

CINE EXPERIMENTAL



SUMARIO

CARLOS F. CUENCA: "Napoleón" visto por Abel Gance. MIGUEL PEREYRA: El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder "creador" de la cámara. CARLOS SERRANO DE OSMA: Psicología de la creación cinematográfica. EDUARDO RAMON BLANCO: La película de guerra. F. ZAPATER y M. DOMINGUEZ: ¿Es posible el desplazamiento de la película de 35 milímetros? RAMON SAIZ DE HOYA: Cálculo de la potencia lumínica y de la intensidad de arco para una determinada sala de espectáculos. CRITICA. BIBLIOGRAFIA. LEGISLACION. MERCADOS. NOTICIAS. ETC.

CINE EXPERIMENTAL

REVISTA MENSUAL

Ayala, 57. Apartado 1.240

M A D R I D

▼

SUMARIO

	Págs.
Técnicos extranjeros	193
CARLOS F. CUENCA: "Napoleón" visto por Abel Gance	195
MIGUEL PEREYRA: El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder <i>creador</i> de la cámara. II.	207
CARLOS SERRANO DE OSMA: Psicología de la creación cinematográfica	216
EDUARDO RAMON BLANCO: La película de guerra.	223
FERNANDO ZAPATER y M. DOMINGUEZ: ¿Es posible el desplazamiento de la película de 35 milímetros?	228
RAMON SAIZ DE HOYA: Cálculo de la potencia lumínica y de la intensidad de arco para una determinada sala de espectáculos.	234
CRITICA: "El Destino se disculpa"	240
 BIBLIOGRAFIA:	
J. L. F. E. Motion picture laboratory practice	243
C. S. O. A pictorial history of the movies	244
LEGISLACION	246
PELICULAS ESPANOLAS....	251
CLASIFICACION D E L A PRODUCCION ESPANOLA	254
MERCADOS CINEMATOGRAFICOS	255
NOTICIARIO	256

•

DIRECTOR
VICTORIANO LOPEZ

DIRECTOR ARTISTICO
JOSE DE CASTRO-ARINES

EDITORIAL

TECNICOS EXTRANJEROS

No es nuevo en España ni exclusivo de esta rama de la industria la intromisión de técnicos extranjeros en nuestros cuadros profesionales.

Muchas han sido, y aun son hoy en día, las Empresas que cuentan entre su personal técnico con un cierto número de extranjeros. El Poder público ha procurado en todo momento limitar esta intromisión, velando por la independencia industrial y por los derechos de nuestros técnicos. No obstante, son muchos aun los extranjeros que ocupan puestos y desempeñan cargos que podrían ser ostentados por personal español sin perjuicio del funcionamiento industrial.

Nuestra nación se ve obligada, generalmente, a marchar a la zaga de otros países, cuya potencialidad económica les coloca en condiciones óptimas para investigar e implantar industrias de nueva creación basadas en los estudios y desvelos de algunos hombres. Por este motivo es corriente que al establecerse nuevas industrias en nuestro país hayamos de recurrir al extranjero, sometiéndonos a su dirección y control técnico-administrativo.

Es lógico que esto ocurra y que tengamos que valernos de las experiencias y conocimientos adquiridos tras largos y costosos estudios y ensayos en el extranjero, cuando se trata de implantar una industria nueva en España. También consideramos lógico que paguemos nuestro tributo de aprendizaje admitiendo en nuestra patria aquellos técnicos extranjeros que, relacionados con la nueva industria, aporten conocimientos y trabajo, debiendo por ello quedarles reconocidos. Sin embargo, entendemos que la labor de estos técnicos ha terminado cuando los nuestros han conseguido imponerse, y

muchas veces superarlos, en su especialidad. A eso tiende lo legislado por nuestros Poderes, no sólo desde el punto de vista laboral, sino también en lo que se refiere a la formación profesional.

Pese a ello son aun bastantes las plazas ocupadas por técnicos extranjeros, que podían muy bien ser desempeñadas por españoles.

Refiriéndonos a la industria del cine en particular, queremos hacer notar que a pesar de sus pocos años de vida en nuestro país y, si vamos a ver, en el mundo entero, ha llegado a obtener la suficiente madurez para poder considerarla como una industria más al servicio de la independencia y prosperidad de nuestra economía. Quizá por su carácter particular sea esta industria de las más afectadas por el intrusismo extranjero. De magníficas y prometedoras posibilidades económicas, atrajo a su alrededor a muchas personas que esperaban crearse una rápida situación desahogada en este nuevo campo de interminables horizontes. Algunos elementos relacionados con el cine en el extranjero, vinieron a nuestro país con el fin de trabajar en esta industria, aunque, a pesar del campo limitado que en España tiene, forzosamente, la industria del cine, su capacidad es suficiente para ocupar a un mayor número de técnicos y especialistas españoles de los que hoy figuran; sin embargo, muchos que quisieran orientar sus actividades y aptitudes profesionales por este camino, se ven imposibilitados por la competencia que en los cargos que habrían de desempeñar encuentran en el personal extranjero.

Creemos se debe conservar a los buenos técnicos no españoles rechazando, en cambio, a aquellos otros que, sin ningún mérito especial, y aprovechándose de los momentos de desorientación, llegaron, merced a su osadía y a nuestra ingenua buena fe, a situarse en puestos y funciones que no les corresponden ni por su escasa capacidad técnica ni por su calidad de extranjeros.

Y éstos, que en cierto número figuran hoy aun en las filas de nuestros cuadros profesionales son los que, sin pérdida de tiempo, deben ser desplazados, dejando libres sus puestos a nuestros técnicos; los que, con seguridad, darán mucho más rendimiento en la industria cinematográfica que, por su carácter de nacional, debe ser rescatada en su totalidad de manos ajenas.

HISTORIA Y SIGNIFICACION DE UN FILM
«NAPOLEON» VISTO POR ABEL GANCE
POR
CARLOS FERNANDEZ CUENCA

LA idea de realizar un gran film sobre Napoleón se le ocurrió a Abel Gance en Nueva York y en 1921, paseando por Broadway con su amigo y compatriota Max Linder (1). Abel Gance tenía entonces treinta y dos años; su primera película importante, "Mater Dolorosa", era de 1917; había hecho después, en rápido camino hacia la plenitud, "La zona de la muerte" y "La décima sinfonía" (1918), "Yo acuso" (1919) y acababa de concluir una obra maestra, triunfo pasmoso de poesía en imágenes: "La rueda" (1920-21). En vacaciones sentimentales, con la bienhechora influencia de un viaje por mar que el mucho trabajo y una honda tragedia íntima necesitaban, llegó Gance a Nueva York y recibía del gran David Wark Griffith el encargo de modificar el montaje de "Yo acuso", haciéndolo más accesible a la comprensión americana, para su lanzamiento, que había de ser sobremanera victorioso, en los Estados Unidos.

Después de "La rueda", Gance quería abordar un tema francés con importancia internacional. Y durante su paseo con Max Linder entre las luces cegadoras y los ruidos trepidantes del Broadway neoyorquino, Gance sintió que su deseo cristalizaba en un nombre: el de Napoleón. Aquella misma noche expuso a Griffith su proyecto; Griffith soñaba también con hacer una película acerca de Napoleón, y así se lo había

expuesto al corresponsal de la revista francesa "Cinémagazine"—y luego realizador en Hollywood—Robert Florey, que lo consignó en su reportaje como una de las ambiciones más caras al animador de "Intolerancia" (2). Griffith tuvo entonces el gesto elegante de renunciar a su "Napoleón" para siempre.

En enero siguiente, Abel Gance trazaba en su carnet de notas las directivas de trabajo para los dos años siguientes. Tres grandes películas en proyecto le acuciaban y para ellas exigía la entrega absoluta "del alma y de la sangre": "La fin du monde", "La mort d'Orphée" y "Le royaume de la terre". Y junto al título del primero de esos films, anotó: "Ejecutar Napoleón durante esta preparación" (3). Se advierte muy a las claras que el proyecto de Napoleón no estaba aún maduro y aparecía como cosa secundaria, quizás como un "modus vivendi" mientras se ponían a punto trabajos de envergadura muy superior. Sin embargo, la idea napoleónica fué desplazando a las demás, en virtud de un fenómeno simple y característico: el poderío absorbente, formidable, de la vida y la obra del gran corso; la sombra poderosísima de quien electrizó a las multitudes como muy pocos capitanes de la Historia, se agiganta apenas nos acercamos a ella y vence en rápido combate a todo lo demás. Apenas empezó los preparativos de su film, Abel Gance sólo tuvo sangre y alma para vibrar en la emoción bonapartista.

