares, han hecho que el cine desborde su concepto etimológico de imágenes en movimiento para convertirse en un medio de expresión, análogo a la escritura y susceptible, por tanto, de emplearse al servicio de cualquier idea, originando según sea ésta los diversos géneros de producciones cinematográficas. Además podemos añadir que ningún procedimiento de cuantos hasta ahora existen para captar la atención humana ha logrado su propósito con la perfección e integridad que el cine; el libro, por intenso que sea su contenido, carece de fuerza plástica; al Teatro le falta, generalmente, el dinamismo que parece exigir la época actual, y cuando pretende buscarlo degenera en una serie sucesiva de saltos escénicos sin la necesaria trabazón lógica, aparte de esto, los matices, las sugerencias y, en resumen, la elegancia espiritual que son necesarios en una buena obra teatral limitan de tal manera sus ambientes, que esto sólo explica la enorme difusión alcanzada por el cine, que al generalizarlos los humaniza y los acerca al público.

Insistiendo sobre la flexibilidad de ambientes que el cine permite, es indudable que el espectador acoge con mayor simpatía a un protagonista de su misma categoría social, cuyas incidencias se desenvuelven entre problemas análogos a los suyos, que a otro que lo hace en medios que le son extraños y entre psicologías complicadas o enfermizas.

Sin dar de lado a las anteriores sugerencias que nos llevarían a seguir estas líneas con una mira artística o social, de la cual no puede prescindirse, queremos centrar la cuestión alrededor del cine considerado como medio de expresión de gran poder de captación.

Observando la producción cinematográfica actual, se halla que paralelamente a las películas de argumento que pudiéramos llamar comerciales, corre la realización de películas de propaganda, de enseñanza o de investigación, que aunque pasa más desapercibida no por eso deja de tener importancia. Por su contenido, este segundo grupo de producciones sirve para la transmisión de conocimientos o de habilidades, o también para un fin educativo.

De la naturaleza del cine se deduce su valor para la enseñanza, la película cuyos medios de expresión son las imágenes y el movimiento puede darla el carácter de cosa viva del que desgraciadamente carece. Si se quiere contrarrestar lo demasiado abstracto, lo exclusivamente teórico o racional, si no se quiere hablar sólo a la inteligencia sino también al sentimiento, la enseñanza habrá de ser más próxima a la realidad, más concreta, y para conseguir esto no hay mejor aliado que el cine adaptado a sus necesidades y características. Existen estadísticas que demuestran la importancia que otros países conceden a este medio tan eficaz de divulgación y difusión. Hay país que posee 1.131 archivos de películas y diapositivas, que se reparten entre las escuelas superiores y técnicas, 43.689 aparatos de proyección de paso estrecho y casi 455.000 copias que alcanzan una longitud total de 53 millones de metros. Esta labor es posible gracias a la contribución de los más amplios sectores nacionales. Cada alumno de los centros de enseñanza paga una cantidad proporcionada para sufragar los gastos y ampliar la producción.

En España, recientemente, y editadas por el Servicio de Capacitación y Propaganda del Ministerio de Agricultura, ha tenido lugar la proyección de diversas películas sobre temas agrícolas para divulgación y enseñanza de nuestros agricultores. Estos documentales están basados en la repoblación forestal, el algodón y la lana en España, el tabaco, el trigo y el Jerez. Por el Ministerio del Ejército ha sido patrocinada una serie de ocho films sobre la "Cría Caballar"; el Colegio Oficial de Odontólogos ha organizado un ciclo de proyecciones de películas sobre "Cirugía de boca"; la Delegación Nacional de Sanidad ha apoyado, entre otras, las películas "Silicosis", "Peste blanca", "Traumatismos", "Tuberculosis osteoarticular", "Infancia recobrada", "Medicina deportiva", etc., etc.

Siendo la esencia de lo cinematográfico la unión de la imagen y el movimiento, es decir, de lo óptico y de lo dinámico, la sucesión lógica de las imágenes, los centros de interés y las ideas asociadas constituyen

la base de la técnica empleada en estas películas. La elección del tema exige una habilidad innata en el director, y que no es otra que la facultad de "ver en imágenes" el asunto que se estudia. Puede decirse que sólo aquellos temas que contienen un proceso visible—o que pueda hacerse visible—tienen una expresión cinematográfica, entendiéndose por proceso un movimiento en el espacio, ya sea un cambio de lugar o de estado. Para hacer visibles algunos procesos existen diversos procedimientos técnicos, como son, la cámara lenta, la acelerada, el microcine y los dibujos animados; mediante los tres primeros puede verse, por ejemplo, el movimiento de una bala, el crecimiento de una planta, la estructura celular de un tejido, etc., etc., mediante los dibujos animados puede seguirse sobre un mapa los movimientos de un ejército, las deformaciones de una viga sometida a cargas móviles o la marcha de los rayos luminosos en el interior de un aparato óptico.

La película didáctica tiene planteados diversos problemas; uno de ellos es el del texto hablado, que sirve de explicación y que ha de cuidarse extraordinariamente. El comentario no debe insistir sobre lo que muestre la pantalla—lo que equivale a desconfiar de la expresión de la imagen y por tanto extraño a la concepción clásica del cine—y estará sugerido por la observación de los fotogramas y redactado teniendo en cuenta el nivel cultural del público a quien se dirige. Si no se elige con fortuna el tono general de la conferencia pueden obtenerse resultados imprevistos. En alguna época se trató de soslayar estas dificultades suprimiendo por completo el texto de las películas culturales, pero en gran número de ellas, sobre todo en las que tratan de temas científicos, esto no es factible. Todo lo dicho respecto al texto hablado puede repetirse al tratar de elegir la música que le acompaña y le sirve de fondo.

Otro peligro está representado por la superabundancia de hechos. Ha habido películas que en doce minutos han tratado de mostrar todas las cosas dignas de una región, y que para contemplar las cuales el viajero necesita horas o hasta días enteros, convirtiendo la proyección en el examen de un album de fotografías comentadas al son de una música regional.

El montaje no es tampoco extraño a la preocupación del director de este tipo de películas, pues mediante él ha de armonizarse el interés pedagógico y cinematográfico, lo que exigirá, por lo general, un asesoramiento por personas que unan al dominio del tema sentido de lo cinematográfico.

Podemos, pues, señalar como normas que deben presidir esta clase de documentales, una ausencia total de prisas—sin que esto quiera decir falta de ritmo—y pensar continuamente en el público a quien ha de proyectarse. Su planteamiento ha de ser claro y concreto y su desarrollo

ordenado, dando a las escenas el tiempo necesario para su observación. Y para terminar, volvemos a insistir en la necesidad de considerar al cine como un artificio análogo a la escritura y por tanto poseedor de un alfabeto de imágenes, algunas ya clásicas y otras encomendadas al ingenio del director o guionista técnico.

A través del cine, el mundo puede conocer a España, y es tan extraordinario el alcance de este conocimiento—conocer es amar—, que huelgan todos los argumentos. El celuloide, impregnado de la gracia y belleza de España, lleva a los pueblos de nuestra lengua, que arden en el fuego de nuestra sangre, la nostalgia de los viejos solares donde germinó la audacia de los colonizadores y, sobre todo, los hechos que nos hablan de una estirpe mantenida a través de los años y la fortuna.

