

CINE

EXPERIMENTAL



SUMARIO

HANS ROTHE: La sobreestimación de la técnica. **J. L. GU-
TIERREZ DEL CAMPO:** Cómo se incorpora el sonido en la
película Agfa-color. **AUGUSTO YSERN:** Acotaciones cine-
matográficas. **J. LOPEZ CLEMENTE:** Poesía del cine docu-
mental. **VICTORIANO LOPEZ:** Película virgen: caracterís-
ticas y datos. **MANUEL CID:** Necesidad de un derecho cine-
matográfico. **JOSE MANUEL DORRELL:** El cuarto Manda-
miento. **LEON S. BECKER:** La tecnología en el arte de
producir películas. **BIBLIOGRAFIA. LEGISLACION. MER-
CADO CUBANO. NOTICIAS.**

CINE EXPERIMENTAL

REVISTA MENSUAL

Ayala, 57. Apartado 1.240

MADRID



SUMARIO

	Págs.
ABARATAMIENTO DE LA PRODUCCION	129
HANS ROTHE: La sobreestimación de la técnica	131
GUTIERREZ DEL CAMPO, J. L.: Cómo se incorpora el sonido en la película Agfa-color	141
AUGUSTO YSERN: Acotaciones cinematográficas....	147
LOPEZ CLEMENTE, J.: Poesía del cine documental....	151
VICTORIANO LOPEZ: Película virgen: características y datos	157
MANUEL CID: Necesidad de un derecho cinematográfico	163
JOSE MANUEL DORRELL: Crítica: "El cuarto Mandamiento"	166
LEON S. BECKER: La tecnología en el arte de producir películas	172
BIBLIOGRAFIA:	
Victoriano López y Luis Marquina: "Lecciones sobre cinematografía"....	179
M. de Bardèche y R. Brasillach: "Historia del cinema"	180
LEGISLACION:	
Películas de interés nacional	183
Premios para cinematografía	185
MERCADO CUBANO	186
NOTICARIO	189



DIRECTOR

VICTORIANO LOPEZ

DIRECTOR ARTISTICO

JOSE DE CASTRO-ARINES

EDITORIAL

ABARATAMIENTO DE LA PRODUCCION

COMO indicábamos en nuestra editorial del próximo pasado enero, el coste medio de la producción larga española se elevó de 600.000 pesetas que tenía en 1939 a 1.900.000 en 1944, hecho que no permite la amortización de las películas dentro del recinto nacional, no pudiéndose acudir—al menos en gran escala—a los mercados extranjeros por las actuales condiciones de guerra y la falta de unidad en la distribución de nuestras películas en el exterior.

Esto motiva la necesidad de abaratar la producción cinematográfica, con objeto de poder caminar sin sobresaltos, ni tener que contar con inyecciones que, en general, no hacen sino alargar durante cortos períodos la buena marcha de los negocios, sin que por ello eviten su derrumbamiento.

Pero el hecho de rebajar los presupuestos de nuestras producciones no supone el que, por ello, tengan que perder calidad y validez artística, ya que a partir de una cantidad mínima interviene más la preparación de las personas que en ellas trabajan que el dinero gastado; sobre esto podríamos indicar numerosos ejemplos, que todos conocemos.

Si analizamos el coste de las diversas partidas que constituyen el presupuesto de una película destacan, en primer lugar, por su volumen las referentes a: "Estudios", "decorados", "artistas" y "técnicos".

El alquiler de los "Estudios" se elevó a lo largo de los últimos años; unido esto a la carencia de una buena organización en la mayor parte de las Productoras—creadas bastantes de ellas en las mesas de los cafés, saturadas de humo de cigarrillos ingleses—origina unos rendimientos muy bajos, dando como resultado un capítulo de gastos inadmisibles. Baste observar, para darse cuenta de ello, que,

en general, no se alcanza un minuto útil por día; en Hollywood, por ejemplo, se realiza una película en unos veintidós días. ¿Por qué no se procura imitar, también, esta cifra?

Otra importante partida que conviene realizar es la referente a decorados, cuya realización corre a cargo de los Estudios; en general, se vienen gastando sumas considerables en la confección de grandes salones, escaleras monumentales, etc., etc., y luego resulta que, muchas veces, es necesario suprimir dichos planos en el montaje o, si se incluyen, no dan el resultado apetecido; creemos deben estudiarse detenidamente todos estos detalles antes de ir al "plateau", seleccionando los temas de acuerdo con nuestras posibilidades económicas.

En lo referente a los sueldos de los artistas debe irse a una baja en los de las principales figuras, acoplándolos al coste de la vida española; estamos de acuerdo con que las obras de arte no tienen precio, pero ¿es arte lo que en general se nos ofrece desde el punto de vista interpretativo en nuestras pantallas?; deben los productores renovar sus cuadros de artistas seleccionándolas entre aquellas personas de sensibilidad, educación y vocación adecuadas. ¿Qué se hace por despertar vocaciones y preparar artistas para trabajar en el cine? ¿Cómo se selecciona actualmente el personal artista?

En cuanto a los "técnicos" figuran en lugar destacado los "cameramen". ¿Es posible que a los primeros "cameramen" se les paguen sueldos de orden de las 10.000 pesetas semanales? ¿Es que el nivel de vida en España está de acuerdo con esta cifra?

En resumen, las soluciones razonables para mantener y desarrollar la producción española serán las siguientes: baja general en los precios, selección de temas adecuados y una adecuada organización en la producción.

Lo primero vendrá, si antes no se toman medidas conducentes a dicho fin, al disminuir el volumen de dinero destinado a la producción española. En cuanto a las otras dos soluciones, intervienen en ellas de una manera decisiva la formación profesional de las personas que trabajan en los medios cinematográficos, de lo cual esperamos tratar en próximos editoriales.

LA SOBREESTIMACION DE LA TECNICA

FOR

HANS ROTHE

I

EN el año 1932 la UFA, de Berlín, tuvo la feliz ocurrencia de establecer en su organización el cargo de un asesor artístico (Chefdramaturg). Algunos pensarán que un asesor artístico no es otra cosa que el Jefe de la Sección Dramatúrgica, aquella sección de una Casa Productora Cinematográfica donde se examinan los guiones y libros para proponerles luego, en el caso de interesar como trama cinematográfica, a la producción. Pero no es así; la labor, o mejor dicho, las tareas del asesor artístico eran todavía desconocidas en aquel entonces en la producción cinematográfica alemana. El asesor artístico debía convertirse en la "conciencia" espiritual y artística de una película; debía acompañar el film a él confiado "desde la cuna hasta la tumba; es decir, desde la primera sinopsis del argumento a la primera representación pública. El asesor artístico tenía que trabajar en un principio con el autor del guión, después con el director artístico y el escenógrafo y, por último, preocuparse del montaje y del acompañamiento musical. Al tiempo de esto, tenía que consultar y llegar a una inteligencia con la dirección productora, que se componía de unos señores todopoderosos, con unos automóviles inmensos y unos puros aun de mayor tamaño, o a pelearse con ella en cuanto a la elección del elenco artístico. También era de su incumbencia pasar alguna hora que otra de tertulia con los actores (preferentemente, con las actrices) a fin de explicarles el carácter de sus papeles y conseguir que la interpretación de las figuras principales de la película fuese sintonizada y armónica desde el principio al fin. El ase-

sor artístico iba a los estudios para evitar que el director—que es, como ya sabemos, el que de todos los mortales más se asemeja a Dios—, en un ataque de humor sublime, filmara algo distinto de lo convenido. El asesor artístico modificaba o reducía a última hora el diálogo, ya que éste, en el cine del mundo entero, suele tener una particular devoción por la prolijidad. El asesor artístico debía descubrir a tiempo faltas de índole artístico-histórica en los decorados o en los trajes, cuidar de que las palabras extranjeras fuesen bien pronunciadas, y a la hora de las discusiones, ante alguna repentina dificultad, llegar—o aparentar llegar—a una rápida decisión.

Cuanto hacía el asesor artístico—y esto era la condición esencial—debía ser dictado por su conciencia estética. Los límites financieros y técnicos de cada película que a él eran señalados, habían sido estipulados desde un principio. Pero, dentro de ellos, el asesor debía decidir todo lo concerniente a la parte artística.

Por aquel entonces se me distinguía como conocedor de los actores alemanes. Por otra parte, mi actividad en los teatros me había hecho conocer a múltiples autores que aun no se habían interesado por el cinematógrafo. Estos motivos fueron los que, sin duda, indujeron a la UFA a confiarme el primer cargo de asesor artístico creado por esta Casa. Aparte de los múltiples trabajos que acabo de detallar, me fueron particularmente encomendados dos: primero, descubrir actores para el cine y evitar que los que ya en él trabajaban se volvieran “estereotipados”; segundo, estimular a los buenos autores a que escribieran para el cine y asimilaran, a la vez, las primordiales reglas de la literatura cinematográfica. Ya en aquel entonces se opinaba en Alemania que la filmación de novelas u obras de teatro sólo podía ser un trance pasajero. Esperábase encontrar autores jóvenes, sobre todo, que, de allí a poco, pudieran escribir para el cine; y esto no a través de la novela o del drama, sino directamente. Lo que querían crear era, nada menos, que una literatura especial para el guión cinematográfico.

Este fué el propósito de la UFA; quienes este propósito conocieron, quedaron convencidos de su eficacia; más aún, aquéllos que habían trabajado para el cine. A los pocos meses habían sido creado cuatro cargos de asesor artístico. Al principio del año 1933, habían sido preparadas varias obras magníficas que debían ser realizadas durante aquel mismo año; pero sobrevino el cambio político: la mayoría de los directores, compositores, autores y actores que tenían que intervenir en las nuevas películas fueron expulsados de Alemania. Casi ninguna de las películas preparadas llegó a los Estudios. Sobre todo, fué lastimoso el no poder realizar la revista “Ulises y las sirenas”, film de Erik Charell, el director de “El Congreso se divierte”. Entre las demás obras que no

podieron ser realizadas, destacábase un drama de la época de Federico el Grande, de Carl Zuck, cuya fama como dramaturgo con las realizaciones teatrales "Der fröhliche Weinberg" ("El alegre viñedo") y "El Capitán de Koepenick", había cruzado las fronteras alemanas. Ambas fueron lo que en alemán suelen llamar "un poema cinematográfico".

Desgraciadamente, la labor del asesor artístico, en la forma que desde un principio había sido planeada, no llegó a realizarse, como tampoco lo fueron las películas por ellos preparadas.

II

Pasaron los años. El mundo cambió de aspecto. Pero nunca llegué a pensar que pudieran haber envejecido los proyectos que la UFA, en aquel entonces, tenía acerca de los asesores artísticos.

Acaso envejecieron las condiciones técnicas, en las que había que trabajar hace unos trece años. Ahora se fotografía mejor, se sabe colocar mejor la luz, se han descubierto trucos asombrosos, la cámara tiene más potencia de enfoque..., pero nada de esto es extraño en una época de rápidos avances técnicos. Desde hace cinco años y medio estoy gozando de la hospitalidad de España. Durante este tiempo he seguido, desde mi tranquilo rincón, el desarrollo asombroso y rápido del film español. Algunos amigos míos, directores y operadores, me han permitido visitar los Estudios, y si en el año 1940 se rodaban en España películas que equivalían a las de la UFA de diez años atrás, ahora los promotores de la producción española han logrado recuperar casi totalmente el retraso que padecían en cuanto a la técnica.

Mas un hombre que se considera moderno no puede admirar suficientemente lo "técnico", ya que, aunque es ahora cuando el mundo empieza a comprender y sentir el inmenso milagro y el alcance de los grandes descubrimientos, el principio de los mismos, en la mayoría de los casos, ha comenzado a realizarse hace más de cien años.

Porque la técnica es fácil; el espíritu es lo difícil. Nadie lo sabe mejor que nuestra generación. No quiero poner en peligro mi paz interior, y por ello me niego a examinar si el cine pertenece o no a las artes (me permito indicar que, aun sin tal examen, debe reconocerse en las películas de Walt Disney su gran mérito artístico). Pero es indudable que cada film se basa en funciones espirituales o seudoespirituales, como son, verbigracia: pensar, escribir, interpretar los papeles, bailar, cantar y dibujar. ¿Y en qué consiste la función espiritual o seudoespiritual? En la personalidad. Nadie puede afirmar que es la técnica la que hace al actor. Por muy excelente que sea la técnica de Walt Disney, ella se

convierte, por su espíritu, en algo que impresiona, entusiasmo y eleva. Muchos han intentado copiar esa técnica, pero nadie lo ha conseguido, porque ninguno de sus imitadores tuvo una mínima partícula de su espíritu.

Y con relación a ese espíritu, ¿en qué medida lo hallamos en los Estudios cinematográficos de nuestra época?

Antes de desahogarnos con palabras “penetrantes”, queremos dedicar un párrafo a todo aquello que da justificación al cine, y que prohíbe al espíritu la entrada a los Estudios cinematográficos aunque vaya acompañado por las mejores cartas de recomendación.

III

Para un músico, un pintor o un poeta, todo es relativamente fácil: basta pasar hambre—poca o mucha—, digerir el desprecio de los demás y llegar a no inquietarse por las situaciones vergonzosas, a las que uno ha sido llevado contra su deseo. Encuéntrase uno, entonces, en el mejor camino para poder realizar obras a su gusto y manera y, acaso, llegar a tener libre acceso a la inmortalidad. Cada año pueden elevar más sus fines. Si están seguros del camino seguido, nada les importa el aplauso de sus contemporáneos. Incluso, aun no llegando a ser publicadas o representadas sus obras, nadie podrá negarles su aportación en la servidumbre del espíritu.

¡Pero cuánto más difícil, comparado con ellos, es la situación de la producción cinematográfica! Esta es, ante todo y sobre todo, un esfuerzo económico. En una poesía de Schiller, muy conocida en Alemania, se dice: “Es soll der Säng'er mit dem König gehen” (“El poeta debe ir con el Rey”). Esta es una exigencia muy fuerte. Pero ni siquiera Schiller llegó a pensar que el capitalista debiera ir con el poeta. Al capitalista, por lo tanto, le falta aquella precisa condición que tanta seguridad le daba a Schiller: “la semilla, mañana o pasado mañana, o dentro de cien años quizá, llegará a dar su fruto”. Mas si la película no tiene éxito esta misma tarde, el capitalista no podrá recabar la aceptación de sus letras. Hay que reflexionar un momento acerca de lo que esto significa. El capitalista que, frecuentemente, no siente la ineludible obligación de saber leer o escribir, sólo conoce una palabra, la siguiente: éxito. El film debe tener éxito. Por regla general, cada persona se imagina algo diferente bajo el concepto “éxito”. Este productor supone que ya está conseguido siempre que un actor cualquiera eche nata o merengue a la cara de su vecino o rival; el otro, cree que la verdad del mismo está en hacer rodar a una vieja por las escaleras. El de más allá, espera que lo

sensacional se encuentre en aquel pobre huérfano que se quedó dormido en el bosque nevado. Si estos elementos faltan, el capitalista ya no cree en el éxito.

Lo trágico para el capitalista es que ni su propio gusto es decisivo para el éxito. En un estreno, sólo a éste se le oye reír cuando surge alguno de sus estudiados recursos. Porque el éxito es señalado por el público, la bestia con ojos aterciopelados que está al acecho de continuo, que eternamente se renueva y que, minuto tras minuto, está preparada para el salto. Tanto el capitalista como sus colaboradores, preguntarán a su criada, a su lechero, a su portero: "¿Qué es lo que usted opina acerca de la caída de la vieja?" (para quedar fiel a nuestro ejemplo). Recogeránse todas las opiniones. Según el resultado de ellas, insistirán en hacer caer dos o tres veces a la vieja, en que la escalera sea más o menos escarpada, en que el charco, a su final, sea más o menos grande. Sin embargo, puede ocurrir que todos estos "críticos" espontáneos, idos al estreno con localidades gratuitas, en el momento de caer la vieja muestren la sonrisa del asistente a un funeral.

Un drama, una obra musical, podrá gustar tan sólo a una minoría. Esto, precisamente, bastará para recomendar la obra a los ojos de los entendidos. Una película no se puede permitir tal lujo. Hubo productores cinematográficos que, en lo cierto, recibieron un tremendo disgusto al asegurarles personas de buena voluntad, que sus películas habían causado la mejor impresión ante una selecta minoría. Mientras que la más humilde campesina no sacrifique el último de sus ahorros para ver un film, el productor considerará su obra fracasada. Todas las artes, personificadas por las nueve musas, especulan hacia un plano elevado. La recientemente descubierta décima musa, que no tiene todavía permiso de habitar el Parnaso, especula hacia planos antípodas al anterior. Quizá por esto ha conseguido ya la admiración de los capitalistas, pero no así la gloria reservada a las otras artes. Al ser el factor económico el que domina la producción cinematográfica, esto se coloca frente al espíritu—cuya máxima virtud es la de despreciar todo lo económico—en una situación fatal, casi sin salida. Pero ¿son el espíritu y la economía efectivamente tan incompatibles como podríamos deducir por las mentalidades de aquéllos que, hoy día—en todo el mundo—, dominan el campo cinematográfico? ¿Se hallaba la UFA sobre un camino equivocado cuando creó el cargo del asesor artístico?

IV

He cansado tanto al lector con la caída de la vieja por las escaleras, que no quiero negar que, en ciertas circunstancias, me hubiera reído con la manida gracia de esta vieja.

Porque todo depende de "cómo" esta vieja se cae y de "quien" sea la artista a la que fué confiada la caída. En general, creen los públicos que basta, para el efecto, que la escalera sea perfectamente construída o iluminada, y que la actriz vaya vestida de un modo que en el Estudio encuentren más o menos "cómico". Pero aquí está la gran equivocación. Siempre es mejor y más eficaz para convencer, hablar de su propia experiencia y contar sus propios incidentes. Las películas, que mejor recuerdo, cuyo argumento todavía me hace pensar, y cuyas escenas veo aún más claras en mi memoria que otras vistas actualmente, proceden casi todas de la época del cine mudo. En aquel entonces, la técnica estaba muy atrasada en comparación con sus adelantos actuales. Pero, precisamente, esta técnica tan humilde obligaba tanto al director como a los actores a conseguir con el máximo esfuerzo el máximo valor de toda representación pública: lo humano. Puede avalar este juicio la película francesa vista por mí en los principios del año 1920: "Le procès de Jeanne d'Arc", en cuyo reparto figuraba Maria Falconetti como protagonista. No he vuelto a ver desde entonces una película histórica de tanta penetración. Sus medios técnicos y económicos eran limitados. No había en aquella fecha diálogos, sino letreros. Casi sin decorados, con un texto conciso en general, con emplazamientos en primeros planos, fué interpretado el destino de la santa francesa. Existía en este film prodigioso una correlación continua entre ella y las demás personas, entre ella y los que querían condenarla o ayudarla, los que la odiaban o admiraban. ¡Qué arte tan grande se necesita en cada uno de los intérpretes para mantener este juego alterno continuamente en toda su intensidad y para aumentarlo finalmente! No tengo el menor recuerdo de los defectos técnicos de este film, pero sí de la sucesión maravillosa de sus cuadros, obra, labor y conocimiento artístico de un director.