En 1923 acometió Gance seriamente la redacción del guión primitivo del que había de ser, en juicio certero de Maurice Bardèche y Robert Brasillach, "el único film francés en el que la historia no tenga el aspecto congelado del Museo Grévin" (4). La magnitud de la obra en proyecto dificultaba el hallazgo del capital, muy superior a todos los que hasta entonces invirtieran los productores franceses en una sola película. La búsqueda fué lenta, hasta que Abel Gance tuvo la suerte de encontrar al Dr. Wengeroff, promotor financiero de una empresa que se disponía a llevar al celuloide la novela de Tolstoi "La guerra y la paz". El Dr. Wengeroff pospuso este film al "Napoleón" de Abel Gance y completó los créditos económicos necesarios. Y en mayo de 1924 quedó constituida la Société des Films Abel Gance, productora de "Napoleón".

Gance y sus colaboradores más cercanos se dieron febrilmente a ultimar todos los detalles de la complejísima realización. Mientras William Delafontaine buscaba en los museos, en los archivos de estampas y en las colecciones particulares una documentación iconográfica de primer orden, Gance completaba sus lecturas y llegaba a reunir en su despacho una de las mejores bibliotecas sobre Napoleón. Todos estos libros fueron estudiados y anotados minuciosamente. Jean Arroy reconoce (5) una sugestiva nota marginal de puño y letra de Abel Gance en

la página 161 del tercer tomo de “La jeunesse de Napoleon”, de Arthur Chuquet: “Todo esto es demasiado pequeño; hay que ampliarlo a la talla de la imaginación de las multitudes que comprenden la Canción de Roldán”. Esta nota es sobremanera significativa; en ella está el concepto fundamental que Abel Gance aplicó a su obra, haciendo salir del rigor histórico, según dice Pierre Scize (6), “un Napoleón más verdadero que el verdadero, recreado por una imaginación poética”. Y Carl Vincent señala (7) que el Napoleón de Gance no es exactamente el de un Frédéric Masson o un D’Espanbès, sino más bien “una especie de héroe transfigurado por la leyenda”.

A punto de comenzar el rodaje, Abel Gance publicó en el diario “Paris-Soir” un artículo titulado “La porte entr’ouverte” (8) en el que definía a Napoleón—y a su visión propia de Napoleón—como “un paroxismo en su época, la cual era también un paroxismo en el Tiempo”.

El plan primitivo, según se dió a conocer (9), era sobremanera ambicioso. Iban a ser ocho capítulos, de 3.000 metros cada uno; un total, pues, de 24.000 metros de película. El orden y los títulos eran como sigue: 1.º “La juventud de Bonaparte”. 2.º “Napoleón y el Terror”. 3.º “La campaña de Italia”. 4.º “Egipto y el 18 brumario”. 5.º “El sol de Austerlitz”. 6.º “La retirada de Rusia”. 7.º “Waterloo”. 8.º “Santa Elena”. Este plan fué considerablemente modificado durante el rodaje; el realizador había escrito los tres primeros guiones, pero refundió en uno sólo el primero y el segundo con el título de “Bonaparte”, que figuraba como subtítulo de la obra cíclica: “Napoleón visto por Abel Gance”. Sólo este capítulo se hizo; su autor pensaba añadir otros dos: el segundo recogería todo lo relativo al primer Imperio, y el tercero, con los Cien Días y Santa Elena, contendría la última etapa de aquella existencia excepcional y rica, como pocas, en sucesos dramáticos (10).

La búsqueda de los intérpretes fué labor muy difícil. A Gance le preocupaba mucho el parecido físico; quería que cada actor evocara inmediatamente a los ojos del público los retratos de las figuras históricas. El regidor general de la película, Louis Osmont—director de segundo orden, que en los Estudios de Pathé había hecho numerosos films, entre ellos la serie del “Bouif”, con el cómico Tramel—, resultó extraordinariamente útil en esta tarea, por poseer un archivo copiosísimo de retratos de actrices y actores del teatro y el cine franceses. Guiado por la semejanza física, Gance ensayó sucesivamente, para encarnar a Napoleón, a un autor dramático: René Fauchois; a un escritor: Pierre Bonardi; a un cantor: Jean Bastia; a doc actores profesionales: Edmond Van Daële e Ivan Mosjukin. Este último satisfacía todas las exigencias: de parecido y de calidad interpretativa; pero el gran actor ruso declinó la apetecible oferta, entendiendo que sólo un

francés podía encarnar con justicia la figura del Emperador. Y el Napoleón soñado surgió donde menos podía esperarse: en la persona de un amigo de Abel Gance, a cuyas órdenes había trabajado en dos films durante la guerra: "L'héroïsme de Paddy" y "Le fou de la Falaise". Se trataba de Albert Dieudonné, director de películas, actor de cine y teatro, periodista, escritor y dramaturgo, dotado de un perfil que coincidía exactamente con el de la auténtica mascarilla de Napoleón. Para personificar a Bonaparte en su niñez eligió a Wladimir Rudenko, un pequeño actor ruso, recién llegado a Francia con sus padres, luego de penosísimas aventuras para escapar de la Revolución comunista en su país.

El rodaje dió comienzo en el Estudio de Billancourt el 15 de enero de 1925 y se concluyó en septiembre de 1926. El primer decorado que se impresionó fué el de la guardilla de la Escuela Militar de Brienne, adonde Bonaparte, todavía adolescente, subía para contemplar a un águila enjaulada. Este pájaro magnífico, que en el film tenía decisiva intervención, ya que su vuelo preside todos los instantes decisivos de la vida de Napoleón, fué adquirido en el Parque Zoológico de Hagenbeck, en Hamburgo. Durante las tareas del film hubo numerosos accidentes, aunque ninguno de gravedad: Dieudonné tuvo un momento de peligro en el mar y el propio Abel Gance resultó con quemaduras en el rostro por una explosión producida cuando se simulaba, con mucha aparatosidad militar, el sitio de Tolón. Hubo también episodios pintorescos, por ejemplo: la evocación del gran corso en su tierra natal, por el rodaje de exteriores, en vísperas de elecciones municipales, determinó la derrota de los candidatos republicanos y la victoria aplastante de una mayoría bonapartista (11).

El 21 de junio de 1925 se produjo un suceso trascendental: la quiebra de los herederos de Hugo Stinnes, principales accionistas de la Compañía Westi, decisiva en la financiación del film. "Todos nuestros créditos están cortados—anotaba Gance (12)—y estoy ante una gran película sin terminar, de la que apenas hay acabada una cuarta parte, con tres millones de deudas de la noche a la mañana." Y desalentado por el fracaso de sus gestiones para proseguir la tarea, consigna esta desgarrada reflexión: "El cine no está todavía en Francia lo bastante maduro para un tema vasto, y "Napoleón" asusta a los franceses, que prefieren "Phi-Phi", "Tire-au-flanc" o "La girl du Métro". La angustia de Gance tenía sobrada justificación. Era difícil. Hasta fines de octubre no se esclareció la situación. A primeros del mes siguiente (13) se reanudó el rodaje por haberse hecho cargo de su producción la Société Générale de Films.

Abel Gance había dispuesto de un equipo técnico de primer orden:

como ayudantes generales figuraban el gran realizador ruso Alexander Volkoff y el excelente actor Henry Krauss; como ayudantes técnicos, Maurice Dalotel y los hermanos Simon y Michel Feldman; Leonde-Henry Burel y Jules Kruger eran los primeros operadores, y, junto a ellos, manejaban las cámaras Lucas, Hubert, Mundvillier, Briquet, Monniot y Eyvinje; Alexandre Benois y Pierre Schildnecht construyeron los decorados y las maquetas; Marguerite Beaugé, con la colaboración de cinco expertos, se ocupó del montaje; Arthur Honneger compuso la partitura especial que acompañaría las proyecciones... El equipo artístico era asimismo notable: no menos de 88 nombres figuraban en el reparto que se dió a la publicidad (14); los más importantes son los siguientes: Wladimir Rudenko (Bonaparte, niño), Albert Dieudonné (Napoleón Bonaparte), Maurice Schutz (Pascal Paoli), Acho Chakatouny (Pozzo di Borgo), Henri Baudin (un conspirador), Felix Guglielmi (un pastor) (15), Eugenie Buffet (Leticia Ramolino), Simone Genevois (Paulina), Suzanne Bianchetti (María Antonieta), Louis Sance (Luis XVI), Alexandre Kubitzky (Dantón), Henry Krimer (Rouget de l'Isle), Vidalin (Camile Desmoulins), Francine Mussey (Lucile Desmoulins), Nikolai Kolin (Fleury), Annabella Charpentier (Violine Fleury) (16), Marise Damia (La Marsellesa), Edmond Van Daële (Robespierre), Antonin Artaud (Marat) (17), Abel Gance (Saint-Just) (18), Marguerite Denis-Gance (Charlotte Corday), Gina Manès (Joséphine de Beauharnais) (19), Suzy Vernon (Madame Récamier), Armand Bernard (un centinela), Genica Missirio (Príncipe Murat), Maxudian (Barras), etc., etc.