Todo esto puede hacerlo posible el cine; pero para ello es necesario que los documentales estén correctamente escritos—valga la semejanza—, pues solamente a Dios está permitido escribir derecho con renglones torcidos.



ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA RAPIDEZ DE LAS EMULSIONES CINEMATOGRAFICAS

P O R

JOSE LUIS F. ENCINAS

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

NO hace muchos días ha publicado la prensa diaria la noticia del descubrimiento, realizado por dos investigadores catalanes, de materiales fotográficos que, aun antes de ser sensibilizados cromáticamente, son ya varias veces más rápidos que las más sensibles emulsiones cinematográficas, puesto que se asegura que dicha rapidez es treinta veces mayor que la correspondiente a las 28° Scheiner.

Una de las películas cinematográficas de sensibilidad más extrema es la Super XX, de la Eastman Kodak, la cual posee una rapidez de 28° Scheiner con iluminación de Estudio y 30° con luz solar. Otra película todavía más rápida es la Ultra Speed de Agfa, de los Estados Unidos, cuyos valores correspondientes son 30° y 31°, respectivamente. Estas dos películas ya están sensibilizadas ópticamente para todo el espectro, es decir, son pancromáticas. Resulta, pues, extraordinario el hallazgo de una emulsión treinta veces más rápida que las citadas y, de ser cierto, sería interesante el estudio de sus posibles aplicaciones en aquellas actividades, científicas y técnicas, relacionadas en mayor o menor grado con la industria fotográfica.

Desde la introducción en las emulsiones de los colorantes sensibilizadores, la determinación de la rapidez por el método Scheiner está llena de dificultades, por lo cual y a requerimiento de las firmas alemanas, ha sido sustituido por el método DIN. No obstante, dicha rapidez viene especificada para cada película con ambas graduaciones (ya

que es necesario tener en cuenta la experiencia personal adquirida con la escala Scheiner), dando preferencia, naturalmente, al nuevo sistema; los grados Scheiner correspondientes a los DIN quedan determinados mediante una tabla de equivalencias. Desde luego me refiero a las películas alemanas, ya que ambas escalas son de origen germano, si bien existe una escala Scheiner en Estados Unidos cuya relación con la alemana puede verse al final de este trabajo.

Las razones que, entre otras, han determinado la sustitución del método Scheiner por el DIN, son las siguientes: la rapidez de una emulsión se obtiene por el primero de dichos métodos con un sensitómetro Eder-

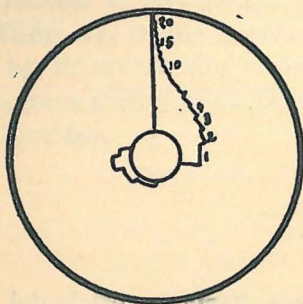


Figura 1.

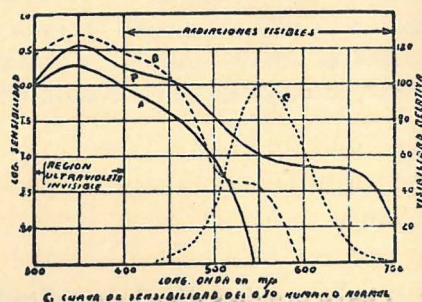


Figura 2.

Scheiner constituido por un disco giratorio (fig. 1), provisto de una abertura cortada en escalones de tal manera, que los tiempos de exposición varían según una progresión geométrica. Este disco interpuesto entre el foco luminoso y la emulsión sensible gira a una velocidad determinada. La luz, pasando a través de la rendija, impresiona la emulsión. La iluminación de la superficie sensible es, pues, intermitente. Aquí surge el primer inconveniente, ya que la superficie sensible no integra o suma, como pudiera creerse, las sucesivas exposiciones originadas por el movimiento giratorio del disco, de manera que el resultado obtenido no será equivalente al hallado con una exposición cuyo tiempo de duración fuese igual a la suma de los tiempos de duración de las exposiciones sucesivas. Este efecto de intermitencia puede, pues, introducir errores relativamente grandes; es más, en la práctica es recomendable el empleo de sensitómetros no intermitentes, aunque un sensitómetro como el descrito podría ser manejado de un modo que las sucesiones deseadas de los tiempos de exposición sean obtenidas por una sola revolución del disco, con lo cual la exposición ya no sería intermitente. Naturalmente, este defecto es independiente del tipo de emulsión.

Otro inconveniente del método Scheiner consiste en el hecho de que este sistema se vale para medir la sensibilidad de una emulsión del mínimo ennegrecimiento perceptible al ojo humano, valor difícilmente precisable, mientras que el método DIN ha escogido un ennegrecimiento que se distingue de una manera neta.

El empleo de los materiales ortocromáticos y pancromáticos ha complicado más todavía la aplicación del método Scheiner. La explicación es sencilla: el foco luminoso del aparato Scheiner-Eder es una lámpara de acetato de amilo, rica en radiaciones rojas y amarillas y pobre en radiaciones azules y violetas. En estas condiciones las películas ortocromáticas B (sensibles no sólo al azul-violeta, característica del bromuro de plata (películas ordinarias A), sino también al amarillo verdoso) (fig. 2), y las pacromáticas P (sensibles a todo el espectro), reaccionarán de distinta manera con la luz del sensitómetro que ante la luz solar rica en toda clase de radiaciones; es decir, nos encontraremos con una sensibilidad general para la película distinta de la efectiva, y como consecuencia los resultados obtenidos en la práctica al operar con valores falsos de la rapidez no serán correctos.

El sistema DIN presenta, entre otras, la ventaja de emplear como manantial de luz una lámpara de tungsteno al vacío en combinación con un filtro líquido; de esta manera se obtiene una luz de composición cromática análoga a la luz solar.

El efecto de intermitencia desaparece mediante el uso de un obturador de cortina. La sensibilidad a los colores se determina interponiendo filtros coloreados y calibrados, y empleando tablas de colores que muestran las escalas de gradación de todos los colores del espectro, solos o combinados con la escala gris. Estas tablas se fotografían con la cámara tomavistas. Evidentemente, las condiciones de iluminación han de permanecer constantes para todas aquellas emulsiones que han de compararse.

Resulta imposible relacionar exactamente las distintas escalas de rapidez, ya que cada una emplea un foco luminoso distinto como puede verse:

Método Scheiner: lámpara de acetato de amilo (Hefner).

Método Hurter y Driffeld: lámpara de pentano.

Método Weston: lámpara eléctrica.

Método DIN: lámpara de incandescencia de tungsteno con filtro líquido coloreado.

Para otro trabajo dejamos la determinación de la rapidez basada en las propiedades de la curva característica de una emulsión.