En la misma época, "El gabinete del doctor Caligari" entró como obra clásica en la literatura cinematográfica, y ha llegado, por ejemplo, a gustar tanto a los ingleses que, hasta 1939, se proyectaba anualmente en algún cine de Londres. Dicha película, de origen alemán, caía de lleno en el campo "expresionista". Si bien el expresionismo puro ha evolucionado en otras formas de expresión y los ojos de hoy ya no reconocen los méritos que le fueron otorgados hace veinte o veinticinco años, esta película, sin embargo, poseía algo que nunca ha sido logrado de nuevo con la misma consecuencia: el tornar a la for-

ma primigenia del cine, a la idea básica de lo que pudiéramos llamar la sensación de lo fotográfico. En ella se aprovecharon los elementos fantásticos, deslizantes, irreales de la fotografía, la posibilidad para la deformación o acortamiento; en una palabra, no se intentó fotografiar un guión, sino que lo que se pretendía conseguir con la ayuda de excelentes actores era un nuevo mundo cinematográfico, partiendo de la base de un cuadro movido y fotografiado. Si bien la película como tal pudo —puede hoy— parecer “pasada”, el esfuerzo espiritual e intelectual indicado en ella con su máxima expresión, ha podido ser conservado.

Filmando en Alemania poco tiempo después del año 1920, ¡cómo tuvo que luchar todavía Ernst Lubitsch con las dificultades de la técnica (1)! Las películas que este director hacía por aquel entonces eran interpretadas por la encantadora actriz Ossi Oswalda. Ya entonces existía en él una preferencia por lo fabuloso, independiente de si la trama argumental se desarrollaba en la corte de un rey o en un bazar de las sorpresas, por recoger el título de su última película estrenada en Madrid. Espíritu y poesía también caracterizan la película “La Cenicienta”, de Ludwig Berger, que fué realizada hacia el año 1925. Pero aun mayor impresión causaron algunos films mudos, que fueron estrenados dos o tres años más tarde; en éstos fué presentada como actriz de cine Elisabeth Bergner, la artista más grande de aquel decenio. Obras realizadas por esta actriz (que en la actualidad, con nacionalidad inglesa, trabaja en un teatro de Nueva York) fueron “Nju”, según un argumento ruso de Ossip Dymov, y “El violinista de Florencia”, fantasía original inspirada en un suceso a la artista después de una representación de “Como gustéis”, de Shakespeare. En ambas películas se reveló su original personalidad. De un género parecido a estas, dos películas de Leopold Jessner (que por aquel tiempo era director del “Schauspielhaus” (“Teatro del Estado”) y uno de los más atrevidos de su decenio), “El espíritu de la tierra” (con Asta Nielsen y Albert Bassermann) y “La escalera de servicio” (con Henny Porten y Fritz Kortner), mostraron nuevos, novísimos, conceptos seguidos en la dirección. Jessner desterró en ambas películas los ridículos movimientos de los labios. El vertió (usando muy escasamente los subtítulos) todo el diálogo en mímicos y expresivos gestos. Consiguióse con esto, en cada escena, tal intensidad expresiva, que no ha podido superarse en las películas sonoras, hartas en demasía de multiplicados diálogos.

En aquel tiempo el espíritu dominaba a la técnica. ¿Y hoy? ¿Como supremo recurso, la técnica es tan fácil de manejar y ofrece tantas po-

(1) Como nota curiosa, podemos apuntar que, en los años anteriores a 1920, Lubitsch era actor, para pequeños papeles, en la compañía teatral de Max Reinhardt, el realizador del “Sueño de una noche de verano”.

sibilidades para deslumbrar e inspirar al espectador...! Con esto, los productores de todo el mundo consideran dada cima a una gran labor de sobra suficiente para su salvación eterna.

V

Los asesores artísticos de la UFA debían cuidar en sumo grado del libro y de los actores. Un libro bueno puede perder todo su valor realizado por actores malos. Por el contrario, más de una vez un libro malo, interpretado por artistas buenos, llegó a perder casi sus defectos. Un actor—más en concreto un actor de cine—debe saber interpretar las sensaciones que a través de la trama, del guión cinematográfico, experimentan los demás mortales. Para esto, el actor tiene que conocerlos, observarles, saber distinguir en ellos lo esencial de lo secundario. Esto es algo para lo que, sin duda alguna, se necesita inteligencia, pero, en primer lugar, perseverancia en el trabajo, constancia en un trabajo difícil, en una profesión seria. Si se quiere, puede el actor carecer de inteligencia y de cultura, pero no así de un elemento vital, imprescindible: personalidad. ¿Cómo alcanza un hombre joven con vocación de artista esta personalidad? Seguramente, no con un excesivo abuso de la vida frívola e intrascendente. Las jóvenes actrices no reconocen que, más que con el uso de los productos de Elisabeth Arden y Bárbara Ward, embellecerían y ennoblecerían su rostro visitando con regularidad el Museo del Prado, para que poco a poco Tiziano y Veronés, Rubens y Velázquez comenzasen a brillar en ellas a través de su espíritu. Cada concierto, cada buen libro que se lee, que se asimila y se comprende..., dibuja una rayita fina en la cara y en el corazón. Por el contrario, cada visita a un "dancing" borra tres de estas rayitas, tan difíciles de adquirir. Los grandes maestros de la pintura, en su concepción del espíritu y de la expresión humana, son unos profesores extraordinarios para el joven actor, para la incipiente actriz. Los grandes maestros hacen sentirse humilde. Ser joven, de buena presencia y disponer de temperamento artístico, con ser mucho, no es aún ningún mérito, aunque muchos—en sí mismo—lo consideren como un extraordinario e inapreciable valor.

Una persona joven interesa por sus aspiraciones y sinceridad.

Una persona mayor por sus experiencias y conocimientos.

Hay buenos actores de teatro que lo son también del cine. Pero, a la inversa, no hay artista de cine que sea soportable en el teatro. Es por ello por lo que el actor de cine debiera hacer su aprendizaje a través de la escena.

Un buen "cameraman" podrá de cada actor hacer impresionantes planos. Pero en esto, ciertamente, no consiste el arte de la interpretación. Para muchos actores (y no pocos espectadores) el tener "buen" aspecto es ya sinónimo de gran artista. Mas, esta concepción tan superficial, sólo produce aquellas caras de cine estereotipado, que convierten cada argumento, por muy interesante que sea, en una mixtura impersonal e intrascendente. El más aficionado a la seudobelleza, siente una íntima satisfacción cuando alguien tan feo, tan natural, como Charles Laughton o Heinrich George, muestran en su rostro, en sus gestos, las más altas calidades expresivas. En los Estudios cinematográficos se ocupan de cada escena, de los efectos luminosos, de la fotografía, de la lluvia, de las grúas o de los "travelling", una gigantesca cantidad de personas inteligentes. Después de que ésta o aquella escena ha sido ensayada hasta en el último detalle..., poco o ningún tiempo queda para dedicarle al actor. Más de uno de éstos se ha quejado de este incomprensible abandono. Y es que, una adorada "estrella", un popular galán, sólo necesitan levantar un brazo para que todos digan: ¡¡maravilloso!! Pero si la "estrella" o el galán son sinceros consigo mismo, podrán saber adónde llegan sus merecimientos, la necesidad que sientan del apoyo y consejo de unos directores doctos en su elemental cometido.

El actor en España tiene más dificultades para trabajar que los actores de los demás países. Esto procede de la extraña costumbre—de la mala costumbre—de tener 14 representaciones en una semana. Casi doce horas del día los pasa el actor entre bastidores. Ensaya a las dos y media de la tarde; regresa a su casa a la una y media de la madrugada. Nada puede hacer para sí mismo, ni para su instrucción, ni para sus amigos. Vive exclusivamente casi del capital humano y artístico nacido con su vocación. Sus colegas del cine, aunque no siempre tan sujetos, acostumbraban—si es que proceden del teatro—llevar la misma vida rutinaria. Con ello, la Personalidad—con mayúscula—no llega a desarrollarse.

Todo pudiera subsanarse si este factor fuera cuidado por los directores. Grandes directores como Reinhardt o Stanislawski, Lubitsch o Eisenstein, han sido amigos, padres y maestros de todos sus actores. Conozco a varios directores a los que con el mejor deseo, invitaría a frecuentar con prontitud, con regularidad, la Pinacoteca del Prado. Quizá, con ello, consiguiese dar a su trabajo y a sus consecuencias en el "plató" un ritmo y una trascendencia hasta hoy desconocidas.

En los últimos años he visto fracasar a gran número de talentos artísticos, sólo por depender de directores que, o nada entendían, o poco sabían de ese oficio particular que forma actores y que lleva su desarrollo artístico hasta límites insospechados. El talento del actor español—esto lo he dicho siempre—no es inferior al de sus colegas extranjeros.

Sólo carecen, en su exclusividad, de un desarrollo sistemático de sus particulares facultades, hecho que, amén de su importancia, no es difícil de subsanar.

Gástanse inmensas sumas en la adquisición de nuevas lámparas, nuevos equipos sonoros, nuevos materiales para el perfeccionamiento de la técnica, pero el equipo más antiguo del más antiguo Estudio madrileño sería en demasía suficiente si, ante la cámara, estuviera un hombre, una mujer, cuya personalidad fascinase, no sólo por su aspecto, sino por ser dueño, por poseer aquellos medios humanos y artísticos obligados en el campo del arte. Quizá que todo esto fuera capaz de "electrizar" a esos capitalistas, sobradamente aficionados a los avances técnicos.

Al disponer de actores, cuya personalidad no ofrezca ninguna duda, se les podrá ir confiando mayores y más difíciles tareas, pudiendo, al final de esto, ir acercándose a lo que, también, era una obligación de los antiguos asesores artísticos de la UFA: el perfeccionamiento del libro, del guión de cine. También, repito, puede existir el libro sin las andaderas de la técnica. Pero preferible será volver a ello sin menguada extensión en próximo comentario.



COMO SE INCORPORA EL SONIDO EN LA PELICULA AGFA-COLOR

POR

J. L. GUTIERREZ DEL CAMPO

Becario de Color de la E. E. de Ingenieros Industriales

EL cine en color está avanzando en su desarrollo con pasos de verdadero gigante, aunque aún le veamos con defectos e imperfecciones. Hay que tener presente que su "crecimiento" es mucho más difícil de lo que lo fué el cine sonoro, y las dificultades a vencer enormemente mayores.

En efecto, en los comienzos de la película con registro de sonido, el espectador era menos exigente que lo es en la actualidad con respecto al color. Esto era motivado principalmente, y entre otras consideraciones, por lo siguiente: sabemos que la energía empleada en la vibración de un cuerpo que origina sonido puede ser mayor o menor, siendo de igual sentido la amplitud de vibración y por tanto la intensidad. Entre esta serie de amplitudes hay dos, una mínima, por debajo de la cual el oído no percibe sensación sonora, y otra máxima, dejando, por encima de ella, el sonido de ser tal, para convertirse en ruido acusado por nuestros nervios auditivos con la sensación de dolor.

Ahora bien, las primeras películas sonoras estaban confeccionadas a base de sonidos perfectamente comprendidos en el área de audición y, más bien, en la parte central de esta superficie, siendo el campo de audición de las personas muy diferente de unas a otras.

El diálogo, principal elemento de aquellos tiempos, era más o menos inteligible; el espectador se conformaba, se sentía satisfecho al darse perfecta cuenta de la acción de la película por medio de la palabra, mucho más cómodo que tener que enterarse mediante la lectura del diálogo proyectado sobre la pantalla; por eso no investigaba, dentro de

ciertos límites, si tal o cual voz era justa o impropia del sujeto que la encarnaba, y sólo, en el caso de deficiencia de intensidad sonora o mala reproducción, era notada y comentada dicha falta.

Por el contrario, al contemplar la película en color, el espectador se siente con más fuerza de crítica y aunque halagado por el impresionismo de la misma, no deja de comentar y lanzar expresiones como éstas: "ese color de tez no es natural", "ese paisaje tiene un color demasiado exagerado", etc., etc., sin tener en cuenta que esta nueva modalidad de proyección está en el período de mayor dificultad y de menos responsabilidad.

Sin embargo, en el extranjero ha dado ya un avance considerable, y no es de extrañar que en cuanto se normalice la situación de la actual contienda el mercado sea a base de esta clase de películas, quedando, en corto plazo, desterrada la proyección en blanco y negro al igual que lo fué por el sistema sonoro la primitiva proyección cinematográfica sin registro de sonido.

Por todo ello, en España se necesita preparar técnicos que emprenden-

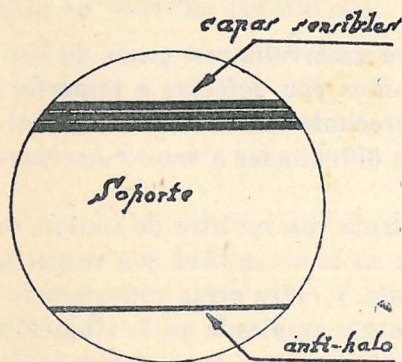


Fig. 1.

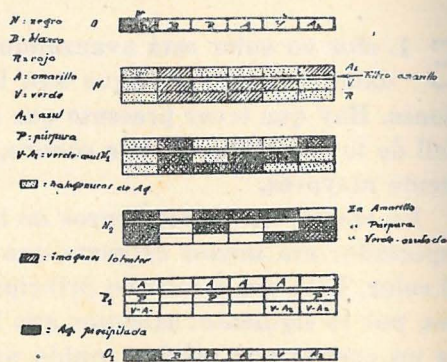


Fig. 2.

dan y ataquen este problema, pues de otro modo veremos nuestro mercado invadido por las producciones del otro lado de la frontera.

Hoy trataré de estudiar el procedimiento Agfa-color y el acloplamiento de la banda de sonido a la positiva en color.

La película Agfa-color está constituida, en términos generales, de manera igual, tanto la negativa como la positiva, consta de un soporte (fig. 1). sobre el cual van superpuestas tres capas de emulsión, sensibles al azul, al verde y al rojo, y cada una de las cuales no sobrepasa en espesor de 6/1.000 milímetros. Decimos que la primera capa es sensible al azul, la cual, al ser revelada, se complementa en amarillo. Entre esta capa y la segunda existe un filtro amarillo, al objeto de evitar el paso de las radiaciones azules a las demás capas. La segunda capa es

sensible al verde, y después de revelada se complementa en púrpura, y la tercera, colocada en contacto con el soporte, es sensible al rojo, complementándose una vez revelada en verde-azul.

Al hacer el rodaje con esta película de triple capa de emulsión se impresionan éstas, formándose extractos de color superpuestos. Si nosotros revelásemos esta película con el revelador corriente de blanco y negro, se formaría un negativo de idénticas características a los de una película pancromática; pero si lo sometemos a un baño de revelado especial (de color), entonces se formarán, además de las imágenes de plata precipitada, otras superpuestas de color, debido a los productos de oxidación del revelador, originándose la formación de los colores complementarios antes descritos.

La marcha operativa es la siguiente: sea "O" (fig. 2) el objeto con los distintos colores (negro, blanco, rojo, etc.). El negativo "N" se compone, como hemos anteriormente dicho, de las tres capas sensibles al azul, verde y rojo. Las radiaciones azules procedentes del objeto sólo impresionarán la primera capa; las verdes la segunda y las rojas la tercera, impresionando las amarillas parte de la segunda y tercera capas.

Este negativo "N" se somete a un baño de revelado corriente de blanco y negro, originándose en aquellas partes en que se habían formado imágenes latentes una precipitación de plata, dando lugar al negativo N_1 .

Este negativo se invierte, es decir, se elimina la plata, exponiéndose a la luz los halogenuros. Acto seguido se somete al "baño especial de color", con lo cual se forman las imágenes anteriormente citadas de color, superpuestas a las formadas por plata precipitada, dando origen a la película N_2 , de capas complementarias a las primeramente existentes.

Sometida N_2 a un baño en el que se elimina la plata, se obtiene el positivo P_1 , que proyectado reproduce nuevamente O_1 (el objeto "O").

Esta forma de proceder es cuando queremos obtener el positivo directamente del negativo primitivo, para lo cual hemos convertido éste en aquél.

Pero si quisiéramos obtener copias para su explotación en las salas de espectáculos, podremos conseguirlo de dos formas: o bien partiendo de un positivo o bien de un negativo.

En el primer caso obtendremos de éste un duplicado, el cual se somete a un revelado en color.

En el segundo caso, el negativo presentará los tonos complementarios a los del objeto rodado; se impresiona el positivo virgen en una estampadora, se revela en el "baño especial de color", se fija, lava y seca no siendo necesario en este caso la inversión.

Veamos ahora cómo se acopla la banda de sonido a la película Agfa-color. El sonido es registrado normalmente, es decir, se obtiene un negativo de sonido en blanco y negro; una vez revelado éste y sometido a la serie de manipulaciones necesarias para poderlo llevar a la positiva-dora, se yustapone con el negativo imagen, para obtener el positivo completo de imagen-sonido. Ahora bien, si sometemos este positivo final a la operación de blanqueo eliminaremos la plata precipitada en la banda sonora, dejando solamente (al igual que en los fotogramas) la impresión coloreada. Pero se ha visto y comprobado que la banda sonora compuesta de esta forma, es decir, solamente de colorante, era insufi-

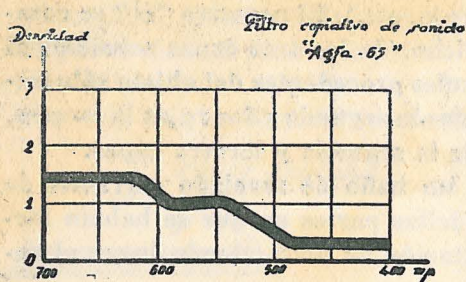


Fig. 3.

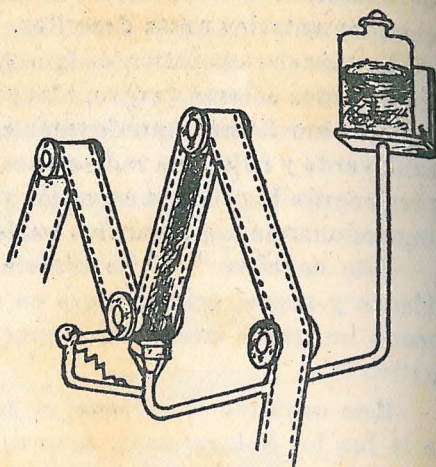


Fig. 4.

ciente por su poca absorción de los rayos infrarrojos, precisos para excitar las células foto-eléctricas corrientes.

Para remediar esto se ha recurrido al empleo de la plata-color, es decir, el blanqueo sólo se efectúa sobre la parte que contiene la imagen. En la banda sonora se conservan, por tanto, no sólo los colorantes, sino también la plata precipitada simultáneamente, dando de esta forma mayor opacidad.

Mas como en la banda sonora existen tres capas de emulsión, ello determina una falta de precisión en la proyección sobre la célula foto-eléctrica de la hendidura de la cabeza de sonido; para evitarlo se enfoca un determinado plano o capa, notándose más agudamente esta falta cuanto más altas sean las frecuencias a reproducir. Pero se observa que el ritmo de frecuencia de una banda de esta clase, o sea de "plata colorante", se mejora notablemente sin disminución de la intensidad sonora y por tanto de la dinámica, cuanto esta banda se localiza en la su-

LO QUE HA HECHO



POR EL CINE ESPAÑOL

DESDE SU FUNDACION HA PRESENTADO

94

PELICULAS NACIONALES
DE LARGO METRAJE

Y MAS DE

200

CORTAS Y DOCUMENTALES

70

DE ELAS PRODUCIDAS POR
CIFESA PRODUCCION

PELICULAS

EN LA REALIZACION DE ESTA INGENU-TAREA SE HAN INVERTIDO MAS DE

125.000.000 de Ptas.