Cerca de medio millón de metros de negativo fué impresionado. De ellos se montaron 14.000 para la versión íntegra, que fué presentada solemnemente en la Opera de París, el 7 de abril de 1927, y 4.500 para la versión internacional, que fué mutilada a capricho por los distribuidores de los diversos países (20). A pesar de ciertas leyendas análogas a las que en Hollywood surgieron contra Eric von Stroheim, lo cierto es que "Napoleón visto por Abel Gance" fué un negocio extraordinario; el film se había presupuestado en ocho millones de francos, y costó, efectivamente, 8.532.000; el beneficio líquido ascendió a 6.400.000 (21).

La línea general de la obra es la trayectoria del alma napoleónica desde sus coloquios con el águila, en la Escuela de Brienne, hasta el comienzo de la campaña de Italia; esta línea se adorna con algunos elementos anecdóticos no imprescindibles; el más bello de todos es el relativo a Violine Fleury—amor de adolescencia—, tratado con ternura, con una sencillez poética verdaderamente exquisita; más que un fragmento de cine parecía una estampa, una de esas hermosas estampas de escenas familiares que producían los buenos litógrafos de hace un si-

glo. Y en contraste formidable con ese trozo de tonos apagados y líneas suavísimas, triunfa el vigor de pintura enérgica, vibrante, cálida y sin precedentes, de la gran escena del "Club des Cordeliers", cuando el pueblo entona por vez primera las notas exaltadas de "La Marsellesa", o aquella otra de la Convención, que es una tormenta formidable; o la del comienzo del film—"quizá la obra maestra de Gance", según Bardèche y Brasillach (22)—, en la que se revela el genio técnico de Napoleón adolescente en una batalla de bolas de nieve...

En el torrente desbordado que es la película, Gance se dejaba vencer por ciertos desniveles. Incurría a veces, en holocausto al placer artístico, en errores históricos; y si en el prólogo traslada a 1781 un episodio que ocurrió en 1783, lo cual no es pecado ni siquiera venial, luego hace cantar innecesariamente a Rouget de l'Isle su "Marsellesa" en el Club de los Zapateros, mientras que la Historia cuenta que el joven capitán sólo dió a conocer personalmente su composición en casa del alcalde de Estrasburgo; lo cual no tendría importancia si no cambiase la psicología de Rouget de l'Isle, muy lejos de sospechar que su himno, inspirado por acendradas convicciones monárquicas, serviría de bandera a la Revolución, que iba a abatir un trono secular. La escena, pese a su crasa inexactitud, es espléndida desde el punto de vista cinematográfico. Puede juzgarse de ello por su exposición en el guión (23):

“120.—En el púlpito. El capitán mira. Silencio absoluto.

121.—La multitud, muy atenta; pero, como siempre, dispuesta al sarcasmo.

122.—El capitán. Vacilación. Último gran silencio. Dantón le exhala con la mirada. Va a pasar algo importante en la historia del mundo.

123.—Una ventana. La luz es todavía gris.

124.—El capitán empieza: "Allons, enfants de la Patrie—, le jour de gloire est arrivé".

125.—Continúa: "Contre nous de..." Su exaltación crece, pareciendo elevar su talla.

126.—La multitud está ya conquistada. Silencio religioso.

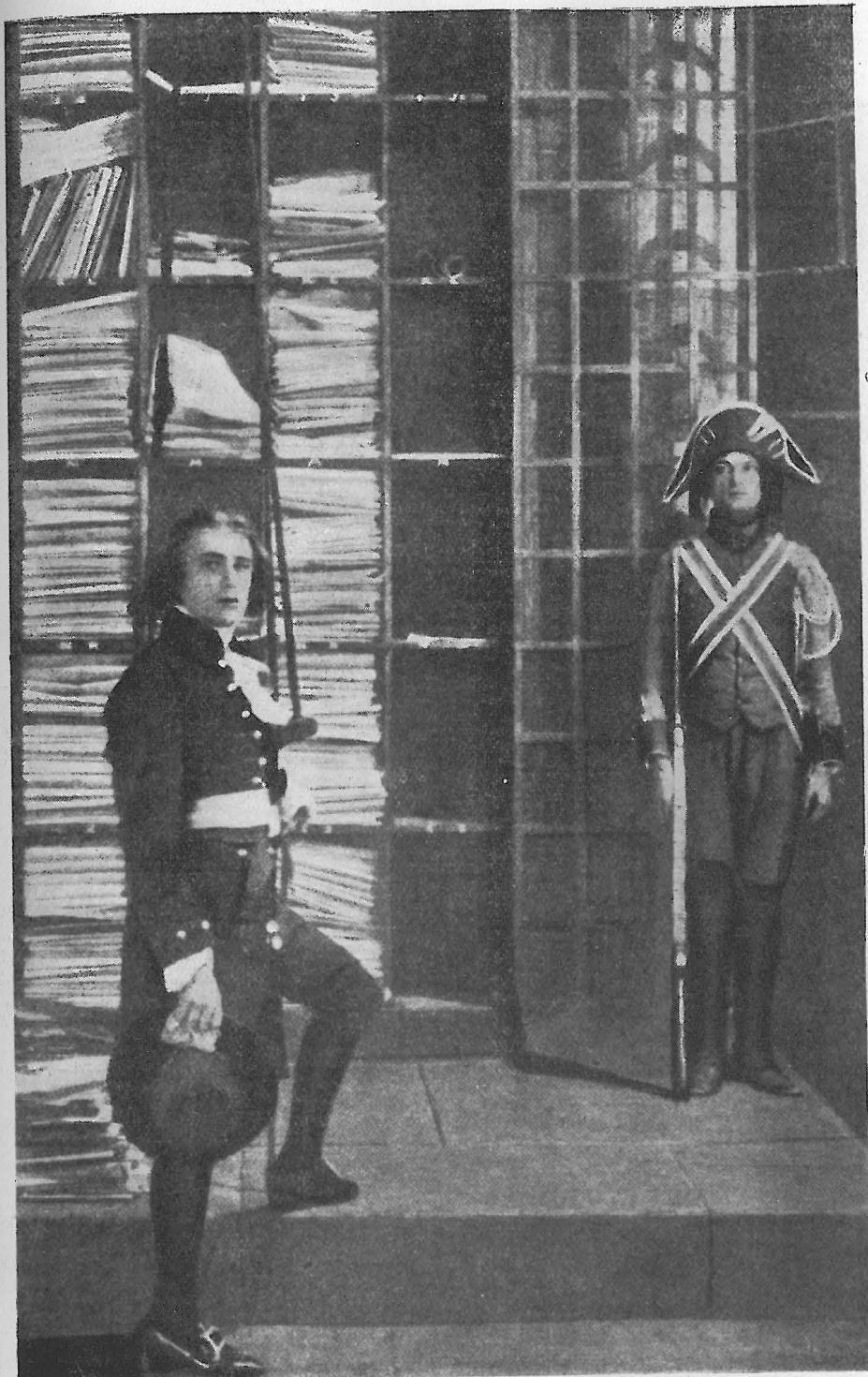
127.—El capitán grita: "Aux armes!..."

128.—La multitud no vacila. Se levanta electrizada, vibrante.

129.—El sol, a su vez, quiere participar en el entusiasmo y entra por las ventanas, llega hasta las figuras, que se iluminan interior y exteriormente a la vez.

130.—El capitán: "Marchons, marchons!" El sol le envuelve y le transfigura.

131.—Dantón. Todas las vibraciones populares se reflejan en su rostro poderoso, que el sol ha inundado.



Abel Gance, autor y realizador de *Napoleón*, personifica a Saint-Just.



Napoleón, niño (Vladimir Rudenko). Napoleón Bonaparte (Albert Dieudonné).



Una escena de batalla en la secuencia del sitio de Tolón.

132.—Lucile Desmoulins, exaltada, se aprieta contra Camille, radiante. El sol les alcanza también.

133.—El capitán: "Qu'un sang impur..." Se sigue en su boca: "... Abreuwe nos sillons!"

134.—Ovación enorme. Todos se precipitan hacia la tribuna. Una de las olas más bellas de la Revolución.

135.—El púlpito. Desmoulins trata de detener a la multitud. Dantón mira al capitán y le abraza con violencia.

136.—La ovación redobla. Dantón pregunta al capitán:

(Título): "¿Tu nombre?"

137.—El capitán dice:

(Título): "Rouget de l'Isle".