Como datos prácticos, damos a continuación los valores de la rapidez de las películas norteamericanas más empleadas, en las escalas sensitométricas de uso común;

ESCALA DE RAPIDEZ

PELICULAS CINEMATOGRAFICAS	SCHEINER (BB. UU.)		SCHEINER (ALEMANIA)		DIN		WESTON		HyD	
	Exterior	Estudio	Exterior	Estudio	Exterior	Estudio	Exterior	Estudio	Exterior	Estudio
Agfa: Finegrain-Plenachrome (duplicating-neg.)	23°		26°		16°/10		24°		1.200°	
" Ultra Speed	31°	30°	34°	33°	24°/10	23°/10	160°	128°	8.000°	6.400°
" Supreme	28°	26°	31°	29°	21°/10	19°/10	80°	48°	4.000°	2.400°
" Finopan	23°	22°	26°	25°	16°/10	15°/10	24°	20°	1.200°	1.000°
E. Kodak: Super XX	30°	28°	33°	31°	23°/10	21°/10	128°	80°	6.400°	4.000°
" Super X	24°	22°	27°	25°	17°/10	15°/10	32°	20°	1.600°	1.000°
" Plus X	27°	25°	30°	28°	20°/10	18°/10	64°	40°	3.200°	2.000°
" Background X	23°	21°	26°	24°	16°/10	14°/10	24°	16°	1.200°	800°
" Background	20°	18°	23°	21°	13°/10	11°/10	12°	8°	600°	400°
" Pan-K	23°		26°		16°/10		24°		1.200°	
" Bi-Pack	19°	20°	22°	23°	12°/10	13°/10	10°	12°	500°	600°
Dupont: Superior NH	24°	20°	27°	23°	17°/10	13°/10	32°	12°	1.600°	600°
" Parpan	18°	16°	21°	19°	11°/10	9°/10	8°	5°	400°	250°
" Infra D (efectos noche)	20°		23°		13°/10		12°		600°	
" Micropan (dibujos, etc.)	15°	14°	18°	17°	8°/10	7°/10	4°	3°	200°	150°
" Ortho (dup-neg)	18°	14°	21°	17°	11°/10	7°/10	8°	3°	400°	150°
" Telefilm (trabajos aéreos)	23°	21°	26°	24°	16°/10	14°/10	24°	16°	1.200°	800°
Gevaert: Panchomosa T-39	25°	23°	28°	26°	18°/10	16°/10	40°	24°	2.000°	1.200°
" Panchomosa Microgran	22°	20°	25°	23°	15°/10	13°/10	20°	12°	1.000°	600°
" Bi-Pack	19°	20°	22°	23°	12°/10	13°/10	10°	12°	500°	600°

Los grados DIN se expresan en décimas.

De la escala DIN se pasa a la Scheiner alemana sumando al numerador de la fracción que representa la sensibilidad en grados DIN el denominador de la misma. Ejemplo: la Plus X, de Kodak, tiene con luz diurna una rapidez

DIN de $\frac{20}{10}$; la rapidez Scheiner será $20 + 10 = 30^\circ$.

Repetimos que las equivalencias de las distintas escalas son sólo aproximadas.

DOS PELICULAS DEL OESTE

POR

LUIS GOMEZ MESA

A CABAN de exhibirse en nuestra pantallas dos films de tema y ambiente ya muy vistos, pero siempre interesantes, del más sugestivo tipismo norteamericano: "La diligencia" y "El forastero".

El cine hollywoodense nunca abandonó esta clase de relatos, pero los realizaba de un modo rutinario, sin cuidarse de su calidad humana y artística. Por seguir una tradición iniciada brillantemente en sus primeros tiempos.

Fué Thomas H. Ince—de una importancia de precursor y orientador similar a la de David W. Griffith y Cecil B. De Mille—el que descubrió en los dilatados horizontes del Far West, en sus hermosas praderas, un filón inagotable de asuntos sumamente cinematográficos.

Enamorado del paisaje y de las tramas de aventuras, Ince hace del cine un espectáculo dinámico y emocionante.

Violentas y sangrientas luchas entre "buenos" y "malos". Se disputan la tierra y el ganado. Y después de muchas peripecias termina por vencer el más fuerte y el más valiente. El vigor de los puños y la puntería en el manejo de pistolas constituyen los mejores medios triunfantes de estas peleas.

La cámara filmica, con su mágico ojo único, recoge extasiada esa rápida sucesión de sensacionales incidencias, pero de forma superficial, en su mera movilidad.

William S. Hart, "el hombre de la mirada de acero"—intérprete espléndi-

do del popular personaje Rio Jim—, impresiona grandemente con su intrepidez a todos los públicos.

Porque lo curioso de estas películas es que en los días de su auge gustaban a los más opuestos espectadores, de una manera completa, sin la menor discrepancia.

Muy pocos artistas de la pantalla alcanzaron la amplia celebridad que estos bravos "cow-boys", como el famoso Tom Mix, amparador del bien y héroe victorioso de tantos peligrosos y audaces episodios.

Ningún otro género novelesco y cinematográfico compendia mejor la historia de los Estados Unidos que éste de las duras contiendas en unas comarcas alejadas de la civilización y motivas, justamente, para implantar sus leyes.

La película maestra de Thomas H. Ince se titula, precisamente "Civilización".

Otros admirables films de este tema—verificados en la época del cine mudo—son: "La caravana del Oregón", de James Cruze; "La barrera", de Rex Beach; "Cimarrón", de Wesley Rugless; "El caballo de hierro", de John Ford, y "Ángeles del infierno", de William Wyler.

Y de los últimos, Ford es el director de "La diligencia", y Wyler el de "El forastero".

¿Resaltan esas dos modernas películas del Oeste los mismos valores netamente cinematográficos que las antiguas?

Conservan íntegras sus puras cualidades de un genuino y grato cinematografismo, primordialmente visual. Y tienen, además, una hondura psicológica, expertamente matizada, que les infunde una alta categoría artística.

"La diligencia" sucede en los tiempos en que los "pieles rojas" acechaban, emboscados, el paso de los "rostros pálidos" para atacarlos. Dicho así, parece que se trata de una obra "a lo Femimore Cooper" o "a lo Mayne Reid". Y con ser, en efecto, una trama de aventuras, más que la propia acción—la marcha de la diligencia hacia un riesgo que se siente y presiente—, interesan los caracteres diferentes y profunda y certeramente definidos de sus personajes. Cada uno está angustiado por un problema íntimo, ajeno al de los otros. Necesitan llegar al punto de su destino. Se les ha anunciado lo peligroso que es el viaje. Pero pueden más sus preocupaciones y su afán por hallarse distantes del pueblo que dejaron que el miedo a morir.

John Ford, fervoroso conocedor del Oeste, ha ambientado esta película en un paisaje hosco, amenazador, de una sobrecogedora escenografía natural. Algunos parajes de la ruta son de asustante pesadilla. Y la diligencia continúa su marcha, interrumpida por unas pocas paradas, que sirven para que los via-



Un bello panorama de "La diligencia", de John Ford.



Un fotograma típicamente del Oeste de "El forastero", de William Wyler.

jeros exterioricen en gradual confianza sus sentimientos y sus pensamientos. Y sólo al final de la película se cumple la acometida de los indios. Creíamos que no les veríamos, y de pronto, en un rapidísimo movimiento, la cámara —tras contemplar desde la cima de una montaña a la diligencia—nos los enseña en su segura atalaya, prestos a lanzarse al ataque.

En una película antigua, los “pieles rojas” hubiesen actuado desde las primeras escenas, y su único interés—solamente de movida pericia—hubiese radicado en alargar la lucha, hasta la llegada de unos refuerzos salvadores de los blancos. En ésta ocurre también esto, pero en sus escenas últimas, cuando se ha dado ya consistencia humana a sus personajes.

Al descubrir el cine que su mejor técnica consiste en ser él mismo movilidad—y no reflejar quietamente el movimiento de los demás—, se asegura definitivamente el éxito. Y ésta es su condición cardinal: su visualidad viva, que se mueve en ritmos diferentes, según la índole de las tramas.