QUE HAN SERVIDO PARA DAR A NUESTRO CINE EXITOS COMO:

LA HERMANA SAN SULPICIO

NOBLEZA BATURRA

MORENA CLARA

LA DOLORES

1.^o premio 1940

LA GITANILLA

EL DIFUNTO ES UN VIVO

UN MARIDO A PRECIO FIJO

2.^o premio 1942

¡A MI LA LEGION!

MALVALOCA

VIAJE SIN DESTINO

Accesit 1943

LA CONDESA MARIA

VIDAS CRUZADAS

TOSCA

HUELTA DE LUZ

1.^o premio 1943

CRISTINA GUZMAN

Producción Juca Films

DEUCIOSAMENTE TONTOS

LA BODA DE QUINITA FLORES

IDOLOS

Producción Sevilla Films, S. A.

ROSAS DE OTOÑO

DORA LA ESPIA

Producción SAFE. Accesit 1944

ELOISA ESTA DEBAJO DE UN ALMENDRO

4.^o premio 1944

DOCE LUNAS DE MIEL

Producción Hispania Arus Film

3.^o premio 1944

EL HOMBRE QUE LAS ENAMORA

TUVO LA CULPA ADAN

Y POR ULTIMO LAS SUPERPRODUCCIONES

EL CLAVO y ELLA, EL y SUS MILLONES

1.^{er} PREMIO DEL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO

RECONOCIDA COMO LA MEJOR COMEDIA ESPAÑOLA

¡MUY PRONTO!

CIFESA

PRESENTARA OTRO GRAN ACONTECIMIENTO DEL CINE ESPAÑOL

EL FANTASMA y D^a JUANITA

MAXIMA REALIZACION DE RAFAEL GIL

INDISCUTIBLEMENTE la MAS IMPORTANTE
CONTRIBUCION al PROGRESO del CINE NACIONAL



J. F. ARQUER

PELICULAS CINEMATOGRAFICAS

|||||

REPRESENTACION

de

Productoras inglesas y americanas

|||||

Paseo de Gracia, 118, pral.

TELEFONO 78441

B A R C E L O N A

CINEMATOGRAFICA INDUSTRIAL

S. A. E.

Laboratorio cinematográfico



Toda clase de trabajos

INCLUSO REVELADO DE NEGATIVOS



Calle Buenos Aires, 5 bis

TELEFONO 33046

B A R C E L O N A

ESTUDIOS FONO BARCELONA

S. A.

DOBLAJE Y SINCRONIZACION

DE PELICULAS NACIONALES

Y EXTRANJERAS

Calle Buenos Aires, 5 bis

TELEFONO 33045

B A R C E L O N A

perior de las tres capas. Ello puede lograrse empleando filtros de copiar de absorción escalonada (fig. 3).

Este filtro deja pasar de modo perfecto las radiaciones azules activas para la capa superior, de un modo parcial las activas para la capa media, y casi elimina por completo las rojas activas para la inferior o tercera capa. Con esto alcanza el sonido en la película Agfa-color, respecto de su dinámica y ritmo de frecuencia las mismas calidades que las películas en blanco y negro.

Resumiendo, las operaciones verificadas en el laboratorio con la película Agfa-color son:

En el negativo: revelado para destacar las imágenes formadas, ya sean por plata, ya por productos de oxidación "coloreados"; blanqueo, cuyo objeto es eliminar las imágenes plateadas quedando solamente las de color, para lo cual se emplea un aparato especial, consistente en una serie de rodillos (fig. 4) sobre los que pasa la película, y sobre ésta va

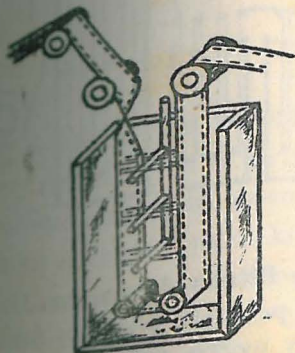


Fig. 5.

aplicado en todo su ancho un pincel y al cual llega la pasta disolvente de la plata; lavado, fijado con el fin de eliminar aquellas partes no impresionadas por la luz; lavado nuevamente y secado.

En el positivo: llevado los negativos a la positivadora se obtiene el positivo que requiere las siguientes operaciones:

Revelado, baño de detención del revelado. Lavado, siendo éste enérgico con el fin de eliminar toda parte de líquido de procesos anteriores y efectuándose éste en forma de regadera (como indica la figura 5). Baño cla-

sificador para la banda de sonido; nuevo lavado; blanqueo, comprendiendo éste sólo la parte de los fotogramas, no la banda de sonido; disolvente del líquido de blanqueo; lavado; fijado; lavado y secado.

Todas estas operaciones suelen hacerse de forma continuada, como se indica en la figura 6.

Las condiciones de trabajo de las películas en color son mucho más exigentes que las de blanco y negro, siendo necesario trabajar bajo un régimen de temperatura de los baños, composición de los mismos, etcétera, etc., rigurosamente constantes si se quiere obtener los resultados apetecidos y correctos.

Una de las ventajas de este procedimiento Agfa-color es que no necesita emplear aparatos distintos, tanto para su impresión como para su proyección. Igualmente, las copias pueden hacerse, con ligeras modificaciones, en las positivadoras utilizadas en la película blanco y negro.

El proceso copiativo, partiendo de negativos de colores complementarios, no ofrece gran dificultad con relación a la composición de la luz de una lámpara incandescente, y tan sólo es necesario usar filtros en este proceso cuando deseamos obtener un determinado colorido para algunas escenas.

Las copiadoras o estampadoras de blanco y negro, con cinta de diafragma, sirven de forma excelente para las copias en color tan sólo con anexionarlas una serie de filtros de colores, y así, con una intensidad lumínica constante, en lugar de obtener la regulación mediante la serie diafragmas de distinta abertura, podemos lograr fácilmente la graduación de la luz en colores aplicando a la cinta con diafragma constante los filtros de color. De este modo la cinta de los diafragmas de la má-

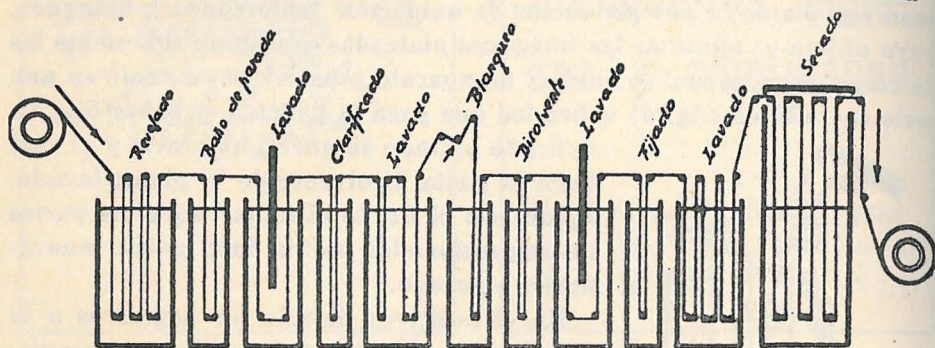


Fig. 6.

quina positivadora se convierte en una cinta de filtros de copiar. Con objeto de compensar la menor sensibilidad de la película positiva Agfa-color, en comparación con la positiva en blanco y negro, así como para disponer de la correspondiente reserva de luz para las pérdidas de absorción, debido a los filtros en colores, es necesario dotar a estas positivadoras en color de una potencia luminosa mayor.

Adoptando un dispositivo de iluminación con espejo, condensador y cristal deslustrado, se consigue que una lámpara de 50 voltios en la pletina de una máquina de copiar con cinta de diafragmas, dé una intensidad de luz de 40.000 Lux, estando el obturador abierto, la máquina en reposo y la lámpara bajo toda la tensión, siendo esta intensidad suficiente con una velocidad de 12 fotogramas por segundo.

Con objeto de aumentar la amplitud de la luz de copiar, resulta necesario, con respecto al color, disponer de un dispositivo para poder acoplar un primer filtro.

Colocando éste, ya sea de color o gris adicional a la cinta de filtros, se puede graduar de este modo la luz de copiar.

ACOTACIONES CINEMATOGRAFICAS

POR

AUGUSTO YSERN

EXISTEN dos formas clásicas de montaje: el montaje métrico y el rítmico. En el primero las piezas de montaje—escenas rodadas separadamente—se unen teniendo en cuenta su longitud, la cual se traduce en duración para la pantalla, sin olvidar que la sucesión cronológica de los acontecimientos, constituye lo que se llama continuidad. En el segundo, se unen las piezas de montaje, no sólo con arreglo a su longitud, sino al contenido específico de las mismas, lo que equivale a realizar el montaje con arreglo a la nota dominante de cada una de las piezas de trabajo.

El choque de las dos dominantes—longitud y contenido—, al montar la película, produce en el espectador un reflejo nervioso especial, y por él la comprensión de la idea que quiere hacerse llegar hasta él o lo que es lo mismo: el estímulo.

Sólo un director inteligente y sensible, acostumbrado a traducir con con fortuna en imágenes vivas los argumentos más dispares, es capaz de conseguir una película importante, que nos asombre no sólo por la incontestable inquietud de su fondo, sino por la maravilla de su pureza

constructiva, capaz también de sorprendernos con una obra de arte, en la que se refleja la vida tal como es, sin apenas existir el tema como tal tema, con su cortejo de problemas psicológicos y abundantes peripecias. Esto es lisa y llanamente lo que ha conseguido Sam Wood en "Sinfonía de la vida", adaptación cinematográfica de la obra literaria de Thornton Wilder, estrenada en nuestras pantallas.

La historia, trasladada al cine como frío documento histórico, donde la acción y el nervio emocional apenas existen, no le sirve al director para lograr una película que haga vibrar al espectador de un modo directo. Por eso no todas las biografías de personajes históricos han tenido un éxito claro ante el público y la crítica, imponiéndose tan solo aquéllas en las que lo novelesco o lo puramente anecdótico se mezclaba con el asunto del film. ("Catalina de Rusia", "La vida privada de Enrique VIII", "Nell Gwynn, o El gran amor de Carlos II".)

El cine americano y el inglés, que son hoy por hoy la vanguardia del arte más popular de nuestro tiempo, han conseguido films estupendos no sólo con obras teatrales y novelas de prestigiosas firmas, sino interpretadas además por actores y actrices extraordinarios, que se han asimilado con gran facilidad la técnica interpretativa teatral y cinematográfica. Y ésta es una gran lección que nosotros debemos aprender, y poner en práctica si queremos que nuestra cinematografía vaya progresando paulatinamente y sin molestos deslices.

Para conseguir una genuina calidad cinematográfica, lo primero que hace falta es un estilo propio, personal, es decir, sin adulteraciones extrañas. Los directores del cine que, sin más ni más, se dedican a copiar a otros, sin tomarse la molestia de pensar por su cuenta, no podrán contar nunca con nuestra confianza, y sus obras carecerán siempre de la necesaria originalidad para triunfar plenamente.

El encuadre, es decir, la particular manera que el director tiene de mirar por la cámara para dar al fotograma el debido realce expresivo, juega en el film un papel parecido al de la música de fondo, cuyo come-

tido inmediato es el de recalcar los estados de ánimo en toda su pureza emotiva. Esta y no otra es la importancia que debe concedérsele.

Los segundos papeles de cualquier película deben ser seleccionados tan escrupulosamente como las primeras partes, a fin de que rindan en el juego interpretativo toda su eficacia. El alma del film, aparte de ciertos detalles visuales, artísticos o musicales, que el director debe aportar, está siempre en el expresivo vigor natural de sus intérpretes. ("El escándalo", "La comedia de la felicidad", "Fin de jornada".)

El tema que sirve de fondo a una película es siempre un problema de capital importancia. Pero no basta con que la selección del mismo sea afortunada, sino que es menester tratarlo adecuadamente. Esta será en todo momento la tarea inmediata del director. Si sabe hacerlo así, el resultado será eficaz ("La loba", "Lydia", "¡Adiós, mister Chips!", "Intermezzo"), si no la película fracasará, bien por no haber sabido enfocar el tema desde su planteamiento o por falta de fuerza psicológica en la actuación de los intérpretes ("Invitación a la felicidad", "El capitán Cautela", "Volvió el amor").

La perfecta unión que debe existir siempre entre la imagen, la música y el ritmo, no se produce con absoluta regularidad más que en los fines de dibujados animados.

El truco, técnicamente considerado, como simple juego de escamoteo visual para lograr la sorpresa, es de una importancia relativa. ("El hombre invisible vuelve", "La pareja invisible", "La pareja invisible se divierte".) Lo importante es que el truco tenga una justificación, es decir, un fondo poético, humano o humorístico, que lo dignifique ante nuestros ojos con su aguda intención. ("Me casé con una bruja".)

El color en el cine no tiene hasta hoy más que tres géneros cinematográficos, en los que su aplicación da un rendimiento efectivo: el film de dibujos animados, el documental y el film de fantasía.

Sin embargo, en la película de tono realista aún no ha llegado a con-

seguirse un resultado apetecible, por la sencilla razón de que el color en esta clase de films carece de la libertad suficiente para imponerse, teniendo que reproducir exactamente los tonos de la realidad. Lo cual supone un obstáculo insuperable, que aún no ha llegado a salvarse.

En el cine tiene tanta importancia lo que se ve como lo que se oye. Por eso el diálogo al que se entregan los intérpretes de un film cualquiera—comedia o drama—debe tener cierta calidad literaria, que sea grata al oído y ser lo más breve posible en su exposición, al objeto de que la cámara pueda moverse a sus anchas, sin que en ningún momento se entorpezca la buena marcha de la película.



POESIA DEL CINE DOCUMENTAL

POR

J. LOPEZ CLEMENTE

CON frecuencia, al hablar de cine, solemos referirnos vagamente al séptimo arte en general, sin concretar ni especificar a qué clase de cine queremos aludir. Esto es comprensible cuando se trata de cuestiones genéricas que afectan por igual a toda la cinematografía, pero no siendo así, habremos de emplear un término preciso, definitorio, ya que al definir una cosa hemos dado un paso más para su comprensión.

Sabemos que, al lado de las llamadas producciones y superproducciones, existe un elevado número de films de más modestas pretensiones económicas, ya que no artísticas, y que constituyen, ellos de por sí, el cinema por antonomasia. Nos referimos al film documental, hoy bastante abandonado, al que habrá que volver cuando se quiera refrescar el aire de todas las pantallas, enormemente enrarecido por una perentoria comercialidad.

Ahora bien, antes de seguir adelante, adentrándonos en la frondosidad de la producción documental, tan multiforme como interesante, es conveniente establecer, aunque sólo sea para entendernos mejor, una

escueta clasificación del cine documental de acuerdo con la finalidad perseguida por él mismo.

Según nuestro criterio, las películas documentales pueden agruparse dentro de las tres categorías siguientes: la del noticiario o simple reportaje, con toda la trascendencia y donosura del moderno periodismo. La del cine educativo, que trata de hermanar la amenidad con el rigor científico; y la del documental lírico, puro goce del espíritu, verdadera poesía en imágenes.

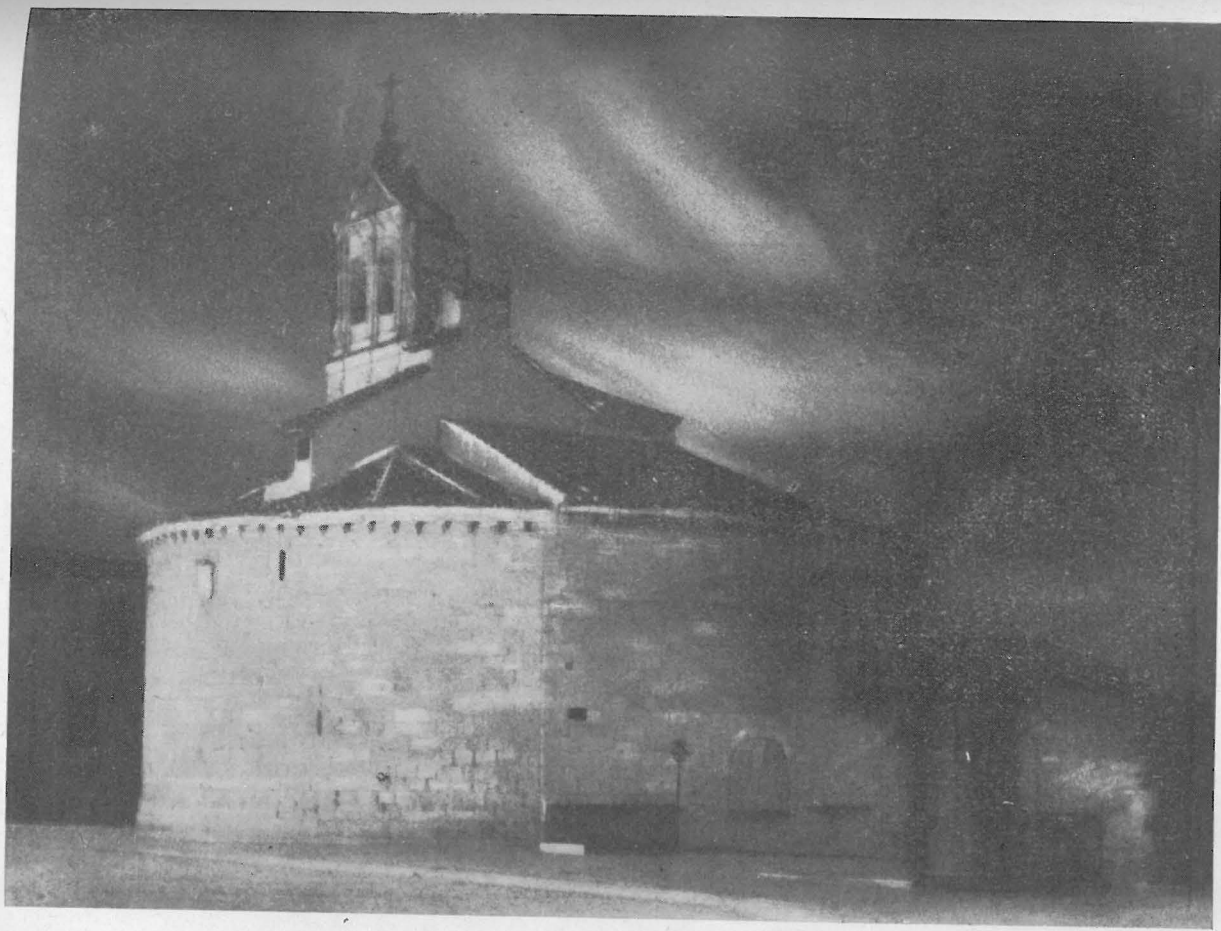
Atendemos preferentemente, en esta clasificación, al fin propuesto y no a ningún otro, por estimar que es su intención lo que más diferencia a los documentales entre sí, lo más característico de ellos. En efecto, si consideramos, por ejemplo, los procedimientos empleados en la realización, comprobaremos que no existe diferencia sensible en los mismos, ya que se hace uso de simples o costosos procedimientos, indistintamente para cualquiera de las tres clases de films citados. Con una sencilla cámara puede hacerse un sugestivo noticiario o un bello poema cinematográfico. Pueden hacerse ambas cosas también, contando con toda clase de medios. No existe, pues, diversidad en los métodos a emplear.