En el guión de "Napoleón" está toda la película, con su fuerza arrolladora. Véase este fragmento del original técnico, donde se aprecia, por la especial disposición que prepara el montaje, una significativa equivalencia musical (24):

"Abre en iris sobre un disparo de alarma del cañón del Puente Nuevo. Millares de gentes corren hacia el cañón, junto al que un oficial municipal, a caballo, proclama el decreto trágico, y grita:

(Título): "¡La Patria está en peligro!"

Conjunto. Tambores en marcha. Aparatos, suspendidos de cables, avanzan lateralmente al mismo tiempo que los tambores. 3 metros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 50 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. Un fogonazo. 20 centímetros.

Una plazuela. Otro oficial municipal. El mismo juego. 1 metro 50.

Tambores en marcha. 80 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 40 centímetros.

Cañón del Puente. Un fogonazo. 20 centímetros.

Otra plazuela. Otro oficial, y siempre el anuncio terrible. 1 metro.

Tambores en marcha. 60 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 30 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. 20 centímetros.

Otra plazuela. Otro oficial. 80 centímetros.

Tambores en marcha. 40 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 20 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. 20 centímetros.

Otra plazuela. 50 centímetros.

Tambores en marcha. 30 centímetros.

Primer plano. Trompetas en marcha. 20 centímetros.

Cañón del Puente Nuevo. 20 centímetros.

Reducir todavía el ritmo hasta dos imágenes, acentuando la multitud cada vez que aparece el anuncio y agrandando el cañón para que,

al final del ritmo, no sea más que una enorme boca vomitando el infierno. Fundido rápido en rojo.”

Durante toda la primera parte del film la masa domina. “Hasta aquí—escribe Gance en su guión, en el momento del regreso de Bonaparte a Córcega (25)—el eje de la acción dramática ha sido la multitud y la Revolución su personaje principal. Bonaparte ha sido sólo una gota de agua perdida en el océano en delirio, pero una gota de agua dotada de pensamiento y capaz de reacción cuando todas las demás obedecen al impulso ciego de las pasiones. Su carácter se ha estremecido. La cristalización de su espíritu se ha operado en medio del hundimiento de la realeza y ya sólo tendrá una idea: poner orden en el caos.” La segunda parte será la obra del joven oficial, simbólicamente guiado por el vuelo del águila, para cumplir su tarea grandiosa.

Si mucha es la importancia conceptual y artística de “Napoleón visto por Abel Gance”, esfuerzo máximo de la cinematografía francesa hasta la aparición del sonoro, sus valores técnicos no le iban en zaga (26). Cuando la cámara portátil acababa de nacer, Gance la usó con pasmosos efectos. Para la escena de la huída de Bonaparte en Córcega, perseguido por las huestes paolistas, colocó a lomos de un caballo una cámara accionada por un motorcito de aire comprimido; en el montaje del film, a continuación de un plano del fugitivo volviendo el rostro para mirar hacia atrás, se inserta un trozo obtenido por la cámara sin operador y entonces el espectador se convierte en Bonaparte, y “ve lo que él ve” desde su caballo en loca carrera. En la continuación de esta escena, en la cual el joven corso había de arrojarse al agua, Abel Gance quiso recoger la impresión visual del hombre que cae, tirando para ello desde lo alto de una roca un aparato blindado, provisto de una envoltura perfectamente impermeable y con un motor eléctrico. En la gran escena del nacimiento de “La Marselesa”, los aparatos, suspendidos de cables o deslizándose por rales de madera, subían, bajaban, giraban, aproximábanse de improviso a los rostros de los mil figurantes allí congregados...

Hay que anotar en el haber de Abel Gance, en su “Napoleón”, la introducción de numerosos objetivos—como los eidoscópicos y braquiscópicos—que sólo en fotografía se habían usado hasta entonces, y la invención de la plataforma automática-panorámica y la giroscópica, con ondulación de oleaje, usada en escenas de vértigo multitudinario. Pero lo más importante de todo fué la sensacional innovación del tríptico, prolongación lateral de la pantalla hasta formar una superficie de proyección de altura normal, pero de triple anchura. El instalado en la Ópera de París para la presentación de la cinta media 16 metros de ancho por cuatro de alto; tres películas se desarrollan paralelamente con

movimiento de perfecto sincronismo, recogiendo en la toma de vistas y en la proyección tres series de fotogramas sucesivos. El sincronismo era tan perfecto que una figura podía salir del campo visual de un objetivo para entrar matemáticamente en el inmediato, sin salto ni violencia alguna.

Inicialmente pensó Gance emplazar los tres aparatos de toma de vistas uno junto a otro; mas si cuando se trataba de obtener grandes campos el ángulo de visión de cada uno de los aparatos se unía exactamente con el de los contiguos, al intentar obtener campos visuales más reducidos se producían entre los tres ángulos zonas neutras que determinaban cortes bruscos en el conjunto del tríptico. El grave inconveniente se obvió colocando los aparatos superpuestos, con los objetivos en el mismo eje vertical. El tríptico fué usado por Gance de tres maneras diferentes:

1.^a Como extraordinario panorama de tomas de vistas sincronizadas. (Ejemplos: las escenas de la batalla de Montenotte o del campo de Albenga durante la revista militar en que Bonaparte pronunció su célebre arenga a las tropas, a punto de emprender la campaña de Italia.)

2.^a Como ejercicio de ritmo plástico, de sinfonía visual, proyectando tres imágenes idénticas, invertida la del centro para dar más viveza al conjunto. (Ejemplo: la vista total del campo de Albenga.)

3.^a Como armonización, eminentemente musical, de melodía y acompañamiento, representados por una imagen central de orden superior, que animan en las laterales otras dos imágenes sincronizadas, idénticas entre sí e invertidas simétricamente. (Ejemplo: primer plano de Napoleón y desfiles de las tropas.)

A los ocho años del triunfal lanzamiento de su obra, alabada en todas partes como algo excepcional, volvió sobre ella Abel Gance. En el tiempo transcurrido el cine había roto a hablar. Y Gance decidió añadirle sonido; mejor dicho, hacer una refundición, añadiendo escenas y suprimiendo otras de la versión primitiva. El nuevo film, proyectado por primera vez en el Paramount Palace, de París, el 9 de mayo de 1935, desarrollaba su acción en marzo de 1815, en la tienda del editor Crécy, de Grenoble. Se reúnen en ella secretamente los fieles bonapartistas para hablar del Emperador desterrado. Santo Ricci, que le conoció adolescente en Córcega, cuenta anécdotas de aquellos años del gran conductor; Théroigne de Méricourt, demente desde el 18 brumario, evoca las jornadas del 93, el nacimiento de "La Marselesa", la Convención...; el granadero Capucine refiere las batallas napoleónicas desde Austerlitz a Moscú; Stendhal, Tristán Fleury y Béranger completan esta visión retrospectiva. De pronto un clamor conmueve a los reunidos: Napoleón, que ha desembarcado en el golfo Juan, se acerca a Gre-

noble en su marcha hacia París. Y son imágenes sobrias—la sombra del Emperador proyectada en un muro—las que rematan con grandezza el film. Todas las evocaciones, naturalmente, estaban compuestas con fragmentos de la cinta muda de 1927, a excepción de la visión de las batallas, lograda por medio de proyecciones en linterna mágica de los cuadros o dibujos de Vernet, de Raffet, de David, de Charlet, de Gros. Los nuevos personajes fueron interpretados por Squinquel (Stendhal), Marjolaine (Théroigne de Méricourt), Marcel Delaitre (Capucin), Mauloy (Crécy), Wladimir Sokoloff (Tristán Fleury), Morin (Béranger) y Henri Baudin (Santo Ricci); Roger Hubert tuvo a su cargo la fotografía adicional y Henri Verdun compuso la partitura musical.

El crítico Jean Vidal ha dicho (27) que en este film la aventura de Napoleón se cuenta “como una leyenda, en la que el lirismo no teme recurrir, para expresarse, a los símbolos más audaces; el “Napoleón” de Abel Gance se aproxima bastante al de Víctor Hugo: es un personaje esencialmente poético”. Y a esa poesía contribuye otra gran innovación de Abel Gance: la “perspectiva sonora”, con la que sustituía al tríptico de la versión muda. El mismo Abel Gance ha explicado así en qué consiste su perspectiva sonora (28): “Se hace posible—dice—por la multiplicación de los centros de emisión dispuestos en diversos lugares de una sala de espectáculos: en el fondo, a los lados, en el suelo, en el techo; altavoces que se contestan, que se sostienen, que se callan según lo dispone una banda-guía sincronizada. La perspectiva sonora tiene por objeto sumergir al espectador en la atmósfera del film, hacerle participar en la acción”.