Y lo difícil es expresar las torturas recónditas de los personajes en películas, como éstas del Oeste, en las que predomina la aventura, o sea lo externo, la sugestión de las vicisitudes rápidas.

John Ford ha sabido utilizar en “La diligencia” la técnica peculiar del cine como en la mejor etapa de las películas mudas, superando a éstas en un especial cuidado en la realidad de sus personajes.

Acostumbrados a considerar estas películas como divertidas sucesiones de peripecias que no precisan explicarse, nos resistimos a aceptarlas en su ambicioso empeño artístico.

Y ¿por qué no admitir su mejoramiento?

En “El forastero”, igual que en “La diligencia”, hay tiros, persecuciones y “buenos” y “malos”. Pero por debajo—y por encima—de todo esto, que es lo privativo del género, late y se alza una poesía que embellece y engalana de novedad un tema muy visto ya.

El personaje del “juez” Nay Bean es magnífico. Obedecido por una gente que nada entiende de leyes, ni de otras razones que las que imponen la fuerza y la violencia, y que les importa un ardite “colgar” al que se le condena a esta pena, sin ninguna seria garantía de defensa, y de un carácter rudo y sanguinario, está románticamente enamorado de una cantante extranjera que se halla por esos lugares y que sólo conoce de fotografía.

Esta película de William Wyler no es la intriga usual de las proezas de un “cow-boy” y su heroína rubia y de ojos azules. Su verdadero protagonista es ese estupendo tipo de Nay Bean, que muere acribillado a balazos, pero feliz al sonreírle, aterrada, su adorada, a quien acaba de conocer.

"La diligencia" y "El forastero" significan el resurgir de un viejo género, indiscutiblemente muy cinematográfico, a unas elevadas zonas de exacta y emocional vibración humana, expresada en una diestra técnica de grandes calidades artísticas.



BIBLIOGRAFIA

LE CINEMA SONORE. Theorie et pratique. R. Vellard, Ingeniero de la E. S. E., París.

MUCHAS son las obras que se han publicado sobre la técnica del cine en sus distintas ramas, pero, desgraciadamente, la mayor parte han sido escritas por personas carentes de la preparación científica que les permita enfocar los problemas que trae consigo esta nueva industria bajo un aspecto técnico semejante al de cualquier otra actividad industrial.

Por estar aún el cine en período de desarrollo y perfeccionamiento no se ha podido librar de la influencia de aquellas personas dedicadas desde un principio a estas actividades, las cuales han conseguido una experiencia basada únicamente en la práctica y tropiezos que han tenido en sus años de trabajo.

Estas enseñanzas prácticas, no apoyadas en los principios teóricos que las justifican, han sido expuestas de forma más o menos hábil en una serie de libros y folletos. Los cuales, al ser leídos por quien desea adquirir algún conocimiento sobre la técnica cinematográfica, producen una sensación de vacío en su contenido, análogo al que experimentaría un químico que en sus manipulaciones de laboratorio tuviera que limitarse a seguir al pie de la letra una serie de recetas.

La industria cinematográfica se funda en las teorías y aplicaciones de la técnica más moderna y de aquí que su estudio implique coordinar estas teorías con las distintas actividades de esta industria.

En este libro se exponen de un modo general y, por tanto, resumido, pero con gran claridad, los distintos elementos que componen la industria cinema-

tográfica—especialmente en lo que se refiere al registro y reproducción del sonido—desarrollados sobre el fundamento teórico que los justifica.

Interesa, por tanto, de un modo primordial a quienes, contando con una preparación científica corriente, desconocen las líneas generales de la técnica del cine.

Empieza este libro con un estudio elemental de las teorías y aparatos que sirven de base para el funcionamiento de los distintos órganos que intervienen en la industria cinematográfica, como son la Física acústica, Teoría electrónica, Válvulas termoiónicas y fotoiónicas, etc., etc.

Describe a continuación los principales tipos de micrófonos, altavoces y aparatos de registro y reproducción de imagen y sonido de los distintos sistemas que hasta hoy se han empleado. Explica, a título de ejemplo, algunos modelos de estos aparatos con fotografías aclaratorias.

A continuación expone los sistemas generales empleados en los montajes de amplificadores de baja frecuencia y da, por último, una serie de datos prácticos sobre instalaciones y funcionamiento de alguna de estas industrias.

Una extensa y escogida bibliografía, dada al final de este libro, puede servir de orientación a quienes deseen ampliar sus conocimientos en cualquiera de los aspectos que abarca esta obra, que consideramos plenamente lograda en sus aspiraciones y pone de manifiesto la preparación técnica de su autor y sus conocimientos en esta industria cinematográfica.

J. M. B. R.

EL GUION CINEMATOGRAFICO. SU TEORIA Y SU TECNICA. Enrique Gómez. Aguilar, editor. Madrid.

BAJO la apariencia de un libro destinado a las exigencias irresponsables de cuantos aspiran a convertirse, de la noche a la mañana, en elementos literarios de nuestro cine, recoge este volumen en acertados y excelentes capítulos, a más de un curso completo de estética del film, la referencia detallada de cuantas normas y preceptos son indispensables a la consecución teórica de una película.

No es el aficionado vulgar, sino el estudioso capacitado—para el que realmente escribe Enrique Gómez—quien ha de encontrar en las líneas de este trabajo, inteligentemente ordenado con arreglo a un criterio de unidad, una rica colección de ideas sobre el cine, preñadas de inagotables sugerencias útiles.

Valca

*Material fotográfico
sensible de gran calidad*

PRODUCTOS FOTOGRAFICOS S. A.
BILBAO

PRODUCCIONES
MONTESINOS

PRESENTARA
EN BREVE A

MANOLETE

BAJO LA DIRECCION DE
ABEL GANCE

Ejemplos numerosos y bien dosificados de films viejos y nuevos aclaran y perfilan los conceptos del autor. Nociones como las de arranque intenso y afortunado, intensidad creciente, culminación precisa, desenlace equilibrado y final lógico, parecen ser la "constante" en las preocupaciones de Gómez sobre el tema, quien revela, a través de ellas, su capacidad de producción filmica, su sentido del cine, sus hondos conocimientos y sus horas de meditación frente al lienzo y las cuartillas.

Capítulos como "Rima y métrica en el guión", constituyen verdaderas "claves" para una interpretación detallada y profunda de los secretos de la intriga, el interés y la expresión. Otros, como "Culminación, desenlace y final", son auténticos, minuciosos y eruditos ensayos sobre filosofía del arte aplicada al cine.

Libro trascendente en cuanto a España se refiere. Nada de lo que en él se expone había sido recogido en nuestro país con el referido criterio de unidad. Este es el valor de oportunidad de "El guión cinematográfico"; el cual valor, junto a los ya mencionados de estética, práctica y doctrina, hace de este libro una de las más interesantes publicaciones de nuestra todavía precaria bibliografía cinematográfica.

Avalora las páginas de "El guión cinematográfico. Su teoría y su técnica" un precioso prólogo de Rafael Gil, un estudio crítico del autor sobre el guión de la película "El clavo" y diversos estadillos numéricos sobre la trascendencia industrial del cinema.

Esperamos de Enrique Gómez nuevas, brillantes y prontas aportaciones a la cultura cinematográfica española, como éstas que ahora nos ofrece, índice de una larga y meditada experiencia estrechamente hermanada a la más favorable y propicia de las predisposiciones.