Si atendemos a la extensión de tales films, observamos que tampoco son, por ello, susceptibles de una diferenciación. Hoy día se han hecho dilatados reportajes y films educativos y extensos documentales líricos. Entre los primeros, recordamos la belleza y emoción de aquel inolvidable "Con Bird en el Polo Sur". Entre los últimos, las imágenes, no interpretadas, en toda su crudeza primitiva, del "Finis Terrae", de Juan Epsteim.

No son, pues, ni los medios empleados ni la extensión lo que diferencia a unos documentales de otros. Tampoco lo es el argumento o trama, el escenario o la interpretación, de los cuales nos ocuparemos después. Únicamente la finalidad o intención plantea diversidad entre los múltiples documentales. Así, si el fin es informativo o de mero reportaje (y no decimos de propaganda, porque ésta puede ir implícita en cualquiera producción) surge el noticiario, intrascendente o histó-



Siempre, entre los posibles actores, daremos con el gesto, la expresión, la actitud requerida.



El buen documental selecciona y destaca los valores poéticos del escenario que la realidad le imprime. (Fotograma Puga.)

rico, conciso o espaciado. Sus argumentos: un hecho histórico; una batalla; una hazaña deportiva; una arriesgada expedición. Sus intérpretes: cualquier persona, con naturalidad sorprendente.

Si la finalidad es preferentemente didáctica, surge el film educativo o científico. Y somos envidiosos espectadores de las vendimias, con su frescor de pámpanos y de zumo de uvas; los carros cargados y los lagares rezumantes. Otras veces, contemplamos un ignorado proceso metalúrgico, o asistimos maravillados, en pocos segundos, al crecimiento de una planta de escaso y lento desarrollo.

Por último, cuando la intención, dentro de la línea documental, es cantar con imágenes, como un poeta con palabras o un pintor con sus pinceles, nos hallamos ante lo que hemos definido como documental lírico, la forma de expresión más lograda y pura del cinema. Y unas veces será un canto a la lluvia; otras, un canto al mar o a la ciudad.

De todos los grupos mencionados cabe hacer subdivisiones, pero todas ellas estarán determinadas claramente en alguno de los tres.

La película documental alcanzó su plenitud—hoy clásica—en la edad mejor del cinema mudo y en los comienzos del sonoro, y es error creer que la película documental es un film menor, que se ha quedado corto, o que es simplemente un aprendiz, más o menos aventajado del de los estudios. En este último aspecto, mejor diríamos que es el cine de los estudios el que tiene que salir a ver mundo, a recrearse, contemplando el agua, las nubes, los campos; el que tiene que salir a airearse, como en contrita ablución purificadora de tanta polilla arrebujaada cómodamente en cortinas y divanes. El documental dió, con impulso juvenil, audacia a la cámara que hasta entonces había permanecido en los estudios como en visita. El la instigó a volar por el aire y a arriesgarse en los mares, sumergiéndose hasta descubrir las bellezas ignotas de sus fondos, para después asustarnos con sus vértigos y asombrarnos con sus imágenes de erizos, estrellas de mar, hipocampos y toda la sobrecogedora y bellísima fauna y flora submarina.

El film documental tiene vida propia y una indeclinable personalidad. Es lo que quiere ser, y, a veces, es mucho. Es "Turksib". Es "Mo-

na". No conocemos se haya formulado ninguna seria definición del cine documental, pero sus características destacan claramente dentro de la gran variedad de sus temas. Son estas características, comunes a todo documental, las que se refieren al lugar en que transcurre la acción o escenario, a la trama o argumento, y a la interpretación.

En cuanto a la primera, observamos la predilección que siente el film documental por los exteriores. Su escenario favorito son los campos, las costas, las montañas. No cambia la espiga, ni la ola, ni el árbol por todos los decorados del mundo. Si alguna vez hay que encerrarse, es en el decorado natural de las fábricas, de las viviendas habitadas, de las primitivas cabañas. El documental huye del estudio con santo horror virginal. Gusta de captar los ambientes ya existentes, con vida propia.

La trama o argumento en estos film es por lo general un mero pretexto, que viene determinado por el medio, y si en ocasiones alcanza gran intensidad, como en el cine ruso, siempre el realizador ha de adaptarse a unas condiciones que le son previamente impuestas, que él no ha creado y que sólo esperan ser interpretadas. Es el argumento supeditándose al escenario, como en la vida misma. Es decir, no existe aquí el argumento premeditado, bien aderezado para que aquello termine bien, si se le quiere dar color de rosa, o termine mal, si es el negro el color preferido del argumentista. Generalmente, ambos procedimientos—al fin y al cabo, sólo procedimientos—son falsos. ¿Qué era "Tabú" si no un bello documental? El mar, las plantas, el paisaje y el hombre con sus amores desconocidos del mundo occidental y que se nos ofrecieron en toda la pureza y la castidad de lo primitivo. ¿Y "Nanouk", el esquimal? La lograda alianza de documental y novela filmada, a base de la magia de la nieve, la caza y el arpón; los lúgubres aullidos de los perros, los cuchillos del viento, el trueque primitivo de las pieles en ingenuo comercio.

Esta forma de expresión supera a la literaria porque sabe narrar mejor que la más hábil pluma; supera también a la realidad misma de hacernos espectadores—en el más puro sentido orteguiano—de la misma realidad.

Recordemos el bello lirismo de "Hombre de Arán", y comprendemos que su plena expresión no puede ser otra que la de las insuperables imágenes vividas ante nosotros. Ni la novela, ni el teatro, ni la poesía hubieran acertado en su vital belleza. Esta fuerte elocuencia lírica de las imágenes es la más sublime y genuina forma cinematográfica, y por sí sola justifica la indeleble existencia del séptimo arte.

Referente a la interpretación, también el documental tiene sus procedimientos propios, que son comunes, tanto el mero reportaje como al film de línea argumental. Un realizador famoso lo ha definido, poco más o menos, así: si se necesita un viejo para una determinada escena, en vez de buscar un actor de veinte años para que se caracterice adecuada y casi siempre desastrosamente, se escoge un anciano que haya cumplido los sesenta, con lo cual se consigue una ventaja de cuarenta años.

Siempre se encuentra entre una muchedumbre, la cara, la expresión, la mirada deseada y precisa. Basta fijarse para descubrir entre todos el personaje que corresponde a la idea que flota en la imaginación, y raramente el personaje así escogido fracasa, porque es capaz de interpretar su propio papel, aunque sea por una única vez. Los mejores documentales han extraído sus intérpretes del medio en que su acción debía desarrollarse, por eso, entre otras cosas, nos trajeron una sensación fresca de vida, insuperada e inefable. El pasmo campesino ante las nuevas máquinas agrícolas; la dulzura paradisíaca de los polinésicos; el severo heroísmo de los pescadores, son imágenes inolvidables que se apoderan del espectador en irresistible raptó. Igualmente que no se crea previamente el escenario de la acción, sino que se nos da de antemano con todos sus inconvenientes y posibilidades, no se crean tampoco los papeles, ya que éstos en realidad no existen en el cine documental.

Estas características que hemos mencionado son comunes a las diversas clases de film documental, pero por encima de todas ellas está la poesía que impregna, con su frescura e ingenuidad, a todo el cine documental.

Fácilmente se comprende la influencia que han tenido y pueden te-

ner estos films en la restante creación. La vuelta a la cordura, inmediatamente después del surrealismo, que no nos dió más que una serie curiosa de fotografías más o menos bellas, finas e ingeniosas, pero frías, sin compás, sin unidad interior que les comunicara la suprema razón de obra acabada, se realizó, particularmente en Francia, a través del menospreciado documental.

En España—dueños de la mejor y más diversa belleza geográfica, social, folklórica—estamos obligados a hacer un cine documental de gran aliento, inimitable y vario. Después de la guerra se hizo un intento y no se ha proseguido. Pero no debe olvidarse que el cine poético, base de toda cinematografía perdurable, hay que crearlo bajo la pauta del documental: corto, intenso y lírico.



PELICULA VIRGEN: CARACTERISTICAS Y DATOS

POR

VICTORIANO LOPEZ

Ingeniero-Jefe de la Sección Materias Primas de
la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía

LA película cinematográfica virgen de 35 milímetros utilizada en los medios cinematográficos se importa totalmente del extranjero para atender a la realización y obtención de copias de las producciones nacionales, así como para el tiraje de copias y el doblaje de las películas extranjeras.

Durante estos últimos cinco años se vienen consumiendo unos doce millones de metros por año, cantidad que, naturalmente, aumentará tan pronto se pueda disponer de material virgen abundante. Como dato interesante, he de indicar que hasta la fecha no ha tenido que suspenderse el rodaje de ninguna producción larga por falta de película, a pesar de las dificultades con que se tropieza para importar esta clase de material, el cual es utilizado en gran escala por los diversos países beligerantes para fines militares, de propaganda, etc., etc.; de ahí que tanto en los Estados Unidos, como Alemania, Inglaterra, etc., se fijen cupos muy bajos para la realización de sus producciones, llegándose hasta a limitar los planos de presentación, así como el tiraje de copias, con objeto de ahorrar esta importante materia prima.

La película se distribuye para trabajos determinados a los centros de consumo, indicando el estadillo siguiente el movimiento del pasado año 1944, a consecuencia de la distribución efectuada por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía del Ministerio de Industria y Comercio:

	Positivo	Lavender	Dup. Neg.	Neg. Imag.	Neg. Son
Laboratorios	5.966.759	143.986	109.562	253.060	39.742
Estudios	1.144.767	23.587	28.092	782.806	998.364
Est. doblaje	692.948	"	"	"	294.658
Dep. oficiales	238.608	11.758	16.004	106.469	67.760
Diversas Casas	52.399	3.328	905	166.249	26.992
TOTALES.....	8.095.480	182.659	154.563	1.308.584	1.427.516

Con objeto de que el lector pueda comprender las diversas características que acompañan a cada tipo de película, indicaré brevemente algunos datos técnicos sobre las mismas.

La película virgen está formada por un soporte sobre el cual se extiende gelatina con los distintos cuerpos, principalmente halogénuros, que constituyen la emulsión sensible. Al incidir la luz sobre dicha emulsión se forman lo que se llaman imágenes latentes, las cuales se hacen visibles al introducirlas en los reveladores, los cuales no son más que cuerpos reductores que tienen la propiedad de precipitar plata allí donde ha incidido la luz.

El empleo del material virgen requiere el conocimiento de una serie de datos, sin el cual los resultados obtenidos no serán correctos. Las propiedades de una emulsión quedan puestas de manifiesto en su curva característica (fig. 1), obtenida, sometiendo la película a una serie de

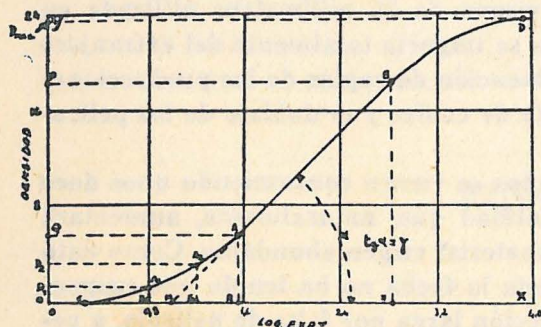


Fig. 1

exposiciones sucesivas, midiendo, después de revelada, los valores de las densidades correspondientes y tomando sobre los ejes de un sistema de coordenadas rectangulares los valores de los logaritmos de las exposiciones y de las densidades ópticas (logaritmos de las opacidades obtenidas en la película). Para que el operador cinematográfico obtenga resultados co-

orrectos, es necesario que trabaje con exposiciones comprendidas entre los puntos R y N. La distancia R N, proyección de la parte recta de la curva característica sobre el eje log. E, recibe el nombre de "latitud" de la emulsión. En la práctica se considera una latitud algo mayor que la que se obtiene sensitométricamente, puesto que pueden ser utilizadas, sin gran perjuicio en la calidad fotográfica, parte de las zonas de baja y sobre exposición.

La tangente del ángulo α constituye la gamma (γ) de la emulsión (tag. $\alpha = \gamma$), que crece con el tiempo de revelado. La gamma nos indica,

además del grado de revelado, la relación que existe entre el brillo de las distintas partes del objeto fotografiado y las transparencias de las distintas densidades correspondientes del negativo.

Se llama poder resolutivo de una emulsión a la capacidad de ésta para reproducir los detalles. Dicho valor viene representado en la figura por la distancia PQ, proyección de la parte recta de la curva característica sobre el eje de las densidades.

Refiriéndonos a estos valores, diremos que en las películas de negativa imagen se considera como valor normal de gamma 0,7; la latitud debe ser grande para que el cameraman disponga de un gran margen de exposiciones y su rapidez, valor inverso de la distancia OM (llamada "inercia") es muy elevada.

Las emulsiones para registro de sonido de densidad variable deben ser de poder resolutivo grande (ya que las exposiciones producidas por el aparato de registro vienen indicadas en la película en función de la densidad). La latitud será relativamente grande y la gamma del orden de 0,5 (relativamente baja). En las de ancho variable el poder resolutivo debe ser también grande. El valor de la γ suele oscilar entre 2 y 2,2.

En las películas positivas, como fácilmente se comprende, el poder resolutivo ha de ser grande, para lo cual se revelan a una γ de valor 2, aproximadamente. Su rapidez es bastante menor que la de las negativas, pues han de ser impresionadas únicamente por la luz de la positivadora.

La calidad de una fotografía depende de la finura de grano de la emulsión. Desde este punto de vista, ocupan el primer lugar las positivas; las imágenes que con ellas se obtienen son de gran calidad. El grano de las negativas (imagen) es menos fino.

En cuanto a la sensibilidad, las películas de negativa imagen están sensibilizadas para todos los colores del espectro (pancromatismo), mientras que en las positivas no es necesaria esta sensibilidad, ya que, como hemos dicho, sólo han de reaccionar con la luz de la estampadora.

Por lo que se refiere al material virgen para duplicado, diremos que es necesario que el negativo tenga una gran latitud y el positivo o copia intermedia un gran poder resolutivo. Los valores de gamma a los cuales se revelan suelen ser, para el duplicado o negativo, de 0,5 a 0,6, y para el positivo intermedio, de 1,8 a 2,0.

1.º De negativo imagen se han consumido más de 1,3 millones de metros, cantidad que, en su mayoría, fué destinada al rodaje de las producciones españolas.

El negativo imagen utilizado fué de las siguientes clases:

Agfa	Dupont	Kodak
Superpán	Superior II Superior III	Super X Super XX

El Superior III y el Super XX se usa, principalmente, para rodar escenas con poca iluminación, debido a su gran rapidez.

2.º El material negativo de sonido debe reaccionar únicamente con el flujo luminoso emitido por las lámparas de los equipos de registro, por lo cual no es necesario sea pancromático, siendo únicamente sensible a la zona del azul-violeta-ultravioleta, con objeto de poder trabajar con una determinada banda de color para evitar la formación del "halo"; su granulación es muy buena. Se utilizó el "Sound recording" de Kodak y el T. F. 4 de Agfa.

3.º En cuanto a la película positiva es la de mayor consumo por destinarse a la obtención de copiones y copias; también se utilizó en los Estudios de doblaje para registrar el sonido, por sus características y granulación parecidas a la del negativo de sonido, aunque de menor rapidez, lo cual obliga, a veces, a forzar la lámpara del equipo utilizado. Se consumieron más de ocho millones de metros de este tipo de película durante el pasado año.

4.º El material duplicating-negativo sirve para tirar las copias de exportación, siendo su "gamma" baja, su "rapidez" adecuada a las lámparas de las positivadoras y su granulación excelente.

En cuanto al lavender o duplicating-positivo, se utiliza principalmente para obtener copias de seguridad o como material de exportación, pues permite su visionado, ya que es material de tipo positivo, se usa, además, para extraer de él el contratipo o duplicado para el tiraje de las copias que se proyectan en las salas de espectáculos.

El material distribuido el año 1944 a través de los Laboratorios, ha sido del orden de los 6,5 millones de metros y en la forma siguiente (hay que tener en cuenta que estas instalaciones trabajan, también, la película que reciben las otras factorías cinematográficas):

LABORATORIOS	Metros
Riera	2.956.116
Cinefoto	1.663.498
Madrid Film	1.239.176
Arroyo	316.217
C. I. S. A. E.	212.533
Bosch	87.324
Esparce	27.259
Terol	10.886
TOTAL	6.513.109

Los siguientes Estudios recibieron directamente el material en la



ARAGONÉS Y PUJOL, SDAD. LTDA.

EL MAS =====
===== PERFECTO



===== TODO EN LA
===== TECNICA DE LA PELICULA

===== MAGNIFICAS
===== INSTALACIONES



Lauria, 86 - :: - Teléfonos 71996-79394

===== BARCELONA =====

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.

EXCLUSIVAS FLORALVA

PRODUCCIONES Y DISTRIBUCIONES CINEMATOGRAFICAS

Casa Central: Mallorca, 284 pral. - Teléf. 79744 - BARCELONA

SUCURSALES Y AGENCIAS EN TODA ESPAÑA

PRESENTARA EN

1 9 4 5

UN EXTRAORDINARIO LOTE DE PELICULAS
ESPAÑOLAS - NORTEAMERICANAS - MEJICANAS

ENTRE LAS QUE FIGURAN

La primera película mejicana en colores naturales

Y

Una superproducción en technicolor

N O R T E A M E R I C A N A

medida que se indica a continuación, para atender a la realización de las producciones españolas:

ESTUDIOS	Metros
C. E. A.	719.558
Chamartín	437.352
Orphea	386.894
Roptence (1)	382.108
Ballesteros (1)	334.720
Sevilla Films	274.939
Kinefón	245.756
Diagonal	88.910
Aranjuez	72.368
Laffón-Selgas	35.010
TOTAL	2.977.615

La indicación (1), citada anteriormente, señala que por poseer Roptence y Ballesteros además de Estudio, laboratorio, se incluyen en las citadas partidas lo que recibieron por este último concepto.

El siguiente estadillo muestra las cantidades de película virgen recibidas por los Estudios de doblaje para la realización de dicho trabajo:

ESTUDIOS DOBLAJE	Metros
Fono-España	434.552
Acústica	252.548
Voz de España	154.812
Metro Goldwyn Mayer	115.520
Fono-Barcelona	28.346
Guasch	1.828
TOTAL	987.606

Todo el material citado en primer lugar, distribuido a través de los laboratorios, Estudios, etc., españoles, fué con cargo a trabajos y títulos determinados, resultando al contabilizar el material recibido por las diversas Casas de la forma siguiente, donde se incluyen únicamente las que recibieron más de 100.000 metros, ya que en total figuran 204 Casas distintas:

C A S A	Metros
No-Do (Noticiario)	1.394.240
C. I. F. E. S. A.	1.255.300
P. D. Chamartín	500.330
C. E. A.	454.485
Metro Goldwyn Mayer	420.319
C. E. P. I. C. S. A.	364.623
Filmófono	323.664
Emisora Films	272.234
Ballesteros D. C.	251.843
Ediciones Cinematográficas Faro	251.020
Exclusivas Floralva	238.747
Rafa Films	219.868
Rey Soria Films	203.140
Procines	191.589
Hispano Fox Film	181.660
Perseo Films	159.804
Alianza Cinematográfica Española	155.700
Universal Films	154.471
Suevia Films	142.132
España Films	140.788
No-Do (Documentales)	134.213
L. A. I. S. S. A.	130.255
Helios Films	129.976
Mercurio Films	128.249
Ariadna Films	124.632
Hispania Artis	120.487
Balet y Blay	115.989
A. Campa Morán	114.813
Manuel de Lara	110.162
Alhambra Films	106.060
Talia Films	105.931
Orbis Films	103.521

Como dato final, indico a continuación el precio de las diversas clases de película virgen, al cual hay que añadir 0,05 pesetas-metro.