Diez años hace del “Napoleón visto y oído por Abel Gance”, dieciocho de la versión muda y completa. En este tiempo ha cambiado muchísimo la técnica del film; sobre todo, la técnica “visible”, que ha sucumbido ante la calidad expresiva de esa técnica subterránea que el público no advierte, pero que le conduce a su sabor a la entraña dramática de los temas. Si muchas de las grandes conquistas técnicas del “Napoleón” de Abel Gance han perclitado o se han hecho usuales, pasando del regusto que las presentara a la sencillez de su pudoroso empleo, aún pervive, y pervivirá agigantado en el panorama de la historia de nuestro primer siglo de cine, el valor poético de esa obra maestra, desordenada muchas veces, pero genial en sus pasajes decisivos, que situó a su autor y realizador en un puesto excelentísimo entre los pocos creadores auténticos de belleza cinematográfica.

NOTAS AL TEXTO

- (1) Así lo cuenta Jean Arroy: "En tournant Napoleon avec Abel Gance", París, La Rénaissance du Livre, s. a. (1927), pág. 23 et passim.
- (2) Recogido por Robert Florey en su libro "Deux ans dans les Studios américains", París, Publications Jean-Pascal, s. a. (1924), pág. 129.
- (3) Nota recogida en el libro de Abel Gance "Prisme", París, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1930, pág. 247.
- (4) Bardèche et Brasillach: "Histoire du Cinéma", París, Les Editions Denoël et Steele, 1935, pág. 243.
- (5) Obra citada, pág. 34.
- (6) Pierre Scize: "La seconde jeunesse de Bonaparte (choses vues)", en "Les Œuvres Libres", vol. LXXXIII, París, A. Fayard et Cie., 1927, pág. 287.
- (7) Carl Vincent: "Histoire de l'art cinématographique", Bruxelles, Editions du Trident, 1939, pág. 22.
- (8) Reproducido por Jean Arroy, op. cit., pág. 35 et passim.
- (9) Publicado en la revista parisina "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 30, del 1.º de febrero de 1925.
- (10) El guión de la última parte ("Napoleón en Santa Elena") fué cedido por Abel Gance a otra empresa y realizado en 1929 por el gran animador alemán Lupu Pick.
- (11) Declaraciones de Abel Gance a Jean Arroy, en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 43, del 15 de agosto de 1925.
- (12) En "Prisme", ya citado, págs. 324-25.
- (13) Nota publicada en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 49, del 15 de noviembre de 1925.
- (14) La relación de los sesenta principales puede verse en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 53, del 15 de abril de 1927.
- (15) Félix Guglielmi, de setenta y cuatro años de edad, fallecido poco después, y que encarnaba la figura del salvador de Bonaparte en el film, era nieto del auténtico salvador del héroe en Bocognano, en 1792. Félix Guglielmi, que nunca hasta entonces soñó con aparecer en la pantalla, hizo gozosamente el viaje a París para rodar los interiores en Billancourt. Su apellido no es ajeno a la historia del cine; Guglielmi era el apellido verdadero de Rodolfo Valentino.
- (16) Para este papel fué designada en principio una joven actriz que gozaba a la sazón de cierto renombre: Mabel Poulton. Pero el descubrimiento de Annabella Charpentier—pronto Annabella nada más, en el firmamento internacional del cine—varió el propósito.
- (17) Antonin Artaud, poeta inscrito en el grupo de los surrealistas, no fué nunca actor profesional, pero intervino con bastante acierto en algunos films.
- (18) El propio Abel Gance, actor de los comienzos de su carrera, se reservó desde el primer momento, en vista de su parecido físico, la personificación de la figura más temible, bajo una apariencia dulce y atrayente, de la Revolución francesa.
- (19) Este papel fué atribuido en principio a la gran actriz rusa, muy estrechamente vinculada al cine italiano y alemán, Diana Karenne.
- (20) En España se suprimieron, entre otros pasajes, todos los relativos a

Violine Fleury; por lo tanto, se escamoteó a los aficionados españoles la primera creación cinematográfica de Annabella. Carl Vincent, en su obra citada (página 22), señala otras supresiones practicadas en diversos países, y dice que en el Cine Marivaux, de Bruselas, empezaba el film con la escena del nacimiento de "La Marselesa", de donde se deduce la desaparición de todo el prólogo con la memorable batalla de bolas de nieve. El autor de este trabajo tuvo la suerte de asistir en París a las proyecciones integrales del film en su versión comercial de 4.500 metros.

(21) Documento comunicado por Abel Gance al autor de este ensayo. Carl Vincent (op. cit., pág. 23) hace ascender ese beneficio hasta 14 millones.

(22) Obra citada, pág. 241.

(23) "Napoleon vu par Abel Gance", epopeya cinematográfica. París, Librairie Plon, 1927, págs. 33 et passim. En este curioso volumen se consignan en frecuentes notas al pie los textos principales en que Gance documentó su película.

(24) Página autógrafa del guión técnico de "Napoleón", publicada en la revista "Photo-Ciné", París, abril de 1927. Otros fragmentos del guión de trabajo, con facsímiles del manuscrito original, se han publicado en diversos lugares; el fragmento relativo a la "Agonía de la Realeza" está en el extraordinario dedicado al cine de la revista "Le rouge et le noir", París, julio de 1928.

(25) "Napoleon vu par Abel Gance", ya citado, pág. 89.

(26) Son particularmente notables a este respecto los largos análisis de Jean Arroy y A. P. Richard, publicados, respectivamente, en las revistas "Le Tout Film" y "La Cinématographie Française", y reproducidos en "Cinéa-Ciné pour Tous", núm. 86, del 1.º de junio de 1927.

(27) En "L'Indépendance Belge", de Bruselas, del 17 de mayo de 1935.

(28) Declaraciones a Charles A. Rickard, publicadas en el semanario parisino "1935", de 29 de mayo de 1935.



EL LENGUAJE DE LAS FORMAS
UNA TEORIA SOBRE EL PODER "CREADOR"
DE LA CAMARA

POR

MIGUEL PEREYRA

II

EN el artículo anterior se hacía patente la esencia de lenguaje que tiene el cine y se esbozaba el estudio gramatical del mismo al enumerar los quince elementos de su analogía. También se daba un ejemplo demostrativo de que una escena cinematográfica no significa más que lo que se deseé, valiéndose para ello de cualquiera de esos quince artificios gramaticales de montaje que guían la cámara y que pueden variar el significado de la imagen de la afirmación hasta la negación.

El descubrimiento de ese poder "creador" (adjetivador o subjetivo) de la cámara llevó a los cineastas de la mejor época muda (1925-1929) a adorar la cámara, igual que en tiempos de Moisés se hizo con el becerro de oro. Se olvidó, por ese afán panteísta de la Humanidad, el cerebro humano que anima el instrumento: la cámara crea, la cámara piensa, se decía. Análogamente se adoraban los ídolos, así se ha adorado al Estado, a la democracia. Cada fetiche tiene su época... La cámara también. Y al fetichismo de la cámara se llamó surrealismo. Era poco antes de la conquista del sonido para el cine.

El realizador, el director, sin escudriñar a fondo cómo adquiría la cámara ese poder creador, se creyó capacitado para ir directamente a la base de la vida, sin que ésta, es decir, su imagen, se le presentara bajo formas preconcebidas, literarias. Y se pensó que la imagen "era" en sí tan absolutamente que el mero ritmo de la imagen también tenía esencia de "ser".

Partiendo, pues, del hecho real de que la imagen adquiere un significado nuevo, trascendente (hecho que, como veremos más adelante, tiene gran importancia filosófica), más de un director perdió la cabeza.

Empezaba a intrigar el enorme éxito que alcanzaba el cine y se buscaba con fiebre y entusiasmo el secreto del mismo. Se creó una fraseología fantasiosa capaz de expresar los anhelos y los ensayos de los vanguardistas.

Y al ver a la imagen cobrar un significado propio se dijo que hablaba, que vivía, que tenía personalidad. Y como la cámara creaba esos seres con vida, ambos juntos, imagen y cámara, crearon un mundo fantástico: el de la imagen pura. En ese mundo ya no hacía falta la expresión argumental, puesto que la vida propia de la imagen era tema suficiente. Así se hablaba, y se sacaron consecuencias lógicas de premisas soñadas y de paso en paso se llegó al surrealismo, cuyas imágenes eran imágenes del estado de ánimo, y al film absoluto, donde la imagen "era por sí misma".

Pero ahora, unos años después, veo claro el error de los vanguardistas de entonces, que es el característico de nuestro tiempo: la tergiversación de los valores por desconocimiento de las palabras. Entonces se olvidó el sentido figurado del lenguaje y se confundió al instrumento con su inventor. La cámara no crea, la imagen no es por sí misma. Sin embargo, al aplicar la lógica para rectificar el maravilloso camino de los vanguardistas de entonces, se abren unos horizontes aún más fantasiosos que aquéllos, pues buscando a la imagen se encuentra al hombre, pero no al hombre falso que vemos por la calle, sino al hombre puro, sin más disfraz que el mimetismo ni más lenguaje que la onomatopeya. Las imágenes cinematográficas tomadas desde ángulos creadores provocaron un proceso óptico-anímico de visión retrospectiva que nos monta en la máquina de explorar el tiempo y que nos lleva subconscientemente a escuchar esos maravillosos rumores del alba del tiempo que todos sentimos en nuestro interior.