C. S. O.

IMPORTACION

Ley de 19 de julio de 1944, que establece la adecuada clasificación arancelaria de carácter protector para la industria nacional de cinematografía.

LA producción cinematográfica nacional ha llegado a un grado de desenvolvimiento prometedor de grandes posibilidades, y ello exige que por el Estado se preste apoyo a la industrialización de esta vigorosa actividad española, utilizando al efecto el medio legítimo y racional de la protección arancelaria directa sobre las importaciones que hayan de realizarse.

La clasificación arancelaria vigente, establecida en tiempos en los que la industria de la cinematografía no había llegado a manifestarse en nuestro país con vitalidad propia, resulta hoy tan insuficiente en su texto como absurda en la modalidad y cuantía del gravamen.

La adecuada protección arancelaria no sólo ha de favorecer a la producción nacional, sino que beneficiará asimismo a la de los países más adelantados, determinando automáticamente una selección natural, con preferencia para aquellas producciones cuyos merecimientos pueden considerarse como de mayor interés artístico y comercial.

Un discreto ordenamiento tributario, enlazado adecuadamente con un sistema aduanero que lo complementa, puede afirmarse que ha de convenir a todos los intereses dentro de la relación armónica que los liga.

En su virtud, y de conformidad con la propuesta elaborada por las Cortes Españolas,

DISPONGO:

Artículo 1.º A partir del día siguiente al de la publicación de la presente Ley en el *Boletín Oficial del Estado* se considerarán suprimidas las partidas

691 bis y 692 de los vigentes Aranceles de Aduanas en el texto y contenido que actualmente tienen, sustituyéndose íntegramente por la clasificación que a continuación se detalla:

	DERECHOS ORO	
	Tarifa primera	Tarifa convencional
	Pesetas	Pesetas
<i>Películas cinematográficas:</i>		
Partida 692.—Películas cinematográficas sin impresionar, peso neto, kilogramo	4,50	1,50
Partida 692 bis.—(Nota 39 bis.)		
<i>Películas de largo metraje:</i>		
Impresionadas en negativo o positivo, incluso sus bandas sonoras, las columnas de efectos y las películas en technicolor:		
De 1.ª categoría	60.000,00	30.000,00
De 2.ª ídem	40.000,00	20.000,00
De 3.ª ídem	20.000,00	10.000,00
Partida 692 ter.—(Nota 39 bis.)		
<i>Películas de corto metraje:</i>		
Por cada rollo de 300 metros o fracción:		
De 1.ª categoría	3.000,00	1.500,00
De 2.ª ídem	2.000,00	1.000,00
De 3.ª ídem	1.000,00	500,00
Partida 692 cuart.:		
Bandas sonoras y columnas de efectos, cuando se importen con separación de las películas a que correspondan, peso neto, kilogramo	75,00	25,00

Nota 39 bis.—Se considerarán como películas de corto metraje aquellas cuya longitud no exceda de 600 metros, estimándose como de largo metraje las que pasen de la expresada longitud.

Para determinar la categoría de la película, calificación que es totalmente independientemente de su metraje, servirá de base el certificado de clasificación extendido por el Organismo al que legalmente corresponda la expedición de tales certificados, de cuyo Organismo formará parte, en representación del Ministerio de Hacienda, el Director general de Aduanas o funcionario en quien delegue. En el documento de adeudo se hará constar el título de cada una de las películas importadas, que habrá de coincidir con el que conste en la licencia de importación y en el certificado de clasificación, cuyos documentos serán conjuntamente requisitos previos indispensables para que pueda ser autorizado el despacho.

Art. 2.º Quedan exceptuadas de la aplicación del régimen de importación que por la presente Ley se establece aquellas películas cuyas licencias de importación se hayan concedido o puedan concederse como consecuencia de producciones cinematográficas nacionales cuyo permiso de rodaje esté expedido en fecha anterior a la de publicación de la presente Ley.

Art. 3.º La excepción a que se refiere el artículo precedente prescribirá al año de la fecha en que haya sido clasificada la película nacional de que se trate.

Art. 4.º Podrán admitirse en régimen de suspensión del pago de derechos las importaciones de películas de exclusivo carácter científico o cultural que, sin utilización comercial alguna, obtengan la previa autorización del Ministerio de Hacienda. A este efecto será requisito indispensable que con la conveniente antelación se presente ante la Dirección General de Aduanas la correspondiente solicitud, acompañada de los certificados que en apoyo de la petición aporte el solicitante. Por el expresado Centro directivo se interesarán de los Organismos competentes en la materia los adecuados informes, a fin de garantizar que las películas reúnen todas las circunstancias requeridas para el disfrute del régimen de que se trata. Las películas que disfruten de tal beneficio serán reexportadas dentro del plazo que por el Ministerio de Hacienda se haya fijado en la correspondiente autorización.

Art. 5.º Las películas que hayan de ser "visionadas" quedarán sometidas al régimen de intervención, que se ejercerá por la Dirección General de Aduanas, cuyo Centro podrá delegar tales funciones en sus dependencias provinciales, según en cada caso corresponda.

Art. 6.º Para las películas importadas, previo el pago de los correspondientes derechos arancelarios, se expedirá por la Aduana respectiva un certificado acreditativo de su legal importación. La reproducción de este certificado habrá de proyectarse en la pantalla precediendo a los preliminares de la película, sin cuyo requisito serán consideradas como fraudulentas.

Art. 7.º Queda derogado en su actual redacción el caso 17 de la disposición tercera de los vigentes Aranceles de Aduanas y, en consecuencia, las Ordenes ministeriales que en el mismo se mencionan.

No obstante, en casos suficientemente justificados, la Dirección General de Aduanas podrá autorizar en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios la importación de copias negativas de imagen y sonido y de las positivas "lavander", "manster prints", "fine grain" o similares. Tales concesiones llevarán aneja la obligación de depositar en metálico el importe de aquellos derechos o bien la presentación de garantía bancaria suficiente a responder de los mismos, cuyos derechos se ingresarán en firme dentro de los treinta días siguientes a la fecha de expedición de la licencia de importación o al cumplirse el plazo de seis meses, si antes no hubiera sido presentada.

Transcurrido este plazo se dará conocimiento en cada caso al Ministerio de Industria y Comercio, sin que pueda expedirse por la Dirección General de Aduanas el certificado de legal importación mientras aquel Ministerio no haya expedido la respectiva licencia de importación.

En el caso de que la licencia de importación fuera denegada por el Ministerio de Industria y Comercio, el importador, previa justificación oficial de tal extremo, así como de la reexportación de la película de que se trate, podrá solicitar ante las correspondientes autoridades del Ministerio de Hacienda la instrucción de expediente de devolución de aquellos derechos, cuya solicitud se tramitará con arreglo a la legislación vigente sobre la materia.

Art. 8.º En el plazo de quince días, a partir de la fecha de publicación de la presente Ley en el *Boletín Oficial del Estado*, el Departamento Nacional de Cinematografía de la Vicesecretaría de Educación Popular expedirá certificación, a surtir efectos en la Dirección General de Aduanas, comprensiva de todos los permisos de rodaje expedidos con anterioridad a la referida fecha de publicación.

Art. 9.º Quedan derogadas las disposiciones que se opongan a cuanto por la presente se dispone.

Dada en El Pardo, a 19 de julio de 1944.—*Francisco Franco*.