	Positivo	Neg. Son.	Neg. Imag.	Lavender	Duplicating
Agfa	0,67	0,93	2,13	1,04	1,82
Kodak	0,70	0,70	1,80	0,70	1,80
Dupont	0,738	0,738	1,875	"	"

NECESIDAD DE UN DERECHO CINEMATOGRAFICO

POR

MANUEL CID

UNA experiencia profesional primero, una investigación doctrinal después, han hecho al que esto escribe sentir la imperiosa necesidad de la existencia de un derecho cinematográfico.

Por las normas clásicas en que viene encuadrándose en lo que al orden jurídico respecta, los problemas que a la cinematografía se refieren no resuelven la multiplicidad de casos que el hecho de la industria y arte del cinema plantean, y es de observar, por singular paradoja, el contraste existente entre el rápido progreso de la cinematografía, sobre todo en lo que al orden técnico se refiere, y lo retardatario y falta de sincronización de su ordenación jurídica, y es de resaltar este contraste, por tener para nosotros rango de axioma la afirmación del técnico italiano Piola Caselli "de que una buena construcción jurídica de la cinematografía podría favorecer el desarrollo de la propia industria cinematográfica".

El aspecto jurídico del cinema reviste excepcional importancia, por ello reputamos de inexcusable omisión en lo que en las palabras previas de la obra "Técnica Cinematográfica Moderna", de M. F. Alvar, se contiene, al escribir su propio autor ponderando las excelsitudes e importancia de la industria cinematográfica, y al afirmar que ofrece una brillante perspectiva a la juventud moderna, sigila al jurista. Decimos que incurre tan ilustre autor, divulgador de la técnica del cinema, en inexcusable omisión, porque después de relacionar las proporciones y acti-

vidades a quienes interesa silencio la del jurista, cuando es esta profesión de las más caracterizadas, que a juicio de Caselli podría coadyuvar muy eficazmente al desarrollo de la cinematografía.

La ordenación jurídica de la cinematografía es secuela de que las instituciones surgen inmediatamente después de aparecer los fenómenos sociales que los regulan, y éstos una vez también iniciados los fenómenos naturales o las ideas de los hombres, y de ahí que al surgir los primeros balbuceos del cinema, cuando las sombras chinescas y el zootropo aparecían sin más que un pasatiempo infantil intrascendente, el derecho vigilante siempre amparaba dentro de las normas clásicas del derecho de autor a los que genialmente diera los primeros pasos en la colosal industria del cinema; y es que el derecho, al tutelar y proteger los intereses legítimos, tiene que salir al paso de posibles usurpaciones, defendiendo a los inventores y creadores de una nueva modalidad artística, que al decir del húngaro Bela Balars, es más que un arte, ya que ha creado una nueva aptitud humana. Si en los primeros balbuceos del cinema eran protegidos jurídicamente, a medida que en rápida evolución llegan al momento presente, susceptible todavía de ser superada, la tutela jurídica tiene que ensancharse al tratar tan trascendental industria moderna, mas al regularla como tal hecho nuevo no podía adaptar a esta forma de los tiempos presentes instituciones clásicas, que al querer acoplarlas, necesariamente fuerzan la propia realidad, pues de la misma forma que el Profesor Garrigues afirma por lo que a las Sociedades anónimas se refiere en "Nuevos Hechos, Nuevo Derecho de Sociedades Anónimas", que ante hechos nuevos el Derecho necesariamente tiene que evolucionar un hecho que podría decirse surgió con el siglo, el cinema no podía configurarse jurídicamente regulándolo al amparo de instituciones pretéritas, que al imponerse no se adaptan, sino por el contrario, lo entorpecen anquilosándolo, privándolo de la flexibilidad obligada para que este hecho pueda desarrollarse naturalmente.

Es imprescindible, y esta necesidad pone de relieve cada vez más sensiblemente, hacer de la obra cinematográfica un lugar aparte, a la que no se adapten en toda su puridad las normas clásicas del llamado derecho de autor.

Aun aquellos países de tradición en la industria cinematográfica, vinieron hasta ahora regulando la obra cinematográfica dentro del ámbito conceptual del derecho de autor, y no es que los hombres de Derecho vieran una absoluta identidad entre la obra cinematográfica y el derecho de autor, pues percatados los jurisconsultos de todos los países de la singularidad del film, de la multiplicidad y variedad de elementos que integran dicha obra, no podían, repetimos, en absoluto acoplarse dentro de la protección al autor tal como se regula en las leyes que pro-

tegen la propiedad intelectual; y cuando discutían sobre a quienes es atribuible la paternidad de la obra cinematográfica y prevalecía el criterio más generalizado, de que era la institución del derecho de autor la que a ella se adaptaba con mayor justeza, se dieron cuenta por la complejidad de los elementos que la obra cinematográfica entraña, de la dificultad para aplicar las normas clásicas de protección y para regularla de acuerdo con la realidad, tuvieron necesidad de recurrir a meras sutilezas, desnaturalizando el propio concepto que defendían, terminando por otorgar concesiones que, como dejamos dicho, ya no era el propio y genuino derecho indicado, sino esta institución desvaída, y fué ello como secuela obligada de que la ley para que sea tal, y no corrupción de ella, tiene que ser la ordenación de la voluntad a la razón, como afirma el creador del "tomismo", y el hecho de la regulación jurídica de la cinematografía, carente de normas propias y específicas al empeñarse por contumacia originaria en regularla dentro del ámbito conceptual del derecho de autor, resultaba tal ordenamiento forzado, a semejanza de un traje en serie, no a la medida, que desfiguraba el cuerpo con que se vestía, impidiendo sus naturales movimientos generalmente, y en algunos casos presentándolo con excesiva holgura y siempre opuestos a la auténtica y verdadera realidad de la institución que jurídicamente pretendía regular.

Modernamente, ante la evolución del cinema, y descartado plenamente el que el derecho de autor tal como es conocido pueda regular y resolver los problemas jurídicos que el cinema crea, se debe tender a encontrar las normas adecuadas, hasta la creación de un derecho cinematográfico autónomo, que recogiendo la realidad de hecho tan trascendente como la aparición del cinema que jalona una época, se encuentre su verdadero contenido y resuelva para siempre todos los problemas que la cinematografía plantea.

Va, pues, a ser objeto de nuestro estudio, que en diversos artículos pretendemos desarrollar; primero, la historia jurídica de la cinematografía; segundo, a quién corresponde la paternidad de la obra cinematográfica; tercero, los elementos que habrán de tenerse en cuenta para elaborar este derecho cinematográfico, y cuarto, legislación comparada y exégesis de la legislación española.

CRITICA

"EL CUARTO MANDAMIENTO"

O UN ENSAYO PARA RESUCITAR VIEJOS ESTI-
LOS DE EXPRESIONISMO CINEMATOGRAFICO

P O R

JOSE MANUEL DORRELL

ES difícil empezar un comentario sobre esta película. Son tantos los aspectos que en ella se pueden tratar y es tanta la importancia que se le ha dado que no sabe uno por qué decidirse en su estudio. Intentaré, pues, hacer una distribución previa de los distintos temas que suscita. Voy a distinguir dos aspectos principales: el puramente estético, concentrado en el asunto, guión, ambiente y desarrollo, y el técnico, que comprenderá la fotografía, la labor técnica de dirección, decorados e interpretación.

El asunto, adaptado de la obra "Magnificent Amberson", original de Boot Tarkington, es una novela psicológica que refleja las costumbres de una época, la de nuestros abuelos, ya pasada, pero lo suficientemente próxima para que podamos darnos cuenta del convencionalismo con que ha sido recogida. Si en lo anecdótico conserva toda su pureza, el ambiente de esas ciudades americanas "a medio hacer"; ciudades rurales, con esa nobleza también "a medio hacer", que basa su orgullo en las propiedades o en la antigüedad con que llegaron al lugar; desaparece en cuanto se enfrenta con el tema central de la película, la pasión extraordinaria del hijo, tan extraordinaria que le hace equivocar absolutamente el sentido de ese "Cuarto Mandamiento", título con el que con manifiesto error nos ha sido presentado en español este film, que ordena "honrar padre y madre", pero no martirizarlos, sacrificarlos por un egoísmo llevado al extremo. Todo lo que se refiere a las reacciones, tanto del hijo Jorge, como de la tía Fanny, otro personaje de melodrama, es falso e igualmente falsas las faltas de reacción de los protagonistas, Isabel Amberson y Euge-

nio Morgan, que aceptan, sin la menor protesta, el despotismo egoísta del hijo.

El guión tiene muchas lagunas; no se puede decir que sea bueno en su totalidad, pero tampoco rechazarlo. Orson Welles no ha podido soltar el lastre de realizador teatral, y en toda la película "se ve" al director de escena. Días atrás leímos en un magnífico libro sobre el guión cinematográfico una regla establecida por Antonio Román para saber si un diálogo es malo. "Tapar —dice— el guión, el relato de la acción. Si por el diálogo nos enteramos de todo el argumento, el diálogo es malo." Esto es lo que ocurre con este film. Todo se "explica", solamente en tres o cuatro momentos la acción puede sobre las palabras, y aun entonces el diálogo insiste, explicando lo ocurrido. En este aspecto la mejor escena de toda la película es en la que la tía Fanny, en un puro ataque de nervios, se revuelve contra la fatalidad y pide a su sobrino Jorge que la lleve a una "casa honorable". Esta escena, que es la que cambia el curso de la vida que iba a adoptar el joven Minafer para rehacer su posición, justifica los momentos siguientes de la película, que ha sido suprimida después del estreno. La explicación es muy sencilla, resultaba "pesada" para el público, y en uno de esos arranques geniales que tienen los empresarios decidieron retirar ¡un rollo completo! Creo que sobre esto vale la pena de hablar. ¿Se puede consentir dignamente que el capricho de un exhibidor mutile una obra unitaria, como es una película? ¿Es que admitiríamos al empresario de una sala de conciertos que suprimiera un tiempo de una sinfonía o unos compases de "Parsifal", por ejemplo, porque a cierto sector del público le resultara pesada su audición? ¿Por qué el cine no puede tener los mismos derechos que cualquier otra obra de arte? El realizador de una película la piensa y la termina con arreglo a un plan perfectamente determinado, el guión, y suprimirle una parte es destruir el efecto que podía esperar del público. Este es un tema sobre el que se debe insistir...

El ambiente, el clima de la película está bien logrado. Los tipos perfectamente dibujados, especialmente esos grupos de murmuradores, que cumplen en ésta la misma misión que en "Sinfonía de la vida" el director de escena o explicador. Esta innovación, establecida en la película citada y que parece que va a tener adeptos, es muy peligrosa, pues si en determinadas películas y con ciertos temas puede producir un efecto romántico y facilita mucho la explicación de antecedentes, por ejemplo, en cuanto se abuse de ella nos encontraremos con películas en las que todo será explicado por voces que no tengan nada que ver con la acción, y esto ya lo teníamos en los primeros tiempos del cine mudo, hace cuarenta años.

El desarrollo del tema es lo más desconcertante de esta película: empieza con un tono humorístico, que nos hace creer en que vamos a presenciar una linda comedia de costumbres americanas, pero no... luego resulta que entramos por el camino de la película psicológica, y nos obliga a un completo cambio de situación, cambio que se repite pocos momentos más tarde al degene-

rar en un simple drama familiar, que, gracias a un nuevo cambio, totalmente injustificado o, mejor dicho, violentamente engarzado en el desarrollo, se convierte en una "Happy ending picture", en una película de final feliz. Estos sucesivos cambios de frente, de estilo, parecen indicar que Orson Welles, a quien la técnica, como veremos luego, ha obsesionado en todo el curso de esta película, ha querido ensayar tipos distintos de realización, que este film fuera un estudio de situaciones, personajes y composición. Si es así, lo ha conseguido plenamente, pues en los diferentes aspectos que se nos presenta ha resuelto adecuadamente, perfectamente, la exacta composición de sus escenas y el ambiente adecuado a cada una.

Aunque la fotografía la firme Stanley Cortez, es al director a quien hay que asignar el mérito del acierto. Es Orson Welles el que con su espíritu artístico, digno de un pintor, ha compuesto cada cuadro con una maestría extraordinaria. No se puede señalar en este aspecto el más pequeño defecto. Es lo más importante de la película, en la que podemos señalar dos tipos principales. La fotografía de interiores, casi todos resueltos a base de fuertes contrastes, en los que blancos y negros crudamente enfrentados están atenuados por medias tintas conseguidas maravillosamente, produciendo ese ambiente psicológico especial que nos mantiene en tensión más que el asunto en sí. Estos efectos han sido conseguidos a base de iluminar con gran intensidad determinados planos, generalmente los últimos, dejando el resto en sombra. Aunque parezca que con esto se quitaba importancia a los primeros planos, la realidad, y en esto reside el mérito de Welles, es que precisamente estos tonos sombríos son los que realzan la importancia de los personajes principales. En la escena que publicamos nos encontramos con unos fondos blancos, mientras que la tía Fanny y el tío Jack están en sombra y solamente la cara de Jorge surge iluminada; qué duda cabe que la atención se concentra en el grupo central y no se va al fondo, que es puramente de ambiente. Este es el tipo de la fotografía que hemos llamado de contrastes. En la fotografía de la escalera, que publicamos más adelante, sin contrastes tan acentuados, se sigue notando la tendencia. La ventana iluminada al fondo, el hueco de la escalera en negro y los personajes débilmente iluminados. Más o menos acentuados, todos los planos del interior del palacio de los Amberson pertenecen al mismo estilo.

La fotografía de exteriores es, por el contrario, suave. Toda ella resuelta en tonos claros, sin contrastes violentos, con calidades de dibujo. Publicamos dos fotogramas de este tipo de fotografía. La más característica es la escena de Morgan e Isabel bajo el viejo árbol del jardín familiar de los Amberson. Efectos de nubes en unos cielos generalmente grises, sombras tamizadas de un sol que nunca es demasiado fuerte, ésta es la tónica de las escenas exteriores.

Orson Welles ha hecho de la luz un elemento plástico de la mayor importancia. En los últimos tiempos no se había intentado esto en ninguna producción de las que hemos visto en España. Y, en realidad, desde "L'Opera de



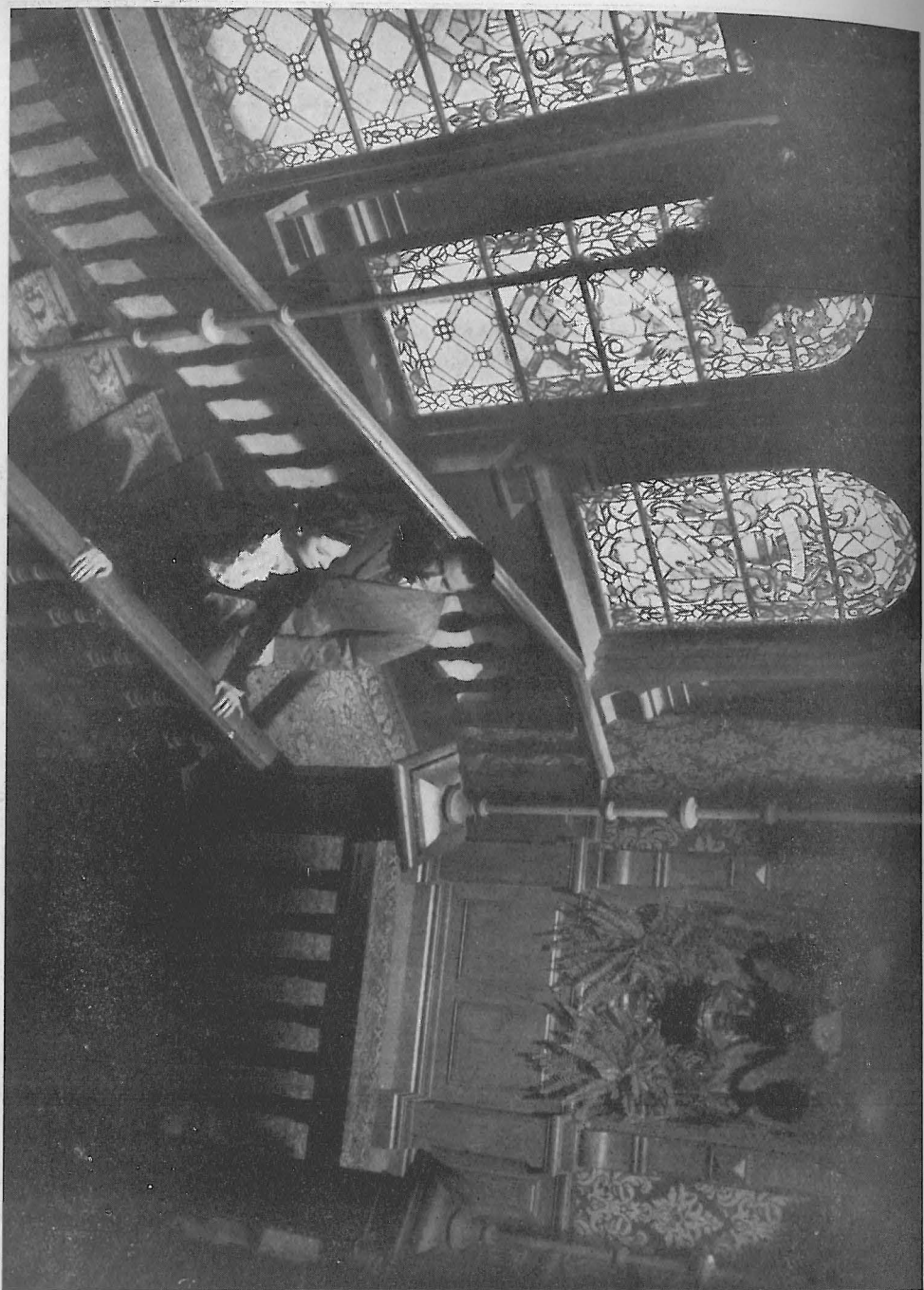
Escena típica de la fotografía de interiores, utilizada por Orson Welles con gran habilidad. Los contrastes del fondo con la sombra de los primeros planos producen la atmósfera adecuada para la acción dramática.



En cambio, esta escena del exterior, con un fondo de cielo, ligeramente nublado, las figuras dibujadas suavemente, sin contrastes, con sombras en medias tintas agradables, es la dominante de los exteriores.



Escena de exterior. El “coche sin caballos”, primer personaje inanimado de la película.



Escena de interior. El segundo personaje, la escalera de la mansión de los Amberson.