A través de las imágenes volvemos a descubrir las cosas del mundo, maravillados y emocionados a la vez, con esa impresión de angustia de tipo religioso que debió de sobrecoger al hombre primitivo y que experimenta el niño cuando empieza a tropezar con los seres y las cosas, y a asociar cada forma con el tipo de sensaciones que le transmiten sus sentidos. Y esos recuerdos de la infancia que avivan los ancestrales se graban en nuestro cerebro virgen al andar a gatas, o cuando unos brazos nos levantan por el aire, o cuando nos acercamos a las cosas tanto que, en nuestra torpeza infantil, tropezamos con ellas, en una palabra: cuando vemos las cosas por primera vez en nuestra vida des-



DISTRIBUCION
PRODUCCION
e
IMPORTACION
de
PELICULAS

CASA CENTRAL:

Av. de José Antonio, 71 - Teléfs. 25921 - 22973 - 22974

M A D R I D



S U C U R S A L E S :

BARCELONA: Balmes, 162 - Tel. 79613

VALENCIA: María Cristina, 7

SEVILLA: Hernando Colón, 7 - Tel. 23689

BILBAO: Gordóniz, 2

CORUÑA: Plaza de Galicia, 22 al 27 - Tel. 2570

Sucursal en Madrid

Av. de José Antonio, 71 - Teléfs. 25921 - 22973 - 22974

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

de unos emplazamientos que coinciden con los emplazamientos cinematográficos creadores.

Conscientes ahora, sabemos que la imagen no "es" en sí misma, que la cámara no crea, pero coloca a todos los espectadores en el emplazamiento que sólo el poeta y el filósofo, o el niño y el hombre primitivo podían hallar. Y desde ese emplazamiento cada espectador ve una imagen nueva de las cosas y de los seres; "ve la esencia de su forma", la que se grabó en su cerebro al abrirse a la vida. Y ese despertar de la memoria adormecida da al ánimo un estado emocional. La visión se realiza al mismo tiempo con los ojos y con las reminiscencias arcaicas, se ve y se recuerda al mismo tiempo. La cámara no crea, pero obliga a la fantasía a crear. La imagen no dice, pero al llevarnos a sorprender desde el emplazamiento creador la esencia de la forma primera nos hace ver reflejados en ella la emoción y la sorpresa originales del hombre y del niño en sus primeros pasos por el mundo. Cada espectador "ve", pues lo que le "dice" la resultante de su memoria infantil y de la memoria heredada, la ancestral. Como esa memoria ancestral es casi idéntica para todos los pueblos, se comprende la universalidad del cine.

El ángulo novedoso es lo que nos hace ver en la imagen el reflejo de nuestras ideas trascordadas o subconscientes, es lo que provoca la reminiscencia, es lo que nos pone en contacto, no con el alma de las cosas, sino con las fracciones de nuestra alma, que se han quedado en ellas a nuestro primer encuentro con las mismas. Este es el secreto del cine y esto explica su fabulosa popularidad en una época que busca a todo trance, como decía antes, lo sencillo, lo estilizado, lo que no esté adulterado por su contacto con la civilización. Por esta misma razón ha tenido el éxito que sabemos la fotografía con cámaras minúsculas, que permiten el ángulo nuevo y que, en un idioma tan precioso como el inglés, se llama "candid photography", es decir, fotografía ingenua: es otra vez lo elemental.

¿Por qué las vistas de la Naturaleza desde ángulos humanos nos emocian tanto y en cambio las vistas verticales desde avión, no las tomadas de lo alto, es decir, las que no pueden excitar especies rememorativas de tipo ancestral, nos sorprenden, eso sí, pero no nos emocian? Porque las reminiscencias que excita el ángulo posible son ancestrales, y de esto tendremos una demostración más amplia al hablar del cine sonoro.

Hay que utilizar este conocimiento al confeccionar los guiones, dejando al espectador, que no ve en la imagen sino lo que él piensa de ella, suficiente libertad o amplitud para sacar sus propias consecuencias. Ahora bien; como las reminiscencias provocadas por la forma son, efectivamente, ancestrales, es decir, muy poco distintas de un

hombre a otro, la limitación impuesta por esta consideración no es muy grande, y buena prueba de ello es la poca diferencia que hay entre los públicos de distintas clases y países.

Tal vez se me tache de ampuloso o exagerado al remontarme a los orígenes del hombre (1) para explicar la importancia del montaje cinematográfico; sin embargo, creo que la teoría es correcta y que nos da la clave de muchas cosas. Por lo pronto, comprendemos lo difícil que es hacer deliberadamente uso de este conocimiento, ya que el "sé-samo, ábrete" de la fantasía depende de la originalidad del emplazamiento, y la selección de éste depende a su vez de una percepción intuitiva del punto de vista más adecuado en cada momento para percibir la forma elemental o arcaica de las cosas. Por otra parte, tampoco se pueden desquiciar los emplazamientos y encuadres sin desquiciar el significado de lo que nos presentan. La originalidad del punto de vista debe ser, pues, adecuada a cada género de escena.

A la luz de esta explicación se comprende ahora por qué el emplazamiento y el encuadre dan un valor trascendente a la imagen. Y el fenómeno es el mismo con un plano general que con un primer plano, sólo que este último permite la lectura fisionómica además del valor trascendente que tenga como ángulo creador. Si la esencia de la forma excita nuestros recuerdos ópticos arcaicos, éstos, a su vez, despiertan en nuestro interior una sinfonía de rumores y silencios. Y, analizando este hecho, nos damos cuenta de que el mecanismo de nuestra fantasía usa los mismos moldes ancestrales.

Cerremos los ojos y hagamos fugazmente memoria de los momentos intensos de nuestra vida: veremos a las personas y a las cosas fragmentariamente. Allí están la cara, la mano, la boca de aquella mujer. Recordamos un mechón de sus cabellos, un gesto suyo. ¿Sus palabras? No. Se han perdido. Tal vez recordemos implícitamente el sentido de lo que nos dijo o quizá una palabra sola, un grito del alma que más bien parece onomatopeya en medio de ese rumor que acude a nuestra memoria auditiva y que conservamos grabado como adorno de aquella escena, rumor bullanguero o rumor candencioso, persistente, hecho de murmullos, de ruidos, de cantos de aves; en una palabra, de música ancestral. Y todo este recuerdo fugaz está envuelto en un halo de luz, casi siempre difusa, aunque sea de colores vivos. Cada recuerdo tiene su luz, que es precisamente la que valoriza ese recuerdo, la que al mismo tiempo le caracteriza y le envuelve como para conservarlo.

Esta es la primera impresión óptico-sonora. Un instante después

(1) Mi buen amigo Carlos Fernández Cuenca, en reciente conferencia, hablaba del cine en la prehistoria, y desde otro punto de vista, demostraba la tendencia del hombre a expresarse en lenguaje cinematográfico.

podemos, por un acto volitivo, orientar y completar el primer recuerdo subconsciente, sustituyendo el rumor por música, las visiones fragmentarias por una de conjunto, e integrando el sentido pueden recordarse las palabras. Pero eso es después, y en el cine no hay después, mejor dicho, si lo hay: después hay ya otra nueva fase de imágenes.

Si ahora abrimos nuevamente los ojos nos encontramos con que la evocación a que acabamos de asistir está compuesta exactamente igual que una película sonora, y que cumple con todos los preceptos clásicos que rigen la cinematografía, pues esos fragmentos de imagen que recordamos en la evocación son exactamente planos de película, con emplazamientos y con un ritmo de montaje iguales, o sea, que si el proceso intelectual de integración o sintético nos ha llevado a construir imágenes ritmadas para que nos produzcan emoción, el proceso inverso y subconsciente, de recordar a impulsos de una emoción, nos da también imágenes ritmadas. Y esta coincidencia, que no es casual, hace luz en el asunto y nos permite interpretar los resultados y resolver con exactitud algunos de los problemas cinematográficos.

Por lo pronto, vemos que son los ruidos y no las palabras los que más fuerza de evocación tienen, y comprendemos también que la música de fondo debe volver a ser lo que fué en sus principios: remedio de los ruidos, del rumor de la Naturaleza. Pero también se resuelve un problema que Bela Balasz buscaba con afán: ¿En qué consiste el primer plano sonoro?