Como solvencia a dudas surgidas sobre la clasificación arancelaria que corresponde a los "traylers" dentro de la nomenclatura establecida por la Ley de 19 de julio último, y asimismo como norma a la que en las Aduanas habrán de ajustarse en lo que a otros aspectos de la aplicación de la misma Ley se refiere, la Dirección General de Aduanas ha resuelto lo siguiente:

1.º Que se entiende por "traylers" aquellos elementos de propaganda cinematográfica constituidos por escenas enlazadas entre sí con solución de continuidad, sin que el conjunto de las mismas se atenga a ninguna línea argumental y que exclusivamente se utilizan con fines de publicidad en los locales de exhibición. Tienen, por lo tanto, el carácter de material de explotación de la película respectiva y procede en consecuencia que arancelariamente sean considerados dichos "traylers" como elementos auxiliares, adeudando por la partida 692 cuart. del nuevo texto aprobado por la Ley de 19 de julio, que tarifa de un modo expreso las bandas sonoras y las columnas de efectos.

2.º Que el número de copias que pueden importarse bajo un mismo título dependerá de la amplitud que conceda la licencia de importación respectiva, en términos tales que las Aduanas se atendrán estrictamente al contenido de dicha licencia, pudiéndose importar sin variación en la liquidación de derechos, bien un solo negativo u otro de los elementos denominados "de trabajo", que se destinan al mismo efecto, o bien éstos acompañados del número de copias que ampare la licencia, siempre a tenor de lo que expresamente se consigne en el mencionado documento.

3.º Respecto a las películas de corto metraje y a las en tecnicolor de cualquier metraje, las licencias de importación marcarán asimismo el número de copias a importar, pudiendo, en términos generales, advertirse que mientras la industria nacional no esté en condiciones de producir estos ejemplares podrán importarse bajo el mismo título, sin variación en la cuantía de los derechos arancelarios fijados en la expresada Ley, todas las copias que ampare la licencia.

4.º Por último, en lo que a la importación de cines infantiles se refiere, tendrá V. S. en cuenta que sólo podrán considerarse como tales y, en consecuencia, merecer la calificación de juguetes, aquellos cuyas películas y dispositivos correspondientes sólo sean utilizables para cintas que tengan menos de 16 milímetros de ancho total de banda.

5.º Que la obligación de proyectar el certificado de adeudo establecido por el artículo 6.º de la Ley mencionada se refiere exclusivamente a aquellas películas que se importen dentro de la nueva clasificación, sin que, por lo tanto, pueda hacerse extensivo dicho requisito a las películas ya importadas o que se importen con aplicación de la antigua clasificación arancelaria.

MERCADO MEJICANO

MÉJICO es, sin duda, la nación hispanoamericana cuya cinematografía ha alcanzado un mayor desarrollo, no sólo por su elevada producción, sino por el éxito comercial de sus películas en todos los países iberoamericanos. Ello motivó un aumento en el número de las Empresas dedicadas a esta industria, lo cual, unido a las facilidades concedidas por los Estados Unidos en cuanto al suministro de película virgen y de maquinaria, dieron como resultado el elevado nivel que hoy ocupa.

No sólo se aumentaron las Empresas productoras, sino que tanto las distribuidoras como los laboratorios y locales de cine sufrieron también un incremento notable.

DISTRIBUCION

La distribución en Méjico puede ser estudiada a través de los siguientes datos, teniendo en cuenta que existen unos 1.000 locales:

	1942	1943
Estados Unidos	167	162
Méjico	42	55
Argentina	13	"
Inglaterra	6	6
España	3	"
Rusia	"	4
Francia	6	3

notándose el predominio de la producción de los Estados Unidos de una forma análoga a lo que sucede en todos los países americanos. Desde el punto de vista español, es interesante el estudio de estos datos para darse cuenta del campo que se nos presenta en Méjico para la explotación de nuestras películas, siempre que, naturalmente, enviemos lotes que interesen a dicho público y organicemos de una forma seria, potente y continuada la distribución de nuestras mejores producciones en dicho país.

Las películas inglesas fueron presentadas por distribuidores americanos, produciéndose en el año 1943 una película en doble versión, española e inglesa, que lleva por título "Cinco fueron los escogidos", por "Alpha Films", con el apoyo económico del Banco Cinematográfico, siendo distribuida por "Clasa Films".

Las principales Casas americanas poseen distribuidora propia, destacándose, entre los títulos presentados con mayor éxito, "Mr. Miniver", "Random Harvest", "¡Qué verde era mi valle!", "Casablanca", etc. Entre los títulos mejicanos alcanzaron un gran éxito "Doña Bárbara", "Yo bailé con don Porfirio", "Adiós, juventud", "Historia de un gran amor", etc.

PRODUCCION

La mejor producción mejicana del año 1943 y de todos los tiempos fué "Doña Bárbara", cuyo guión, basado en la famosa novela de Rómulo Gallegos, alcanzó un gran éxito, no sólo artístico, pues recibió el primer premio del Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México, sino también comercial; fué distribuida por "Clasa Films". En 1942 la película titulada "Historia de un

gran amor", producida por "Films Mundiales" y dirigida por Julio Bracho, fué considerada por la Asociación de Periodistas Cinematográficos de Méjico como la mejor película del año.

Un dato interesante es el siguiente: la película titulada "Así se quiere en Jalisco", fué realizada en *color*, siendo producida y dirigida por Fernando de Fuentes, el mismo que intervino en "Doña Bárbara".

La producción mejicana mejora continuamente su calidad, elevándose también el número de las mismas, según puede observarse en el cuadro siguiente:

	Número de películas
1938	16
1939	19
1940	20
1941	35
1942	52
1943	55

destacando entre ellas, además de las ya citadas, "Doña Bárbara" e "Historia de un gran amor", las siguientes: "Los tres mosqueteros", de Posa Films", ya conocida del público español, protagonizada por Cantinflas; "Yo bailé con don Porfirio", de Grovas, S. A.; "El ángel negro", "La Dama de las Camelias", de Extila, dirigida por Gabriel Soria; "San Francisco de Asís", de Pedro A. Calderón; "Cristóbal Colón", de Columbus Films, etc., demostrando estos últimos títulos los ambiciosos planes que dominan a los productores mejicanos.

VARIOS

Entre las principales Casas distribuidoras y productoras mejicanas están las siguientes, incluyendo también los Estudios y Laboratorios:

NOMBRE EMPRESA DIRECCION	Distribución	Product.	Estudio	Laboratorio
Cinematografía Méjico, S. A., CIMESA; paseo de la Reforma, 27	Sí.	Sí.	"	"
Producciones Extila; av. Ejido, 19	"	Sí.	"	"
Promesa Films; av. Morelos, 121	"	Sí.	"	"
Cinematográfica Internacional, S. A., CISA; paseo de la Reforma, 72	"	Sí.	"	"
CLASA Films; km. 13 calzada de Tlalpán	Sí.	Sí.	Sí.	Sí.
AZTECA (Estudios); av. Coyocán	"	"	Sí.	Sí.
AZTECA (Distribuidora)	Sí.	Sí.	"	"
México Films; Montes de Oca, 117	"	"	Sí.	"
Filmadora Mexicana, S. A., FILMEX; Atenas, 30	Sí.	Sí.	"	"
Columbos Films	"	Sí.	"	"
Películas Taurinas; República del Salvador, 44	"	Sí.	"	"
Producciones Hermanos Soria; av. de Juárez, 36	Sí.	Sí.	"	"
Posa Films; Balderas, 32	"	Sí.	"	"
Films Mundiales, S. A.; Artes, 11	Sí.	Sí.	"	"
Chavera (Estudios); Bolívar, 80	"	"	"	Sí.
Lab. C. G. Moreno; Rembrandt, 7	"	"	"	Sí.
Lab. Cejudio; Cincel, 25	"	"	"	Sí.