Quatre Sous", de Pabst, no se habían conseguido estos efectos impresionistas. En realidad lo que hace Welles es resucitar los antiguos modelos del cine expresionista alemán, véase "Fausto" o "El gabinete del doctor Caligari", no solamente por lo que se refiere a la fotografía, sino también por los efectos en ángulos y situaciones. Esto no quita mérito a la obra de este director que tiene acreditada una fama de hombre inquieto y capaz de los ensayos más atrevidos; al contrario, nos consuela pensar que todavía se pueden esperar intentos para una renovación plástica del cine actual. Ya sabemos que es muy difícil hacer nada nuevo, por lo tanto, todo lo que sea recoger lo mejor que otras épocas realizaron sea bien venido.

El exceso de ángulos exagerados cansa un poco al espectador. En esto también resucita Welles viejos métodos, de los que se abusó mucho, y por eso cayeron más tarde en desuso. En cambio, tiene escenas perfectamente conseguidas a base de la escalera. El "trawelling" de la fiesta en casa de los Amberson es extraordinario. Sólo con los medios puramente mecánicos con que cuentan los grandes Estudios es posible realizar ese movimiento sin transiciones que corten la acción. Más tarde repite en parte el experimento, cuando recoge casi en el mismo plano la altura total de la escalera, situando perfectamente a los distintos actores de esa escena, de las más dramáticas de la película. Desde el "hall", donde se ve entrar al tío Jack, que pasa a hablar con Isabel, sube la cámara, que encuentra en el primer trozo a Jorge, que, inquieto, quiere bajar a interrumpir la entrevista. Cosa que impide la tía Fanny, a quien encontramos más arriba en el tramo siguiente. El efecto de esta escena es bellissimo, y la fuerza que le da el movimiento de la tía y el sobrino en la escalera de un dramatismo singular.

Los ángulos bajos que emplea casi continuamente dan lugar a encuadres magníficos, por ejemplo, los dos momentos de la carrera loca del joven Minafer en su coche, atropellando a todo el mundo, y en esa misma escena del árbol, en la que las siluetas se recortan sobre el cielo. También consigue un magnífico encuadre en la serenata, cuando el pretendiente Morgan cae sobre su violoncello ante la ventana de Isabel. Y, por último, otra escena, en la que el tomarla desde el suelo es un gran acierto, es el duelo en casa de los Amberson a la muerte de Minafer.

El ritmo de la película resulta algo lento y por eso cansa al público. En ello influye, evidentemente, el diálogo, excesivo; pero se habría conseguido compensar esto con un "tempo" más rápido. Orson Welles se ha recreado en la composición de sus escenas y se ha olvidado de que el público prefiere distraerse en el cine a ver buenas fotografías o aprender una técnica depurada.

Los decorados, por su parte, son perfectos. Tanto los del palacio de los Amberson, que refleja con exactitud el ambiente de la época, como la fábrica de automóviles, que, para una sola escena, se ha instalado con una gran propiedad. Tienen estos decorados la particularidad de ser con techo. Innovación

que empiezan a emplear los americanos y que produce esos efectos de iluminación dirigida sobre los personajes, suprimiendo la luz de ambiente en la forma utilizada hasta ahora.

Ha conseguido, además, Orson Welles con los decorados, que utiliza con gran habilidad, darles categoría de personajes. La escalera, de que ya hemos hablado, tiene tanta importancia como una figura más del reparto. En ella se desarrollan escenas fundamentales que determinan los, llamémosles así, capítulos del film. Lo mismo podría decirse del "coche sin caballos", desde el primer momento actúa como un personaje. En una de las primeras escenas el joven Morgan encuentra a Isabel acompañada por el que luego llega a ser su marido, Minafer, y le ofrece un ramo de flores, que le rechaza; la situación ridícula de Morgan se acentúa al subirse a su primer modelo de automóvil. Véase la escena que publicamos.

Después, cuando vuelve, a los dieciocho años, ya es otro el coche que trae, pero también da lugar a momentos apurados, mientras el orgulloso Jorge Minafer pasea con su cochecillo de caballos. Y, por fin, es un automóvil el que resuelve el final de la película, atropellando a Jorge y determinando con ello la reconciliación de los dos rivales. Y digo rivales, volviendo un poco atrás, porque se puede considerar que el problema vital de la película es la rivalidad entre el hijo, que siente celos del hombre que le va a robar el cariño de su madre, y este hombre, que no puede sufrir que por el falso orgullo filial del hijo no consiga realizar el sueño de toda su vida.

Vemos, pues, que no solamente se ha conformado Orson Welles con tener a su disposición un grupo de magníficos artistas, sino que también ha sabido aprovechar con la mayor eficacia estos dos elementos: la escalera en los interiores y el automóvil en los exteriores, con lo cual vuelve a marcarse la diferencia entre los dos estilos que en toda la película se demuestran. Los interiores, sobrios, estáticos, con medias luces y contrastes, y los exteriores, alegres, con movimiento ágil, con luces claras y suaves.

La interpretación es excelente en todo momento. Es, con la fotografía, donde Welles ha demostrado su extraordinaria valía como director. La psicología de los personajes, con los errores que hemos señalado al principio, pero que son debidos a la obra original y no al director, está perfectamente definida dentro de esos tipos establecidos por Booth Tarkington. Isabel (Dolores Costello), que al principio desprecia al joven Morgan a consecuencia de su desdichada actuación en la serenata, en cuanto le ve al cabo de los años, demuestra su satisfacción, pero de una manera tan delicada que no puede dar lugar al menor reparo. El Mayor Amberson (Richard Bennet), gran señor que sabe aceptar las nuevas normas de vida sin demostrar su ruina. La tía Fanny (Agnes Moorehead), que en un momento de locos celos incita a su sobrino a una acción villana, y que en esa escena, suprimida, que hemos mencionado al principio, tiene un momento dramático de gran intensidad. Lucy Morgan (Anne Baxter), la hija

de Morgan, en su papel de joven ingenua es deliciosa. Jorge Minafer (Tim Holt), en su papel de joven orgulloso, aun en los momentos sentimentales en que se despierta su amor por la hija de su odiado Morgan, tiene unos aciertos auténticos. Y, en fin, Joseph Cotten, que hace una creación de su personaje, Eugenio Morgan. Joe Cotten actuó por primera vez en "Citizen Kane", también la primera película de Orson Welles, todavía desconocida para nosotros, y desde entonces ha demostrado su calidad. Es antiguo actor de teatro y radio, donde ha actuado con el propio Welles, lo cual explica su compenetración con el director.

Resumiendo este largo análisis, cabe establecer dos aspectos. Literariamente este film no está conseguido. El asunto es falso, o mejor dicho, el desarrollo; los tipos están algo exagerados y sus reacciones no se ajustan a una realidad lógica, especialmente considerando la acción, centrada en los Estados Unidos. En la realización sobra mucho diálogo, que estorba a la acción. En cambio, bajo el aspecto técnico es una película perfecta, en la que se pueden estudiar ángulos, luces, fotografías, utilización de decorados para que den el mejor efecto plástico, interpretación, etc., etc. Orson Welles en esta película ha ensayado todo, como apuntaba un crítico prestigioso; parece decir: "Todo lo que se puede hacer con una cámara lo hemos hecho ya". Y, por último, la interpretación es perfecta, humana y con emoción, que se ve enfriada por la técnica excesiva.



LA TECNOLOGIA EN EL ARTE DE PRODUCIR PELICULAS

POR

LEON S. BECKER

Trabajo presentado por el autor en el Congreso Técnico de la Sociedad de Ingenieros de Cinematografía celebrado en Hollywood

CUANDO vamos al cine a ver una película lo hacemos, en general, con ánimo de pasar un rato entretenidos y deseamos la presencia de otros seres humanos a nuestro alrededor, porque poseemos un espíritu gregario; al mismo tiempo nos gusta conocer sus opiniones, porque somos curiosos. Si la actuación y caracteres de los protagonistas de la película tienen contenido vital y oímos bien la película nos gusta y la calificamos de entretenida; entonces se la recomendamos a nuestros amigos. Si, por el contrario, carecen de él, ya sea por una pobre interpretación o un pobre argumento, decimos que la película no nos agrada, y no la recomendamos.

Nuestra reacción ante una película viene determinada por su realismo y por su contenido dramático. El índice de realismo depende de la semejanza entre los caracteres e ideas exhibidos en la pantalla y los nuestros propios. Una película acerca de los días de la colonización, por ejemplo, no puede ser realizada empleando el lenguaje y conductas particulares de las gentes de aquellos tiempos, ya que nuestras ideas son distintas; en cambio, imitaremos los trajes, los coches, las casas, etc. En otras palabras, para lograr el realismo es necesario servirse de las cosas materiales de aquella época, pero el proceso psicológico debe ajustarse a las ideas actuales.

El índice de contenido dramático depende del argumento, de la elección de los incidentes dramatizados, del hábil manejo de la cámara tomavistas, de los efectos sonoros, de la música, de la interpretación, de la dirección y de otros muchos elementos. Una película acerca de la guerra civil puede tener una reproducción muy cuidadosa de la batalla entre el Monitor y el Merrimac hasta el más mínimo detalle. Pero, a menos de que el argumento esté dramatizado adecuadamente, la dirección e interpretación sean buenas y de buena calidad todos los demás elementos, su contenido dramático, considerando la película en conjunto, carecerá prácticamente de valor.

La técnica cinematográfica ha conseguido elevar el realismo de las producciones mediante el empleo adecuado del sonido, iluminación, maquillaje, cámara, maquetas, etc. Pero es en la aplicación de los aparatos técnicos para los propósitos de explicación de una historia en la pantalla donde los técnicos debemos afinar, tanto para beneficio de la industria cinematográfica como para el nuestro propio. El campo es vasto y necesitaríamos la colaboración de muchos especialistas. El presente trabajo se refiere a los efectos sonoros; en él intentamos explorar la región comprendida entre lo puramente técnico y lo puramente artístico, donde la pericia del técnico y su imaginación pueden influir extraordinariamente en la calidad de una producción.

La historia de la cinematografía como arte se ha desarrollado a partir del momento en que Muybridge, en 1878 hizo una serie de fotografías consecutivas para estudiar el movimiento de un caballo. El propósito fué científico, pero prontamente fueron reconocidas sus posibilidades como entretenimiento. Se construyeron cámaras tomavistas de varias formas y tamaños. Las primeras películas obtenidas no tuvieron más valor que el de servir como muestras y bastaba ofrecer cualquier objeto en movimiento para ganar el favor del público. Un tren en marcha, un edificio derrumbándose, un hombre montado en bicicleta, fueron los motivos en que abundaban las películas cortas de aquellos tiempos. Las posibilidades de emplear la cinematografía como medio explicativo (asuntos históricos, novelas, cuentos, etc.) no fueron vistas hasta más tarde, y en 1898 fueron empalmadas una serie de escenas que, agrupadas, formaron una película con argumento. Ya los productores de aquellos tiempos reconocieron que este nuevo medio, la cinematografía, revolucionaría el arte de narrar historias. El libre dominio en el espacio y el tiempo abría ilimitadas posibilidades. La película transportaría al público, en una fracción de segundo, del Ecuador al Polo, del más alto pico montañoso al desierto más árido. Las restricciones dimensionales de los antiguos escenarios, coartando la libertad de movimientos, fueron barridas por el nuevo medio de expresión. Porque el nuevo dominio en el espacio y el tiempo permitió el empleo de nuevos escenarios y nuevos espectáculos: selvas ardiendo, catástrofes ferroviarias, etcétera; es decir, todo aquello que nunca había podido ser realizado satisfactoriamente en el escenario corriente. Desde aquel momento el nuevo escenario fué el mundo entero.

En las primeras películas el héroe fué hermoso, fuerte y silencioso; la heroína, pura y femenina; el villano, bigotudo. Los caracteres no fueron pintados con realidad, a pesar de que debemos recordar que la acción fué referida directamente a los escenarios de aquellos tiempos cuando fué popular el melodrama. Las limitaciones físicas del escenario, la pobre iluminación y la distancia entre actor y público obligó a aquéllos a gesticular exageradamente para que se pudieran distinguir fácilmente los héroes de los villanos.

La movilidad de la cámara tomavistas introdujo bien pronto un cambio en la técnica interpretativa. Puesto que la cámara y el proyector podían agrandar la imagen sobre la pantalla hasta el tamaño que más conviniera al público, fué necesario atenuar la amplitud de los gestos de los intérpretes con objeto de lograr actitudes naturales. Esta modificación en la técnica interpretativa fué tan rápida que después de diez años de desarrollo los movimientos exagerados de los mejores artistas teatrales, cuando fueron transportados al celuloide, resultaron ridículos, tan ridículos como actualmente nos lo parecen los de las películas mudas. En 1912 una película protagonizada por la gran ar-

tista teatral francesa Sara Bernhardt fué retirada de la pantalla. Dicha artista había empleado ante la cámara tomavistas la misma técnica que en los escenarios teatrales.

En muy pocos años la cinematografía ha roto muchos de los lazos que la unían al teatro. En el teatro los caracteres quedaban descritos a través del diálogo, mientras que en el cine mudo resultaba imposible. Por ello los escritores cinematográficos concentraban sus actividades en la acción más bien que en los caracteres.

Pero el elemento complementario en el relato de historias por medio de la pantalla faltaba aún: el sonido o, mejor aún, el sonido sincronizado. Fué tan fuertemente sentida la dramática necesidad del sonido en los días del cine mudo que directores como D. W. Griffith y von Stroheim lo sugirieron por medio de escenas y títulos y hasta hicieron hablar a los artistas para lograr una mayor sensación de realidad, a sabiendas de que no podían ser oídos. Un título, tal como "rumor de la resaca anunció la proximidad del mar", o el primer plano de un perro aullando ante la tumba de su amo. fueron empleados para dar más realismo a la película y al mismo tiempo mayor sentimiento dramático. Incluso los lapsos de tiempo fueron medidos por la sugestión "pictórica o gráfica del sonido": un camión, dedicado al reparto de leche, trepidando sobre los adoquines, indicará la llegada de la mañana, y el movimiento del péndulo de un reloj sugerirá el paso del tiempo.

Y, naturalmente, recordamos aún cómo la música e incluso los efectos sonoros fueron invariablemente un acompañamiento de los viejos films mudos, ya por medio de un piano, un organillo o, en los locales de estreno, una orquesta de veinte músicos con un programa especialmente compuesto. Fué, por esto, reconocido mucho antes de la invención del cine sonoro, que, puesto que el sonido y el espectáculo están unidos conjuntamente a la experiencia humana, una película con música o con sugestión sonora sería más real que otra carente de dichos efectos, y, por ende, más dramática.

El nacimiento del cine sonoro estimuló el progreso técnico en un grado asombroso que produjo, al ser "standardizado", un gran beneficio a la industria. La rapidez de la película proyectada fué fijada en noventa pies por minuto (27,45 metros por minuto), debido a que la alta frecuencia del sonido producido por las voces humanas, que hace inteligibles las conversaciones y da a la música su timbre y calidad, no podría ser registrada a una velocidad menor. Los estudios realizados con las emulsiones cinematográficas para mejorar la calidad del sonido repercutieron favorablemente no sólo sobre éste, sino también sobre la calidad fotográfica. Las cámaras tomavistas fueron mejoradas. La iluminación evolucionó hasta el empleo de la lámpara incandescente, porque las de arco resultaban demasiado ruidosas para el micrófono. Es decir, la técnica de la iluminación fué revolucionada. Los Estudios, el sistema de rodaje, la construcción de escenarios e incluso el maquillaje fueron beneficiados por la aparición del sonido.

Pero tan notables como los avances técnicos fueron las posibilidades de aumentar el medio de registrar la vida de los seres hasta el máximo.

Aquí, por fin, el hombre halló un medio de expresar sus sentimientos con un realismo jamás conocido. Las antiguas formas del arte llegaron a ser eficaces. La palabra y la literatura pudieron ser empleadas. La música pudo realzar el contenido emocional de las escenas. Y, ciertamente, la interpretación

fué afectada, de nuevo, profundamente, hasta el extremo de lograr la definición de un arte nuevo.

Con el nacimiento del cine sonoro fué abierto el ancho campo de exploración de la psicología humana. Podrían existir ya sutiles relaciones entre los seres y hechos de una historia y podrían ya expresarse ideas intelectuales abstractas.

Cuando oímos en la vida real un sonido, por ejemplo, el canto de un pájaro en un árbol, podemos localizar el lugar de donde procede, porque poseemos dos oídos, cada uno de los cuales transmite independientemente la impresión recibida al cerebro. Si hay dos pájaros en dos árboles distintos, podemos, no sólo adivinarlos, sino también localizarlos. Si tapamos uno de los oídos perdemos la capacidad de captar los dos sonidos separadamente y perdemos también la de apreciar la profundidad y distancia a que se encuentran. Nuestra percepción es monoauditiva. Naturalmente, poseemos todavía nuestros ojos para que nos proporcionen el sentido de la distancia y espacio, pero un ciego, cuya sensibilidad auditiva es muy grande, puede adivinar la capacidad e incluso el tamaño de una habitación mediante la percepción de los más débiles sonidos. Se orienta, para ello, por la reflexión del sonido en las paredes y techo.

Para el público que acude a los cinematógrafos el lugar de donde procede el sonido es el altavoz colocado tras la pantalla. Sin embargo, el foco original del sonido fué el micrófono colocado en el Estudio; por tanto, para el público el sonido es monoauditivo. No podremos, pues, distinguir los movimientos y posiciones de los actores sobre la pantalla. Sin embargo, podemos crear-nos una ilusión de movimiento dentro o fuera de la cámara y hasta la sensación de espacio mediante el empleo de, primero, sonoridad, y, segundo, reverberación. Una escena rodada en un túnel o en un castillo medieval sólo será real cuando la relación entre el sonido reflejado y el sonido original sea grande; entonces obtendremos la sensación de espacio.

Con la cámara bidimensional, la cual guarda la misma relación psicológica respecto al ojo que el sonido monoauditivo con relación al oído, la ilusión de profundidad puede ser lograda mediante el empleo adecuado de la iluminación y contraste, de la misma manera que se manipulan la sonoridad y reverberación con el micrófono. Y así como el ojo puede deducir, por ajuste de la longitud focal, personas y objetos, también el oído puede ser impresionado intensificando determinados sonidos importantes y excluyendo otros que no lo son. Si en una escena deseamos llamar la atención del público hacia el juguete de un niño colocado en el centro de una estancia, lo podremos lograr mediante el empleo de lentes apropiadas, iluminando exactamente el juguete con focos y oscureciendo el fondo. Pero si queremos desviar la atención hacia una caja de música, manteniendo el estado de cosas anterior, no tendremos más que hacerla sonar, con lo cual llamaremos la atención del ojo y del oído.

El oído, sin embargo, es mucho más imaginativo que el ojo, y puede ser usado, para efectos de sugestión, en mucha mayor extensión. El oído asocia más imaginativamente que el ojo. Cuando oímos el canto de los grillos nos imaginamos la noche; pero, en cambio, una escena nocturna no nos hace oír el canto de los grillos. Asociamos el gorjeo de los pájaros con los árboles y el campo, el aullido de una sirena con una ambulancia. El ojo no nos engañará, pero las impresiones sonoras proporcionarán más sensación de verosimilitud en nuestro cerebro. Las consecuencias de estos fenómenos psicológicos para los

propósitos cinematográficos son enormes y no han sido todavía resueltas totalmente.