Tratándose de diálogos es lógico que, a mayor cercanía del punto de vista, se acerque más el micrófono, pero no para darnos mayor volumen, sino para acercarnos a la realidad de la reminiscencia; es decir, para que podamos oír lo que se dice en voz baja. Y así como el primer plano óptico permite la lectura de la fisiognomía, el análisis del detalle, así el primer plano sonoro debe darnos con el menor volumen posible (inversamente a lo que ahora se hace) los sonidos que no podemos percibir más que en un primer plano de atención de nuestro oído, por ejemplo, los latidos del corazón, los pasos, los chiridos y golpes de puertas lejanos; en una palabra, todo aquello que, desgraciadamente, los micrófonos actuales aun no han aprendido a impresionar con fidelidad. Por eso, de momento tenemos que refugiarnos en la música de fondo descriptiva para acompañar a la imagen, pues el compositor, efectivamente, compone a sugerencias de unas imágenes; es decir, que trata de darnos la voz de ellas.

Esta consideración nos hace deducir que esa verdad artificiosa del cine no es artificiosa, sino que está compuesta, más que por veracidad, por analogía de la película con la imagen y el sonido que nuestro sub-

consciente nos ha de sugerir después por reminiscencias ancestrales y como consecuencia de las impresiones óptico-acústicas.

Ahora se comprende por qué el sonido permite ampliar el concepto de montaje y por qué debe considerársele, a los efectos de expresión, como una segunda imagen que nos completa el sentido de la principal.

También puede comprenderse que el cine se considere como lenguaje por antonomasia, ya que se expresa a través de una serie de imágenes concatenadas en el tiempo, las cuales reproducen exactamente un proceso del pensamiento humano.

Vemos que toda la visión y audición de la película se convierte, por el proceso de reminiscencia, en un diálogo de cada espectador con sus recuerdos, por lo que el cine no es un espectáculo público, sino íntimo, a pesar de su universalidad. Eso es lo que explica la fuerza del cine. No vemos, sino que vivimos; no escuchamos, sino que hablamos. Es de notar que en una buena película moderna se cumplen todas esas coincidencias de ritmo y de composición, de parsimonia en la palabra, de coincidencia en el acompañamiento musical y en el estilo de iluminación, que son cualidades de técnica cinematográfica clásica, a las que se ha llegado poco a poco, pero que también hubieran podido deducirse con mayor sencillez, partiendo de la tesis de las reminiscencias ancestrales. .

Recuérdense, para comprobar este aserto, escenas de películas que han gustado y, en primer término, aparecerán a la memoria imágenes de primeros planos o medios planos, en consonancia con la visión rememorativa fragmentaria. Excepcionalmente podrán recordarse escenas de conjunto, planos generales, pero siempre se tratará de asuntos espectaculares; es decir, de conjuntos que despiertan una sensación o un juicio subjetivos, que son los que, en definitiva, se han quedado grabados en la memoria.

Otro punto de coincidencia entre el significado trascendente de las imágenes y su efecto como excitador de la memoria ancestral es que las especies rememorativas que nos sugieren detalles de la escena llevan implícito el concepto de emplazamiento. Esto mismo pasa a los primeros planos, que sugieren el lugar de la acción. Como ejemplo citaremos la escena del atropello de la película "El puente de Waterloo": Los primeros planos de la protagonista nos mantienen con angustia la noción de proximidad del camión que ha de atropellarla y que no se ve. A la luz de esta teoría se explican o se deducen todos los puntos oscuros del cine. Eisenstein, el gran director y maestro en cinematografía, un comunista poeta, debió rozar estos conceptos y no dió con ellos por unilateral de su mentalidad. Llego al problema de la interpretación filosófica de la cinematografía exclusivamente a través del

prisma comunista. Pensaba en realizar "El capital", de Carlos Marx, ese libro que tan pocos han leído y tantos han comentado. Tenía la idea de que un libro que reivindica un problema vital, un problema fundamentalmente humano, como es el de la retribución al trabajo, debía ser un tema esencialmente cinematográfico, y atacó valientemente el problema de la exposición de temas abstractos por medio de una película. Analizando con ese fin el proceso del desarrollo de la ciencia, se remontaba a la prehistoria.

Partía del hecho de que la imagen en sí es fuente, por reacción, de sentimientos, y de que éstos, a su vez, engendran ideas, y deseaba seguir el camino imagen-sentimiento-idea para exponer su tesis en una forma elementalmente humana. Considerando a la ciencia como el fruto del conocimiento y de la sensación, quería volver a su origen, eliminando el dualismo que la filosofía creó, entre la sensación y el conocimiento, para rehacer el camino a base de la cinematografía. ¿Se había dado cuenta Eisenstein del origen ancestral de las emociones cinematográficas? Nunca lo dijo explícitamente, pero es posible que haya rozado la idea al menos con su pensamiento.

La mayoría de los que han escrito sobre estos temas eran rusos. Pensaban en la masa como suma de elementos diferenciales integrantes de la Humanidad y estaban, por tanto, más cerca del problema que los que se acercan a la cinematografía desde el punto de vista erróneamente burgués, considerándola como un espectáculo y no como una evidencia.

Los surrealistas, los vanguardistas del año 1925 al 30 también estaban marcados por el prejuicio de materializarlo todo a ultranza, por eso no supieron sacar consecuencias a sus interesantes especulaciones. La mentalidad hispánica tiene un eclecticismo demostrado por su poder asimilativo de civilizaciones. Por eso creo que el cine tiene un enorme porvenir en el mundo hispánico y por eso brindo estas ideas a cuantos intelectuales quieran estudiarlas. Por eso también anhelo a la colaboración con escritores, como ha empezado a hacerse en países de menos prejuicios, para que entre todos busquemos temas que se presten a valorizar todos los resortes íntimos del cinema. Por eso me duele la incomprensión tan grande que considera al cine como un arte menor, como una empresa banal, incompatible con la profundidad de pensamiento y con el espíritu crítico.

Volvamos, después de estas consideraciones, a nuestro tema. Analicemos ahora el género de argumentos cinematográficos. Rompamos la barrera económica que limita nuestros presupuestos, hagamos películas interesantes, en las que sea accesorio el costo. Hay ya muchos ejemplos. Ahí está "Luz de gas", película sin decorados ni gastos. Sin em-

bargo, no vayamos siempre a lo morboso (que es lo más fácil). Hay muchos temas que sin ser morbosos se desarrollan en una atmósfera que les da intensidad. El cine se presta excepcionalmente bien a crear esa atmósfera que rezuma simbolismo y carga de sentido los acontecimientos más banales, prestándoles una intensidad que refleja perfectamente bien la vida misma ¿O es que acaso los acontecimientos dramáticos de nuestra vida tienen forzosamente un ambiente o un escenario de cortinajes negros? Por el contrario, la tragedia está en el contraste: en el payaso que acaba de enterrar a su amada; en la soledad de un ser en medio de la multitud; en la música bullanguera del mundo, que se ríe sarcásticamente de nuestro llanto interior.

Y en el desarrollo de temas de profundidad psicológica no olvidemos la capacidad integradora de las escenas cinematográficas. El cine es impresionismo puro. De esto tenemos un magnífico ejemplo en la película de Duvivier, "Lydia", donde las facetas de reacción de un personaje ante diversos ambientes nos basta para integrar en nuestro interior la personalidad entera, en toda su complejidad, del personaje de que se trata. Vivimos dicho personaje auténticamente, le prestamos nuestra propia sustancia, lo encarnamos desde nuestro asiento de espectadores.

En cuanto al director, debe situar su alma en la cámara, pues hay, efectivamente, un estilo, una factura que anima la cámara a impulsos de una personalidad directora, hecho que hace exclamar a Bela Balasz: "Die dichtende Kamera" (La cámara que poetiza).

Los norteamericanos empiezan a salir de los "talkies" (palabrerías), nombre aplicado a las primeras películas parlantes, y van hacia la película sonora. ¿Por qué no abrir camino nosotros? ¿O es que todo ha de ser copiado? Iniciemos con energía y entusiasmo un movimiento vanguardista cinematográfico, sin errores de premisa. Vayamos a la imagen pura sin prejuicio materialista. Dejémosla "decir" y oigámosla "decir", prestándole la música o el sonido que concuerde con lo que "dice", y que nos haga más patente aun lo que debemos oír. Encaucemos concretamente el lenguaje sugeridor de la imagen por medio del sonido y que sea éste a la imagen lo que el encuadre a la película muda: el medio de atraer nuestra atención sobre el detalle o el matiz de la imagen que nos interese utilizar en cada instante.