NOMBRE EMPRESA DIRECCION	Distribución	Product.	Estudio	Laboratorio
Lab. Cin. Stahl; Montes de Oca, 117...	"	"	"	Si.
Producciones J. Grovas; paseo de la Reforma, 72	"	Si.	"	"
TOTALES	"	"	3	6

He de indicar que, análogamente a lo que acontece en España, ciertas Casas productoras y distribuidoras, por ejemplo, "Clasa Films", poseen varias filiales de producción.

Con objeto de apoyar el creciente desarrollo de la industria cinematográfica se han creado diversos Bancos, destacándose los siguientes:

Unión de Crédito Cinematográfico: Artes, 28.

Banco Cinematográfico: Avenida de Ejido, 18.

Financiera Cinematográfica: Atenas, 30.

Todas las instalaciones industriales mejoran constantemente de maquinaria debido al apoyo de los centros norteamericanos, los cuales ejercen considerable influencia en dicho país. El suministro de película virgen se realiza en condiciones favorables para Méjico, dentro de las naturales restricciones, siendo del orden de los 10 millones de metros por año.

V. L.

CLASIFICACION DE LA PRODUCCION ESPAÑOLA

De acuerdo con las normas de importación dictadas por el Ministerio de Industria y Comercio con fecha 18 de mayo de 1943, cuya disposición ha sido publicada en el primer número de CINE EXPERIMENTAL, la Junta clasificadora de la misma adoptó las siguientes resoluciones:

TITULOS	Entidad productora	Categoría y clase	Valor aprobado Pesetas
"El sobrino de D. Búfalo Bill"...	Trébol Film	2.ª C	750.000
"Macarena"	"Rafa Films"	2.ª C	1.000.000
"Tambor y Cascabel"	T. Busquets	2.ª A	1.500.000
"Una mujer en un taxi"	Orbis Films	2.ª C	1.000.000
"Angela es así"	Campa-Morán	3.ª N	
"El testamento del virrey"	Ariadna Film	1.ª B	1.750.000
"Una sombra en la ventana"	Emisora Film	1.ª C	1.750.000
"Ni tuyo ni mío"	Exc. Floralva	2.ª B	1.250.000
"El fantasma y doña Juanita"...	C. I. F. E. S. A. ...	1.ª B	2.500.000
"Tarjeta de visita"	U. C. E. S. A.	2.ª B	1.250.000
"Inés de Castro"	E. C. Faro	1.ª A	3.250.000

Entre cuyos títulos destaca la producción titulada "Inés de Castro", clasificada en primerísima categoría y valorada en 3.250.000 pesetas, es decir, con una cantidad superior a todas las visionadas hasta la fecha.

PELICULA VIRGEN DE 35 MILIMETROS DISTRIBUIDA POR LA SUBCOMISION REGULADORA DE CINEMATOGRAFIA DURANTE EL AÑO DE 1944

Positiva	8.400.000 metros.
Negativa-sonido	1.500.000 "
Negativa-imagen	1.400.000 "
Duplicating-positiva	195.000 "
Duplicating-negativa	185.000 "

TOTAL 11.680.000 metros.

CHAMARTIN

LOS MEJORES ESTUDIOS
CINEMATOGRAFICOS

I. C. E. S. A.

ESTUDIOS:

CHAMARTIN DE LA ROSA

Teléfs. 32865 - 34494 - 46397

OFICINAS:

Av. JOSE ANTONIO, 32

Teléfonos 24704 - 05 - 45

M A D R I D

CHAMARTIN

Producción y Distribuciones
Cinematográficas, S. A.



LA MEJOR DISTRIBUCION
DE
material nacional y extranjero

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

M A D R I D

SEÑOR EMPRESARIO:

Para contratar en la Región
Centro, dirigirse a

DISTRIBUCIONES

Viñals

PELICULAS

Av. José Antonio, 67

Teléfonos 22124 y 15580

DIRECCION TELEGRAFICA:

"VIÑALS"

M A D R I D



DESCARTES CINEMATOGRAFICOS
DE IMAGEN Y SONIDO

NEGATIVOS Y POSITIVOS
ORIGINALES - CONTRATIPOS
EN DUPLICATING Y LAVENDER

JOSE H. GAN

Espoz y Mina, 5, 2.º

Telfs. 51417 - 12615 - MADRID

**CINE
EXPERIMENTAL**

APARTADO 1240 - MADRID



Boletín de suscripción

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.

IMPORTACION DE PELICULAS LARGAS

Por los siguientes datos suministrados por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, puede el lector darse cuenta del movimiento cinematográfico extranjero en España en los últimos años:

AÑO	EE. UU.	Inglesas	Argentina	Italia	Mejicanas	Francia	Portugal	Alemanas	Japón	Vaticano	Ital.-Alem.	Parciales
1940.....	8	3	2	19	"	13	"	51	"	"	"	96
1941.....	8	28	"	17	6	19	"	5	"	"	"	83
1942.....	45	54	16	23	3	5	1	"	1	"	1	149
1943.....	90	58	"	29	"	7	3	12	"	2	"	201
1944.....	68	2	11	2	9	"	3	27	"	"	"	122
TOTAL.....	219	145	29	90	18	44	7	95	1	2	1	651

Estando pendientes de autorización diversas operaciones acogidas a las normas de importación de fecha 18 de mayo de 1943, cuya disposición oficial ha sido publicada en el número anterior de CINE EXPERIMENTAL.

PELICULA CINEMATOGRAFICA VIRGEN DE 35 MILIMETROS IMPORTADA A PARTIR DEL AÑO 1939

MARCA	País de origen	1940	1941	1942	1943	1944
Agfa	Alemania	4.763.000	5.656.000	5.228.500	7.460.100	2.850.800
Kodak	Inglaterra	2.741.900	6.992.700	447.600	2.475.100	2.958.800
Idem	Estados Unidos	"	"	"	1.671.200	5.534.400
Dupont	Idem	"	64.300	"	594.300	2.591.400
Ferrania	Italia	1.823.200	180.500	49.400	301.900	"
Ilford	Inglaterra	"	"	68.000	"	"
Gevaert	Bélgica	"	"	228.900	16.800	345.100
Kodak	Portugal	"	"	"	80.000	"
<i>Parciales</i>		9.328.100	12.893.500	6.022.400	12.599.400	14.280.500

A pesar de las dificultades existentes en la actualidad, se ha conseguido importar el pasado año una cantidad superior a todas las alcanzadas en los años posteriores a nuestra guerra. dicha cantidad se desglosa en las siguientes clases:

MARCA	País de origen	Positivo	Larender	Dup.-Neg.	Neg.-Imag.	Neg.-Son.	Parciales
Kodak	Estados Unidos.	4.013.962	60.802	250.844	590.628	618.230	5.534.361
Idem	Inglaterra	2.377.097	"	"	273.692	308.037	2.958.826
Agfa	Alemania	1.902.267	103.230	89.781	319.649	435.870	2.850.797
Dupont	Estados Unidos.	2.038.204	"	"	152.400	400.812	2.591.416
Gevaert	Bélgica	325.000	"	"	20.100	"	345.100
TOTALES...		10.656.530	164.032	340.625	1.356.469	1.762.949	14.280.500

NOTICIARIO

La Sección del cine "amateur" del Centro Experimental de Cataluña, con domicilio en Paradis, número 10, organiza su octavo concurso sobre las siguientes bases:

1.ª Podrán tomar parte en el concurso todos aquellos films impresionados directamente sobre película ininflamable, en los anchos de 16, 9,5 u 8 milímetros, en negro o en color, de "amateurs" españoles residentes en España o en el extranjero, sean o no socios de nuestra Entidad, exceptuándose solamente los films presentados en concursos anteriores convocados por esta Sección de cinema "amateur".