En los quince años de existencia del cine sonoro hemos aprendido muchas cosas. El escritor, el actor y el director se han compenetrado y los técnicos han conseguido, a través de la práctica, reunir un fondo de conocimientos. Si la película ha de ser un medio efectivo de expresión, los elementos que intervienen en su creación deben fundirse en un total. Música, diálogo, efectos sonoros, acción, iluminación, etc., no pueden ser utilizados independientemente, sino en conjunto y de una manera inteligente.

Para la síntesis feliz de estos elementos debe realizarse un análisis de cada uno de ellos con relación a los demás.

El cameraman tiene un gran caudal de recursos que puede emplear en conjunción con los de los demás artifices de la película. Puede variar la profundidad de campo o el tamaño de la imagen. Puede escoger la iluminación que ha de servir para rodar determinada escena, etc. La cámara registra imágenes bidimensionales; en cambio, el cameraman se mueve en un espacio de tres dimensiones. Puede, por tanto, fotografiar un objeto desde abajo o desde arriba, desde un costado o de espaldas. A través de un conocimiento de las costumbres, del ojo y de la composición pictórica podrá llamar la atención del público hacia el objeto que él desee y crea conveniente para el buen desarrollo del argumento. Es, pues, evidente que el cameraman ha de ser no sólo un técnico competente, sino también un artista. A él y al director les concierne la responsabilidad máxima; mayor, desde luego, que la de los demás artistas que intervienen en la consecución de una película, desde el punto de vista fotográfico.

Hay, en general, dos métodos de aproximarse a la resolución del problema de presentar al público una escena determinada a través del ojo de la cámara: el objetivo y el subjetivo. La cámara puede registrar un incidente a través de los ojos de personas ficticias o por medio de uno de los protagonistas. Por ejemplo, estamos rodando la escena de una persona que delira en la cama de un hospital. Para poner esto en evidencia podremos presentarla agitándose en su lecho o bien podremos mostrar al médico hablando, acerca de la cuestión, con la enfermera. Esto es el método objetivo. Ahora bien; también podremos fotografiar la escena a través de los ojos del enfermo, haciendo que la cámara recorra los objetos entrevistados por la imaginación calenturienta de aquél. Este es el método subjetivo. El más usado es el objetivo, porque es más directo. El subjetivo es empleado más raramente, porque para ser afortunado requiere la toma de vistas cuidadosamente preparadas.

El empleo imaginativo del sonido presenta posibilidades tan ilimitadas como el de la cámara. Con el filtro de ondas y el atenuador puede ser mejorado el diálogo o simular conversaciones telefónicas y emisiones de radio. La música puede ser atenuada o debilitada con objeto de dar una sensación de distancia. La cámara de reverberación puede dar a la voz las características correspondientes a su emisión en un local vacío o la ilusión de una voz de ultratumba, y a la música la amplitud, imprescindible en toda escena dramática. Variando la rapidez de la banda sonora pueden lograrse efectos como el del crujido de un viejo barco pirata, obtenido con el crujido de una silla. En el proceso "re-recording" el equilibrio entre música, diálogo y efectos sonoros puede ser obtenido de modo que resulte lo más agradable posible. Los sonidos innecesarios pueden ser eliminados y añadidos otros. El sentimiento dramáti-



Una interesante escena de "El delator", de John Ford.



Un fotograma de la misma película, a la que se hace referencia en el texto.

co de una escena puede ser acrecentado, así como el contenido emocional. El humor de una comedia será más sentido a través del uso imaginativo de la música y los efectos sonoros.

Puesto que la inteligencia humana no puede concentrar su atención más que sobre una sola cosa al mismo tiempo, es necesario, para conseguir un mayor efecto dramático, hacer uso del efecto visual o del sonoro separadamente, pero no de ambos simultáneamente. En la clásica producción de John Ford, "El delator" ("The Informer"), por ejemplo, los golpes del bastón del ciego sobre el pavimento son un hermoso ejemplo de la subordinación de la escena al sonido; el significado del dramático golpear puede comprenderse. Hemos recordado esta escena para dar un ejemplo de empleo del sonido; sin embargo, lo importante es el miedo y la reacción de Gypo cuando oye el golpear del bastón, que le anuncia su perdición.

A veces el efecto del elemento principal puede ser acentuado y acelerada su cadencia mediante el empleo de la imitación rítmica del elemento subordinado. Cualquier recurso que tienda a aumentar la concentración del ojo o del oído para lograr el efecto buscado es legítimo. Por ejemplo, agazapado en un rincón de uno de los vagones de un tren de mercancías en marcha se encuentra un hombre que ha cometido un crimen. Estamos interesados en mostrar las reacciones de este hombre mediante el uso de un primer plano de su cara. El elemento visual es el más importante. Sin embargo, el rítmico golpear de las ruedas sobre los carriles más la música se emplean para acentuar la escena del miedo del asesino a ser capturado.

Dramáticamente, uno de los resultados desafortunados del empleo de los efectos sonoros ha sido su abuso (ya que a veces no son necesarios, pues son sugeridos por lo que acaece en la película). Psicológicamente, nosotros cerramos el oído a los sonidos en la vida real. ¿Por qué no, entonces, en la película? Supongamos la escena de una madre cosiendo; ella espera la llegada a casa de su hijo, que viene de la escuela. Inicialmente oímos el tic-tac de un reloj, las risas y griterio de los niños en la calle y la campanilla de un vendedor de helados. La madre reconoce que su hijo está entre ellos. Súbitamente oímos el ruido de un frenazo y un alarido. La madre se precipita a la ventana; la cámara sigue su movimiento. Ahora bien; desde el instante en que oye el alarido ya no hay necesidad de seguir oyendo el tic-tac del reloj ni los ruidos de fondo. Todos deben cesar súbitamente, excepto el campanilleo del vendedor de helados.

En esta escena logramos dos cosas con el sonido: primero, la suspensión de los sonidos naturales después del alarido, mostrando con la cámara las reacciones de la mujer; segundo, aumentar el efecto dramático mediante el empleo del contraste sonoro en el campanilleo del vendedor de helados. La suspensión de los sonidos de fondo es aceptable, porque ello ocurre subjetivamente en la vida real. El contraste sonoro es un medio excelente para acentuar el contenido dramático de una escena. En "Dark Victory", cuando Bette Davis se queda ciega, oímos los gritos de los niños que juegan (un empleo efectivo del contraste sonoro).

Podría usarse otro tipo de contraste sonoro muy dramático: el silencio. Este puede ser empleado como una parte integrante de la técnica sonora. Puede ser considerado como un efecto sonoro y tratado como tal. Una película realizada hace ya algunos años lo empleó con mucha efectividad. En ella se mostraba a un músico componiendo una sinfonía. La escena tenía lugar en su

país y en su propia morada. Una toma exterior mostraba un paisaje bajo una lluvia torrencial y un viento huracanado con acompañamiento de relámpagos. Se oía el ruido de la lluvia, el de los truenos y el rugir del huracán. La cámara se mueve dentro de la habitación para mostrarnos un primer plano de músico trabajando sobre su partitura. Súbitamente cesa el sonido. Simultáneamente aparecía un primer plano de la cara del músico, el cual ponía de manifiesto ante el público la sordera de aquél. El silencio actuó, pues, como un contraste sonoro.

El simbolismo sonoro ha sido usado con efectividad en varias películas, ya como puente de tiempo o agente de enlace entre escenas. En *Treinta y nueve escalones*, la patrona halla el cuerpo de la muerta y lanza un alarido que semeja el silbido de un tren, y se ve a éste, camino de Escocia, difuminándose poco a poco. Aquí el sonido sirvió de enlace entre las escenas.

El sonido puede ser empleado en asociación; al final de *"¡Adiós, Mr. Chips!"* (*"Goodbye, Mr. Chips!"*) vemos un primer plano del viejo profesor y oímos la algarabía de los muchachos que llegan a la inauguración del curso, exactamente igual a como él los había oído en tiempos pasados. El sonido de los muchachos es usado en asociación y recuerda la juventud del profesor en sus años sin experiencia. El sonido puede ser empleado también como anticipación o preparación a un ambiente dramático; en *"El delator"*, el golpear del bastón del ciego, o el muchacho asesino en *"M"*, el cual silba algunos compases de *"En la caverna del Rey de las Montañas"* (*"Peer Gynt, de Grieg"*) momentos antes de cometer el crimen. El sonido puede ser sugestivo; por ejemplo, cuando en la película *"Tom, Dick and Harry"* se oye el tañido de las campanas en el instante en que se abrazan Ginger Rogers y Burgess Meredith.

Muchos de los trabajos de creación realizados con el sonido han sido en las películas de dibujos. Los estudios y experimentos que Disney y sus colaboradores han llevado a cabo con los efectos sonoros y el sonido estereofónico podrán dar fruto algún día y más colorido y dramatismo a sus producciones. Inventos tales como el *"sonovox"*, usado en la película *"Dumbo"*, y el *"vocodor"*, el cual hace hablar artificialmente, llegarán a ocupar un puesto en la explicación de las historias por medio de la cinematografía.

(De *The Technique of Motion Picture Production*, 1944.)



BIBLIOGRAFIA

LECCIONES SOBRE CINEMATOGRAFIA, por Victoriano López y Luis Marquina. Editadas por la Escuela Especial de Ingenieros Industriales.

BAJO este título se recogen los diversos temas desarrollados por nuestro director durante el curso académico 1941-42 en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, primer curso que sobre cinematografía se ha celebrado en una Escuela técnica española.

Tienen estas *Lecciones sobre cinematografía* un rigor científico que no es incompatible con una exposición apasionada, pues tratan—y lo consiguen plenamente—no sólo de convencer, sino de interesar. Victoriano López, joven y ya viejo en el campo cinematográfico, con el tesón propio de su alma gallega, a lo largo de sus lecciones va despertando vocaciones y desarrollando aptitudes en quienes las escuchan con buena voluntad, y prueba de esto que decimos es el reconocimiento de su meritoria labor por el Ministerio de Industria y Comercio al crear para sus alumnos varias becas para diversas especialidades.

La manera escalonada con que va presentando los temas, partiendo del estudio de los sistemas de registro del sonido, dedicando una atención especial a las distorsiones producidas por la necesidad evidente de emplear pinceles de luz de dimensiones finitas, da un interés a sus páginas, que, al mantenerse a lo largo de todas ellas, las imprime un gran valor pedagógico. Análogo acierto expositivo se aprecia en el estudio de las características del material virgen, al destacar la importancia de las curvas características y los conceptos “gamma”, latitud, inercia, rapidez, etc., de una emulsión.

Dada la naturaleza de este trabajo no podía faltar en él un detenido estudio del estado actual de la cinematografía, dedicándose varios capítulos a la

exposición de los principios científicos en que se basan los más modernos sistemas para la obtención del colorido y relieve de los fotogramas.

Completan estas *Lecciones* una admirable síntesis del funcionamiento de los Estudios cinematográficos, concebidos como una factoría industrial, debida a la experiencia de Luis Marquina.

A título de aficionados al séptimo arte, sólo nos queda felicitarnos por la aparición de este trabajo y destacar el hecho, lleno de sugerencias, de que una Escuela Especial, de cuya eficiencia hablan la multitud de industrias dirigidas por sus alumnos, haya organizado y publicado unas *Lecciones sobre cinematografía*.

J. E. M.

HISTORIA DEL CINEMA, de M. de Bardèche y R. Brasillach.

NOS hallamos ante una nueva edición de la conocida *Histoire du cinema*, debida a la colaboración feliz de Mauricio Bardèche y Roberto Brasillach, publicada en Francia el año 1941. El saber cinematográfico de Bardèche, unido a la ágil y audaz pluma de Brasillach, escritor y periodista, director del semanario parisién *Je suis partout*, condenado recientemente por colaboracionista, ha dado una nueva versión del acontecer y suceder cinematográfico, desde el ya célebre y divulgado día de 1895, en que se presentó la primera película al público que llenaba los sótanos del Gran Café, en el boulevard de los Capuchinos, de París, hasta la última producción de 1940.

El libro puede considerarse como una atrayente y apasionante Enciclopedia que sigue atenta la evolución del cine desde sus primeros pasos y por la que desfilan cronológicamente los nombres cumbres de la cinematografía, desde los ya perdurables de los primeros realizadores geniales hasta los más recientes, aún hoy día discutidos, los cuales necesitan para ser juzgados rectamente la necesaria perspectiva de tiempo y espacio. Desde Meliès a Orson Welles y Hitchcock.

Para una más clara y metódica exposición, la obra ha sido dividida en siete partes o capítulos que llevan los siguientes títulos:

Los primeros pasos del cinema", "El cinema antes de la guerra de 1941", "El cinema durante la guerra de 1914-1918", "La aparición del cine como arte (1919-1923)", "La Edad Clásica del cine mudo (1923-1929)", "Los comienzos del cinema hablado" y "El segundo antes de la guerra (1934-1940)".

A través de estos títulos se ve surgir y afirmarse paso a paso esta nueva

forma de expresión que constituye la más genérica manifestación artística de nuestra época.

Se estudia con detalle la producción y características de todos los países; la aportación de cada uno de ellos al desenvolvimiento del cinema y la influencia que mutuamente han ejercido unos en otros. ¿En qué forma y hasta qué punto? Esto se concreta en el libro que comentamos, escrito, para ser justos, con mucha subjetividad y pasión, lo cual, y a pesar de hallarnos ante un estudio histórico, le hace, a nuestro gusto, más interesante que si se tratase de una simple lista de films o de su erudita enumeración. Por el contrario, se trata de un estudio vibrante que llega en ocasiones a la más violenta polémica, y constituye una admirable afirmación de los principios de la doctrina cinematográfica.

Es, acaso, el primer intento que conocemos de formular las bases para el estudio del cine comparado; el primer intento para establecer una preceptiva cinematográfica, al igual que existe la literatura comparada.

Con sólo cincuenta años de existencia el cine posee una emocionante y variada historia, que cuando se expone, como en la *Histoire du cinema*, se convierte para los aficionados a este nuevo arte en la más apasionada lectura.

J. C.



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

LEGISLACION

PELICULAS DE INTERES NACIONAL

En el B. O. se ha dictado la siguiente disposición de fecha 15 de junio de 1944, en la que se dictan normas para la protección de las películas españolas:

"Importaría muy poco elevar el contenido técnico y artístico de nuestras producciones cinematográficas e imprimir en ellas un sello inconfundible de personalidad española, si no se lograra simultáneamente amparar con visión amplia y equitativa las aportaciones materiales puestas al servicio de tan noble finalidad. Por eso, sin que las medidas destinadas a la protección de nuestro cine lleguen a lesionar respetables intereses creados al amparo de normas legítimas anteriores, urge corregir las deficiencias existentes en la actualidad que puedan ser causa de que aquellas modalidades protectoras no lleguen a alcanzar la eficacia para que fueron creadas.

La construcción legislativa actual no ampara suficientemente los esfuerzos nobilísimos hechos en favor de nuestra cinematografía, y son muchas las películas españolas que pudiendo alcanzar una riqueza técnica y artística mayor, no la logran a causa de la imposibilidad de obtener posteriormente un trato de igualdad con respecto a las producciones extranjeras. Esto da lugar a que nuestra producción cinematográfica no se eleve con el ritmo que interesa a la cultura española y a la divulgación de nuestras verdades raciales.

Por otra parte, son muchas las películas extranjeras que, sin la intervención de ningún elemento español, responden exactamente a las exigencias morales, sociales y políticas de nuestro Estado. Estas creaciones cinematográficas no pueden quedar en su divulgación a merced de las vicisitudes comerciales más o menos admisibles en estricta justicia.

Ante hechos y necesidades de tal naturaleza, he tenido a bien ordenar lo siguiente:

Artículo 1.º Las películas nacionales que reciban de la Delegación Nacional de Propaganda el título de "Películas de interés nacional", serán preferentes a todos los fines de contratación en las salas de proyección cinematográfica enclavadas en territorio nacional.

Art. 2.º La preferencia establecida en el artículo anterior se referirá en todo caso a los siguientes extremos:

a) Estreno en la época más conveniente de la temporada cinematográfica.

b) Condiciones mínimas iguales a las que se hallen establecidas normalmente en el mercado cinematográfico.

c) Prioridad en los reestrenos con las condiciones establecidas en el inciso anterior.

d) Obligatoriedad de proyección mientras la película alcance el mínimo del 50 por 100 del aforo total del cine; se considerará no alcanzado este aforo si al realizar el cómputo de una semana, los ingresos diarios no llegan a dicho porcentaje.

Art. 3.º Los títulos de "Película de interés nacional" no podrán otorgarse más que a las películas producidas en España, cuyos cuadros artístico y técnico sean esencialmente españoles. También se considerará fundamental para la expedición de dicho título, que la película contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanzas de nuestros principios morales y políticos. La concesión de estos títulos corresponderán al Excmo. Sr. Vicesecretario de Educación Popular, a propuesta de la Delegación Nacional de Propaganda y previos los informes de la Sección de Cinematografía y Teatro y de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, otorgándose o denegándose sin ulterior recurso.

Art. 4.º Cuando alguna película extranjera contenga a juicio de la Sección de Cinematografía y Teatro y de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, valores artísticos, técnicos o políticos de carácter excepcional dentro de las inspiraciones del Estado, se elevará automáticamente a la Delegación Nacional de Propaganda propuesta en el sentido de que se le otorgue el título de "Película de interés nacional". La Delegación Nacional elevará el oportuno dictamen al Excmo. Sr. Vicesecretario de Educación Popular sobre dicha propuesta, y esta jerarquía resolverá en definitiva la concesión o denegación de dicho título.

Art. 5.º Las divergencias que surjan sobre la aplicación o interpretación de esta Orden entre los productores o distribuidores de las "Películas de interés nacional" y los propietarios de las salas de proyección, serán resueltas por la Delegación de Propaganda, previo el informe de la Sección de Cinematografía y Teatro, en el plazo de cinco días, a contar de la fecha de la reclamación. Contra estas resoluciones podrá interponerse recurso ante el excelentísimo Sr. Vicesecretario de Educación Popular en el plazo de cinco días contados desde la fecha de notificación.

Art. 6.º Las resoluciones que se dicten en virtud de esta Orden, por la Delegación Nacional de Propaganda o por la Vicesecretaría de Educación Popular, no serán obstáculo a las acciones de carácter civil que los interesados puedan ejercer ante los Tribunales ordinarios para solventar las cuestiones que surjan entre los mismos.

Art. 7.º La presente disposición comenzará a regir en primero de julio próximo."

A continuación se indican las películas largas españolas clasificadas, hasta la fecha, de *interés nacional*, de acuerdo con las normas anteriormente citadas:

TÍTULOS	Empresa productora	Estudio	Director
"El clavo"	C. I. F. E. S. A.	Sevilla Film.....	Rafael Gil.
"El fantasma y doña Juanita"	Idem	Idem	Idem.
"Inés de Castro"	Faro Film.....	Roptence	Seilao de Banos y García Viñolas.
"Cabeza de hierro"	Emisora Film.....	Kinefón	Iquino.
"Lola Montes"	Alhambra Films.	C. E. A.	A. Román.
"Eugenia de Montijo"	C. E. A.-Castillo.	Idem	López Rubio.
"El destino se disculpa"	Ballesteros	Ballesteros	Sáenz de Heredia.