2.ª El tema es libre. Se admitirán, por tanto, films de excursionismo y viajes, folklóricos, de actualidades y reportajes, deportivos, técnicos y documentales, de argumento, de vanguardia, de interpretación visual de imágenes musicales, de dibujos animados, de carácter cultural y de todos cuantos otros temas pueda imaginar el concursante, reservándose la Sección de cinema la facultad de pasar exclusivamente para el Jurado aquellos films que no crea aptos para su proyección ante el público.

3.ª El plazo máximo de entrega se fija por todo el día 28 de febrero de 1945, en la Secretaría del Centro Excursionista de Cataluña, pudiendo solicitarse recibo en que conste el lema y el número de bobinas entregadas, así como el de discos fonográficos.

4.ª Requisitos a cumplir:

Los films de 16 y 9,5 irán montados en bobinas de 100-120 metros, y los de 8 milímetros, en bobinas de 60 metros. Todas se entregarán con su co-

rrespondiente caja metálica, sobre la cual se hará constar:

a) El lema o título del film. b) El número de bobinas de que consta el film, las cuales irán numeradas, si tiene más de una. c) El ancho de la película. d) La palabra "Discos", en el caso de que los deposite en Secretaría, junto con el film y con las instrucciones para la sonorización. e) La palabra "Micro", en el caso de que sea necesario el uso de micrófono para la sonorización. f) La marca del material virgen y de la cámara empleados, en el caso de que el film opte a algún premio de cooperación en el que sea necesario al Jurado conocer estos datos para su adjudicación.

Acompañará a cada film un sobre cerrado que contenga el título del mismo y el nombre y la dirección del autor. En el exterior del sobre constarán los datos a), b), c), d), e) y f) citados en el párrafo anterior.

La Comisión de Publicaciones agradecerá la entrega de fotografías referentes a los films presentados (escenas del film, rodaje, autores, intérpretes), entendiéndose que queda autorizada su publicación, y, de no indicar lo contrario, cederlas también a otros directores.

LAS CONFERENCIAS EN EL AULA DE CULTURA

En el Aula de Cultura de la Delegación Provincial de Educación ha proseguido el ciclo cinematográfico, de cuya inauguración dimos cuenta en nuestro número anterior.

La segunda conferencia, pronunciada por Carlos Fernández Cuenca, versó sobre "La prehistoria del Cine". Las primeras muestras de inquietud

cinematográfica, a juicio del conferenciante, se remontan a veinte mil años atrás, y las constituyen los dibujos de bisontes y escenas de caza en las cuevas de Altamira. Antecedentes, por lo tanto, españoles.

En la prehistoria del mundo se producen hechos en los que el hombre, muchos miles de años antes de la invención del cinematógrafo, se manifiesta con sentido y visión cinematográficos, que se plasman, a falta del celuloide, en otras superficies: el barro, el lienzo, la piedra, la madera... Ya en plena época histórica, la columna de Trajano, en la que están representadas más de dos mil quinientas figuras humanas, en las que pueden observarse todos los planos que aparecen hoy en la pantalla, es otro de los ejemplos de esta intuición por el hombre del mundo de las imágenes.

Ya en lo que propiamente puede calificarse de historia del cine, habla de una serie de inventos precursores del de los hermanos Lumière: la linterna mágica de Kircher, las sombras chinescas, el aparato de Edison, la fotografía, que tanto debe a Daguerre, de origen español... Por último, hizo resaltar los trabajos del español doctor Ferrán, sin los cuales no existirían hoy ni la fotografía ni el cine.

En la tercera sesión de este interesante ciclo cinematográfico intervinieron José Luis Gómez Tello y Domingo F. Barreira. El primero disertó sobre la cinematografía española hasta el cine sonoro, deteniéndose en los momentos y en los nombres que ofrecen algún interés para la historia de nuestro cine.

El tema elegido por Barreira fué "La cinematografía universal hasta el comienzo del cine sonoro". Una glosa breve de tema tan vasto, que comprende nada menos que desde la primera sesión de cine, celebrada el 28 de diciembre de 1895, hasta la proyección de "Sinfonía de la vida". Los

hermanos Lumière, George Méliès..., los nombres entrañables del cine, fueron evocados por la palabra de Barreira, que, al final de su disertación, señaló el hecho de que sin España no existiría Hollywood, pues a fray Junípero Serra se debe la fundación de Los Angeles, donde está enclavada la ciudad cinematográfica.

En la sesión siguiente intervino como conferenciante el director Fernando Delgado sobre el tema "Historia y anecdotario del cine mudo en España". Reivindica muchos aspectos de la época de nuestro cine mudo, subestimado injustamente, según el conferenciante. Rechaza la calificación de "españoladas" con que han sido calificadas tantas películas.

Fernando Delgado relató diversas anécdotas e hizo resaltar los valores de una etapa de nuestro cine, en la que él intervino tan activamente.

En todas las sesiones de este ciclo, después de cada una de las conferencias se proyectaron interesantes películas, que en general sirvieron como ilustraciones a las palabras de los conferenciantes.

SEGUNDO ANIVERSARIO DE "NO-DO"

El noticiario español "No-Do" cumple estos días el segundo aniversario de su fundación. Con tal motivo, se celebró el día 29 de diciembre un acto conmemorativo en el Palacio de la Música, al que asistieron numerosas personalidades de la vida social española y una nutrida representación del mundo cinematográfico. Después de unas palabras del director de "No-Do", don Joaquín Soriano Roesset, se proyectaron varios documentales.

Las palabras del señor Soriano y la selección de noticiarios presentados en la pantalla sirvieron para mostrar a la numerosa concurrencia un índice de la labor desarrollada por "No-Do" en sus dos años de vida.

EN EL PROXIMO NUMERO

Entre otros trabajos, se publicarán los siguientes:

HANS ROHTE: La sobre-estimación de la técnica.

MANUEL CID: Necesidad de un derecho cinematográfico.

JOSE L. CLEMENTE: Poesía del cine documental.

J. L. GUTIERREZ DEL CAMPO: ¿Cómo se incorpora el sonido en las películas Agfa-color?

AUGUSTO ISERN: Acotaciones cinematográficas.

VICTORIANO LOPEZ: Película virgen; características y datos.

LUIS TRABAZO: Técnica de lo secundario: El problema del cine y el escritor.

NOTAS SOBRE LEGISLACION, MERCADO CUBANO, BIBLIOGRAFIA, NOTICIÁS, ETC.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

ESPAÑA:

SEIS MESES	28 ptas.
UN AÑO	50 "

EXTRANJERO:

UN AÑO	75 "
--------------	------



PRECIO: 5 PESETAS