PREMIOS PARA CINEMATOGRAFIA

El *Boletín Oficial del Estado* de fecha 29 de enero de 1945 ha publicado una disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular creando varios premios anuales para estímulo de los elementos artísticos de la cinematografía.

Los premios serán los siguientes:

Dirección: Premio de honor.

Interpretación: Dos premios de honor y dos accésits.

Música: Premio de honor y accésit.

Decorados: Premio de honor y accésit.

Serán tenidas en cuenta en el presente concurso anual las actuaciones habidas en todas las películas largas estrenadas en España entre el 1 de octubre de 1944 e igual fecha de 1945.

Los premios consistirán en diplomas, expedidos por la Vicesecretaría, y en los objetos artísticos que se determinen anualmente por la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro.

El Jurado para la primera anualidad estará constituido de la siguiente forma:

Presidente: El Vicesecretario de Educación Popular.

Vocales: El Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro, el Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, un representante del Ministerio de Industria y Comercio.

El fallo será inapelable y se hará público antes del día 15 de octubre de cada anualidad.

A partir del concurso correspondiente al presente año, el Jurado se constituirá formando parte de él, además, los que hayan obtenido premios de honor en el concurso anterior.

MERCADO CUBANO

De los países hispanoamericanos sobresalen, desde el punto de vista cinematográfico, Méjico y Argentina, y, entre todos ellos, destaca el primero por el éxito comercial alcanzado por sus películas basadas en temas folklóricos. En cambio, Cuba, debido principalmente: al corto número de locales, que posee unos 400, lo cual no permite la amortización de sus películas en su propio país, base de casi toda expansión comercial, a la falta de protección oficial para la producción indígena y a la proximidad de los Estados Unidos que suministran el material necesario para la alimentación de los locales cubanos, dió origen a su escasa o nula producción; así, en 1942, se realizaron *dos películas largas*, una de las cuales, la titulada *La que se murió de amor*, ha sido clasificada por la censura como no apta para menores; en 1943 se realizaron únicamente *65 asuntos cortos*.

En los medios oficiales cubanos en vista del éxito alcanzado por las películas mejicanas y cubanas, estudian la forma de apoyar la producción buscando soluciones a través de un estudio completo de la organización cinematográfica en otros países; sin embargo, hasta la fecha no se legisló en el sentido de apoyar decididamente dicha industria. Únicamente se apoyó económicamente la producción *La que se murió de amor* con una cantidad del orden de varios miles de dólares.

Entre los proyectos presentados al Senado figura el siguiente, de fecha 5 de diciembre de 1942, el cual pretendía, entre otras cosas:

- 1.º La entrada libre, sin impuestos aduaneros, de toda clase de maquinaria cinematográfica durante cinco años.
- 2.º Un impuesto mayor en las aduanas para las películas extranjeras.
- 3.º Premios del orden de 10.000 dólares para las mejores producciones largas cubanas.
- 4.º Creación de una Academia de Cinematografía.
- 5.º Disminución de los impuestos.

Con objeto de sufragar los gastos de la defensa nacional, se ha creado el siguiente impuesto especial: 5 centavos sobre cada 30 en taquilla, 10 centavos entre 31 y 50, 15 entre 51 y 60 y el 25 por 100 a partir de 61 centavos, lo cual hizo que el público se desplazara parcialmente hacia aquellos locales de categoría inferior.

DISTRIBUCION

La distribución de películas extranjeras marca la preponderancia de los títulos norteamericanos, como puede observarse en el cuadro siguiente:

	1941	1942	1943
Estados Unidos	368	380	340
Méjico	34	47	43
Argentina	42	35	42
Rusia	3	7	6
España	4	6	1
Francia	3	5	1
Inglaterra	10	6	15
	464	486	448

Alcanzaron gran éxito, entre las producciones norteamericanas, las siguientes: *Mrs. Miniver*, *Casablanca*, *Random Harvest*, *Arabian Nights*, etc., es decir, los mismos títulos que fueron preferidos por el público de casi todos los países iberoamericanos.

La presentación de noticiarios es acogida favorablemente por el público, existiendo los siguientes: Royal News, Ren-Mart, Noticiario Nacional C. M. Q., Exhibiton y Ecos Nacionales.

Entre las principales Empresas cubanas dedicadas a los negocios cinematográficos están las siguientes, aparte de las sucursales de las Casas norteamericanas instaladas en dicha isla:

EMPRESA Y DIRECCION	Distribuidores	Productores	Estudio	Laboratorio
Agencia Films Argentinos; Trocadero, núm. 221	Si.	"	"	"
Comercial Films Co.; Consulado, 207.	Si.	"	"	"
Cia. Cinemat. Cubana, S. A.; Consulado, 209	Si.	"	"	Si.
Continental Films; Prado, 164	Si.	Si.	"	"
Diamond Films; Consulado, 205	Si.	"	"	"
Ibero América Films; Consulado, 164.	Si.	"	"	"
Latino Films; Consulado, 154	Si.	"	"	"
Tropical Films de Cuba; Consulado, núm. 216	Si.	"	"	"
Exclusiva Ultra Films; Consulado, 157.	Si.	"	"	"
Selecciones Capitolio; Consulado, 164.	Si.	"	"	"
Zenit Films, S. A.; Consulado, 215	Si.	"	"	"
Películas Cubanass, S. A.; Bajos Centro Asturiano	"	Si.	Si.	"
Habana Industria Cine (Chic); Barnet, núm. 857	"	Si.	Si.	"
Ren Mart; Consulado, 114	"	Si.	"	Si.
Laboratorio Pineyro; Consulado, 219.	"	"	"	Si.
Laboratorio Liberty; Animas, 305	"	"	"	Si.
Abelardo Domingo; Patrocinio, 508...	"	"	"	Si.
Royal A. News; Trocadero, 156	"	Si.	Si.	Si.
Noticiario Nacional; Prado, 56	"	Si.	Si.	Si.

Es de hacer notar la gran preponderancia alcanzada por las películas mejicanas y argentinas en los medios cubanos, lo cual debe animarnos a introducir en mayor escala nuestras producciones en dicho país tan pronto lo permitan las circunstancias actuales, con la seguridad de conseguir el agrado del público; naturalmente, debe organizarse con sumo cuidado la distribución de nuestros títulos, con objeto de evitar competencias que hagan fracasar nuestra expansión comercial y, como consecuencia, la de esta industria española, pues nunca serán dignas de tenerse en cuenta si no sirven para exhibirlas en las pantallas de todo el mundo y, en especial, en las de los países de habla castellana.

V. L.



La marca que presidirá los más grandes acontecimientos del año con la mayor selección de material para una temporada de triunfo.

**UN ELENCO FORMIDABLE
EN EL QUE FIGURAN LAS
MAS DESTACADAS ESTRELLAS
DEL CINEMA AMERICANO**

**RONALD COLMAN
JOAN FONTAINE
LUPE VELEZ
ANNE SHIRLEY
CAROLE LANDIS**

**GEORGE MURPHY
ANNA LEE
ALLAN LANE
LEON ERROL
GILBERT ROLAND**

CHARLES WINNINGER

UN GIGANTESCO LOTE DE MATERIAL PRESENTADO

POR



**¡LA MARCA QUE AÑO TRAS
AÑO AFIRMA SU PRESTIGIO!**

CASA CENTRAL:

**Rambla de Cataluña, 118
Teléf. 79118 - BARCELONA**

SUCURSAL EN MADRID:

**= Mayor, 4 =
Teléfono 29161**

**AGENCIAS EN SEVILLA, VALENCIA, BILBAO, LA CO-
RUÑA, SANTA CRUZ DE TENERIFE Y PALMA DE MA-
LLORCA**

NOTICIARIO

CURSO DE INICIACION CULTURAL CINEMATOGRAFICA

La Facultad de Filosofía y Letras y la Sección de Cinematografía del Sindicato Español Universitario han organizado en colaboración una matrícula para asistir a un curso de iniciación cultural cinematográfica para los alumnos de todas las Universidades y Escuelas especiales.

El curso se dividirá en dos períodos, a desarrollar en dos años: los académicos 44-45 y 45-46.

A su vez, este primer año se subdivide en dos ciclos: durante el primero se estudiará la historia del cinematógrafo y durante el segundo los más fundamentales problemas de técnica y organización.

En el segundo año se estudiarán, con carácter monográfico, las diferentes especialidades, tendencia y estilos de las diversas cinematografías mundiales.

El actual curso comenzará el día 6 del próximo mes de febrero.

La matrícula (10 pesetas) ha sido abierta el día 24 de enero, pudiendo los interesados efectuar su inscripción hasta el día 3 de febrero, en la Facultad de Filosofía y Letras (Ciudad Universitaria) o en la Delegación del S. E. U., establecida en la plaza del Matute, número 11.

Las horas de oficina para efectuar la matrícula en la Facultad son de once a una; en la plaza del Matute, de seis a ocho de la tarde.

Las conferencias tendrán efecto en el paraninfo de la Facultad de Filoso-

fía o bien en el salón de actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Medinaceli, 4), según se detalla en el programa.

Completarán el curso proyecciones de las cintas más representativas del cine mudo y sonoro, visitas a los Estudios, etc. Asimismo los matriculados tienen derecho a asistir gratuitamente a las sesiones que organiza quincenalmente Cine-Club S. E. U.

Para el traslado a la Ciudad Universitaria habrá servicio especial de tranvías.

CONFERENCIAS Y TEMAS

PRIMER CICLO

Historia.

Febrero:

Martes 6: "Valor cultural del cine". (Conferencia de D. Ernesto Giménez Caballero.)

Sábado 10: Comentario y proyección de "La plaza de Berkeley". (Conferencia de D. Joaquín de Entrambasaguas.)

Martes 13: "Prehistoria del cine". (Conferencia de D. Carlos Fernández Cuenca.)

Viernes 16: "Florecimiento del cine mudo". (Conferencia de D. Luis Gómez Mesa.)

Martes 20: "Desde el sonoro al 1939". (Conferencia de D. Antonio Román.)

Viernes 23: "El cine actual. Nuevas orientaciones". (Conferencia de D. Carlos Serrano de Osma.)

Técnica y organización.

Febrero:

Martes 27: "Problemas de técnica cinematográfica". (Conferencia de don Victoriano López.)

Marzo:

Viernes 2: "El cine como negocio. España en las pantallas del mundo". (Conferencia de D. Serafín Ballesteros.)

Martes 6: "El Director, el guionista y el literato". (Conferencia de D. José Luis Sáenz de Heredia.)

Viernes 9: "Divagaciones sobre el color". (Conferencia de D. Adriano del Valle.)

Martes 12: "El Sindicato y nuestra producción". (Conferencia de D. Antonio Abad Ojuel.)

Viernes 15: "La política del cine". (Conferencia de D. Antonio Fraguas Saavedra.)

Las conferencias se celebrarán, a las seis de la tarde, en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras (Ciudad Universitaria), las I, III, IV, V, VII, VIII, IX, X, XI y XII.

Y en el salón de actos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Medinaceli, 4) las II y VI.

LA REAL ACADEMIA DE ARTE
DRAMATICO INGLESA

En 1904, Sir Herbert Tree, el famoso actor inglés, inauguró una escuela para la preparación de actores a fin de perfeccionarles en la dicción, movimiento, expresión dramática y retentiva, admitiendo unos cuantos estudiantes que les serían útiles en su compañía como partiquinos y segundas partes. Pronto se convenció del interés de tal escuela para toda la profesión teatral inglesa; un año des-

pués nombró una Junta de nueve actores y dramaturgos célebres, presidida por Sir Squire Bancroft, distinguido actor-empresario que se había retirado de la escena.

En 1906, la escuela de Tree se convirtió en la Academia de Arte Dramático. En 1909 Sir Kenneth Barnes fué nombrado Director y ha desempeñado el cargo continuamente, salvo el tiempo que estuvo en el Ejército durante la primera guerra mundial. En 1911 se amplió el local para poder atender la creciente solicitud de ingresos, y en 1913 se proyectó un teatro—con un escenario de tamaño igual a otros muchos de la capital y una sala capaz para 400 espectadores. El número de estudiantes se redujo de 150 a 60, pero la Junta decidió no cerrar, incluso con pérdidas económicas, adoptándose medidas enérgicas para arbitrar fondos. En el mismo año la Academia se agregó a la Junta de Comercio, como Compañía formada para desarrollar un trabajo considerado como beneficioso para la comunidad.

APROBACION REAL

En 1919, al regreso del Director, se cursó una solicitud para la Real Cédula, que fué otorgada en 1920. Esta Cédula, clásicamente inglesa, se concede por Su Majestad por mediación del Consejo Privado, y se considera generalmente como una prueba de confianza en el trabajo y la gestión de una institución y la comunica una sensación de dignidad y estabilidad. La Academia desde entonces se llamó "La Real Academia de Arte Dramático", y fué la primera institución inglesa relacionada con el teatro que recibió este honor. Luego se concedió una Cédula análoga al Shakespeare Memorial Theatre, de Stratford-on-Avon.

La R. A. A. D. tiene íntimo contacto con el Ayuntamiento de Londres, que concede tres becas anuales, que faci-

litan a los estudiantes dos años de preparación gratuita, y ayuda para su sostenimiento. También concede fondos para unas cien representaciones anuales de las obras de Shakespeare—a los alumnos de las escuelas municipales elementales—, que se dan por los discípulos avanzados de la Academia a unos 400 niños cada vez, de edades comprendidas entre ocho y catorce años.

En 1923, la Universidad de Londres creó el Diploma de Arte Dramático y reconoció a la Academia como Centro de preparación.

En 1931, la Duquesa de York, ahora Reina Isabel, que en tres ocasiones ha asistido a las representaciones de la Academia, declaró abiertos los nuevos locales.

POPULARIDAD ENTRE LAS MUCHACHAS

Desde 1931 hasta que empezó la guerra actual había 250 alumnos oficiales, las tres cuartas partes muchachas; esto requiere medidas especiales en la organización del curso. Durante estos años las becas se aumentaron en dos Coronación, una concesión de 1.000 libras del "Leverhulme Scholarship Trust Fund" y otras Fundaciones para otorgar premios y facilitar ayuda para los medios de vida durante los estudios.

Más recientemente, Sir Alexander Korda ha creado un crédito de 5.000 libras para permitir que hombres y mujeres, con disposición para el arte dramático, licenciados del Ejército inglés, puedan estudiar en la R. A. A. D.

Los estudios en la Academia duran normalmente dos años, proporcionando una preparación práctica para el arte tetral en todas sus ramas. La personalidad física del estudiante ha de moldearse en un medio capaz de comunicar al auditorio sentimiento y emoción desde la escena.

La compenetración con los sentimientos de los personajes ha de preceder a su expresión vocal; por tanto, la imitación ha de tomarse como base de la representación; esto hace evidente la importancia del ritmo y de la significación de los gestos. Cada período de la Historia tiene su propio ademán, relacionado con el sentido corriente de maneras y gracia, reflejado en la indumentaria.

Al estudiante se le enseña la historia del drama en los períodos griego, antiguo, medieval, isabelino, siglo XVIII y moderno del teatro inglés. Se estudian y representan traducciones de los grandes autores extranjeros: Chejov, Tolstoy, Ibsen; además de eminentes dramaturgos de habla inglesa, tales como O'Neill, y también obras contemporáneas de procedencia extranjera.

REPRESENTACION DE PERSONAJES

El control de la personalidad sólo puede conseguirse por propia voluntad e imaginación del individuo. El estudiante debe comprender el poder de la imaginación creadora cuando se ejercita rectamente sobre sí mismo y los demás. La representación de personajes implica la libertad de expresión. Para poder producir un efecto artístico el cuerpo ha de prepararse para responder al espíritu.

La voz y la expresión requieren un tratamiento continuo, a veces terapéutico al principio, ya que algunos estudiantes padecen de defectos en la emisión de la voz que les impedirían el acceso a la escena.

Para el éxito es esencial poder concentrar y coordinar todas las facultades.

Ningún alumno puede ingresar en la Academia sin aprobar un examen previo de aptitud. Excepto en las lecturas, no se admiten más de 20 individuos en una clase. Las representaciones, por la composición del alumna-

do, se realizan con dos repartos de muchachas y los mismos muchachos en ambos casos.

CLAUSTRO DOCENTE

En la actualidad hay 13 profesores de declamación, 12 de ellos todavía en la profesión activa, ya que se cree que los que están en contacto inmediato con el teatro y el público se encuentran en mejores condiciones para la enseñanza. Hay 10 especialistas expertos que se ocupan de la voz y la dicción, y cuatro de imitación y gestos. Actores y escritores de fama dan lecturas periódicas a toda la Academia. Se cuida especialmente la preparación de los estudiantes escritores; se celebran concursos y se conceden premios a los alumnos más capacitados. Los discípulos han dado representaciones especiales para las tropas inglesas y los obreros de las fábricas de municiones.

La Academia fué fundada por actores para la profesión de las tablas y de ella han salido gran número de buenos actores y actrices ingleses que son figuras preeminentes del actual teatro nacional. Para prepararse en la Real Academia de Arte Dramático han acudido muchos aspirantes de los Estados Unidos, de los Dominios Ingleses y de países extranjeros.

AULA DE CULTURA

En el Aula de Cultura se ha celebrado la séptima sesión del ciclo cinematográfico que se viene celebrando. La conferencia estuvo a cargo del ingeniero industrial D. Antonio Robert, que hizo un brillante y documentado estudio sobre "Antecedentes histórico-científicos del cine sonoro hasta la primera película hablada". Un tema difícil y árido que Antonio Robert salvó con amenidad e inteligencia, acompañando su charla con la proyección de cuantos datos mecánicos o científicos fueron necesarios.

Este procedimiento de lección explicada teórica y prácticamente a un mismo tiempo llegó fácilmente al numeroso público que llenaba la sala, que siguió con sumo interés el desarrollo del tema.

Antonio Robert, profundo conocedor de la mecánica y técnica cinematográfica, en cuya actividad ha trabajado muchos años y publicado varios libros, hizo un documentadísimo estudio del proceso evolutivo seguido por los principios científicos que cristalizaron en la primera película hablada, destacando la figura de Edison, al que no sólo el cine sonoro, sino el hablado, debe gran parte de su descubrimiento.

EN EL PROXIMO NUMERO

Entre otros trabajos, se publicarán los siguientes:

C. SERRANO DE OSMÁ: Psicología de la creación cinematográfica.

C. FERNANDEZ CUENCA: Historia y significación de un film: Napoleón visto por Abel Gance.

F. ZAPATER y M. DOMINGUEZ: ¿Es posible el desplazamiento de la película de 35 mm. por la de 16 mm.?

JOSE LUIS F. ENCINAS: ¿Cómo se fabrica la película virgen?

JOSE MARIA BUZON: ¿Qué es una transparencia?

SELECCION DE TRABAJOS EXTRANJEROS, NOTAS SOBRE LEGISLACION, MERCADOS CINEMATOGRAFICOS, BIBLIOGRAFIA, NOTICIAS, ETC.

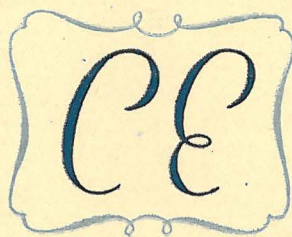
PRECIOS DE SUSCRIPCION

ESPAÑA:

SEIS MESES	28 ptas.
UN AÑO	50 "

EXTRANJERO:

UN AÑO	75 "
--------------	------



PRECIO: 5 PESETAS