No puedo terminar esto sin desvirtuar el paralelo que se pretende establecer entre el cine y el teatro. El cine es un lenguaje, el teatro es un espectáculo. El cine lo vivimos, el teatro lo vemos. El teatro trató de seguir al cine en su desarrollo y vinieron los escenarios giratorios y los medios mecánicos complejos para el cambio de escenas rápido. Parecía como si el teatro quisiera imitar al cine; pero eso mismo le hizo

definirse más y separarse totalmente y recobrar su personalidad, pues al mostrar su tramoya de una forma aparente se contrapuso al cine, donde la veracidad se persigue hasta el último detalle. El teatro es y debe ser farsa, por mucho que se le quiera complicar, por ejemplo, mezclándole el cine para presentar el exterior y el interior del actor, dejando a éste que nos muestre su cara falsa, mientras proyectamos como fondo una película que nos muestre su verdadera fisonomía; es decir, la que piensa realmente. Pero estos artificios no han hecho variar la esencia del teatro, donde el público seguirá siendo espectador y las masas coro, en contraste con el cine, donde unos y otros son actores.

Creo que con lo que antecede queda patente el origen ancestral, prehistórico del modo cinematográfico como medio de expresión humano. Sólo que hacían falta muchos siglos de técnica para llegar a ese medio moderno de expresión, lenguaje por antonomasia, que por eso mismo supera a cuantos medios de expresión (o en lenguaje político) de propaganda hay actualmente.

Ahora bien; la guerra moderna ha de terminar en una pugna ideológica y para pacificar los países conquistados por medios violentos se ha de apelar a la persuasión (propaganda). Y aquí de la aplicación del cine como arma de guerra. Cuando los cañones callen, cuando las esquadras vuelvan a sus puertos y los aviones sean medios de transporte, la cinematografía será el arma trascendental.



PSICOLOGIA DE LA CREACION CINEMA- TOGRAFICA

POR

CARLOS SERRANO DE OSMA

E L problema de la psicología de la creación cinematográfica es, por su génesis, no ya de difícil solución, sino también de planteamiento complicado, puesto que su problema matriz, el de la psicología de la creación artística general, adolece de una grave falta de unidad, al ser propuesto de muy diversas maneras, a veces contradictorias, por los filósofos y psicólogos que lo estudian, y al resultar sus soluciones, como consecuencia de ello, inestables y vacilantes. A pesar de todo, vamos a intentar el trazado de unas líneas generales de la psicología de la creación cinematográfica, con el único propósito de lograr un mínimo valor de sugerencia.

La máxima dificultad que encuentra el estudioso ante el problema de la creación artística, es el de la comprensión de la actividad creadora. ¿Es posible entender un proceso de forja de arte sin ser artista? Este es el primer obstáculo con que el investigador tropieza. El hombre de ciencia opera, para sus deducciones, con conceptos abstractos, que son accesibles a fórmulas que todos pueden llegar a conocer. En cambio, el artista, maneja sólo medios intuibles, correspondientes a la materia de un arte determinado; en el caso concreto del cine, la "materia imaginativa", como la llamó Antonio Espina. Otras veces son representaciones de formas, colores, sonidos, armonías o melodías, los elementos con que labo-



Presentará en toda España

EL SABADO DE GLORIA

El Fantasma y D.^a Juanita

(Película declarada de interés nacional)

CON

ANTONIO CASAL ◎ **MARY DELGADO**

JUAN ESPANTALEON

ALBERTO ROMEA

MILAGROS LEAL

CAMINO GARRIGO

Director: RAFAEL GIL

Argumento: JOSE M.^a PEMAN ◎ **Cámara: M. KELBER**

Decorados: E. ALARCON ◎ **Estudios: SEVILLA FILM**



Un episodio en la vida de una mujer, que significó su vida misma

Es una superproducción CIFESA PRODUCCION



Parlo-films S.A.

DOBLAJE · MEZCLA Y SINCRONIZACION DE PELICULAS

Diputación, 96

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.

LEA VD.

CINE EXPERIMENTAL

Revista de técnica, estética y economía

ra el creador, según la naturaleza del arte que le ocupa. Por eso, quien pretenda obtener un conocimiento de la gestación cinematográfica, ha de ser, al menos teóricamente, no sólo "artista creador", sino "artista universal". Conocemos el ejemplo de Federico Teodoro Vischer, que tuvo que hacer escribir la parte musical de su "Estética" a Köstlin, por ignorar él esta disciplina artística. Neumann, con respecto al particular, dice, en su "Introducción a la estética": "¿Quién pretenderá entender la creación artística de Ricardo Wagner, sólo por medio del revivir interno, si no posee suficiente conocimiento teórico-musical para explicarse aisladamente los medios musicales y rítmicos con que Wagner ha logrado los efectos estéticos de sus dramas?"

Es preciso, pues, ser artista, "artista universal", para entender la génesis de la actividad artística. Ningún artista más universal que el realizador cinematográfico, ya que pulsa resortes de lo bello en relación con todo el sistema de las Artes.

Para estudiar, hasta el límite en que puede ser estudiada, la creación cinematográfica, han de poseerse dotes de artista cineasta. El perfecto análisis psicológico de este género de creación lo haría un artista realizador. Y esto es difícil. No conocemos ningún trabajo o ensayo de realizadores sobre el tema. Hay, eso sí, escritos de directores en los que éstos exponen sus procedimientos, su manera personal de entender la realización; a ellos haremos referencia más adelante, cuando hablemos de los métodos que consideramos como más útiles para aproximarnos a un conocimiento de lo que es la esencia de la creación artística cinematográfica.

Independientemente de cuanto llevamos dicho, existe en toda creación un momento puramente "individual", asequible, en cierto modo, a la investigación científica. Este momento individual lo determinan las personales condiciones del artista: el estilo, el lenguaje, el toque de pincel, sus melodías y armonías y, en el cine, lo que se ha dado en llamar el "modo de hacer". Puede ser observado por métodos psicológicos directos, al alcance del estudioso. Lo propio puede decirse de otros "momentos generales", presentes en la actividad de creación; son tales, la memoria sensitiva, la fantasía y la reflexión. Para investigar todo ello nos basta con la psicología aplicada. Pero, ¿cómo sospechar las ocultas y maravillosas razones que hacen al artista crear formas, sonidos o imágenes, sin ley lógica, ni precepto establecido, obedeciendo sólo a indeclinables y superiores mandatos emotivos y sensibles?

No conocemos la raíz generadora de la creación artística, como no conocemos tampoco el origen del impulso vital. Sólo Dios sabe de estas cosas. No ignoramos las leyes que rigen y ordenan la Vida y el Arte, pero ello no es bastante para conocer plenamente la Vida y el Arte. El

médico razona sobre la Vida y la Muerte, pero a veces, el sacerdote comprende mejor la Vida y la Muerte. En el Arte, el filósofo estético, el investigador, trata de bucear en la génesis. Y la génesis está dentro del artista, invisible, materialmente imperceptible, sorda a las llamadas de la lógica.

Hemos, pues, de servirnos de la psicología para conocer ciertos aspectos de la creación. Para tener una idea general más completa acerca de esto, sería preciso que fuésemos artistas. Neumann tiene la benevolencia de suponer que, aquél que—psicólogo o estudioso—pueda darse a la actividad artística, aunque sólo sea como “dilettante”, estará en mejores condiciones de entender en parte dicha actividad que un simple observador lógico o investigador. Apoyados por esta benevolencia, vamos a tratar de exponer algunos de los rasgos fundamentales que caracterizan a la esencia de la creación general, para deducir después, en lo posible, las determinantes de la creación cinematográfica.

Según Dessoir, en toda creación hay cuatro etapas; la del “arroamiento”, que Wundt llamó “inspiración”, término que aún perdura; es el relámpago que ilumina, de pronto, la oscuridad de la mente del artista, sintetizando en unos segundos la idea de totalidad. Luego, la etapa de “concepción”, o idea madurada. Despues, el “boceto”, o construcción rápida. Y por último, la “ejecución”, o realización definitiva.

En el cine, ¿dónde empieza y acaba el “arroamiento”? ¿Cuáles son los límites de la “concepción”, del “boceto” y de la “ejecución”? Hay que distinguir, en la creación cinematográfica, una fase inicial: “la idea”. No la idea de un suceso, o de una narración, sino “la idea” de que ese suceso o esa narración son cinematográficos. El cineasta escritor tiene “la idea” de que un cuento, una novela, una leyenda, un hecho histórico, un acaecer del vivir actual y diario o, por otra parte, algo surgido de su actividad fantástica, es materia a desarrollar en imágenes. El cineasta escritor tiene esta idea y la desarrolla en sus hitos más fundamentales, fijándola después; es el argumento segunda fase de la actividad creadora. Luego, sueña el film en su dimensión aproximada, hace hablar a sus personajes, imagina las reacciones totales de los mismos, crea una actividad visual del tema, ajusta los caracteres, fija las incidencias, precisa los recursos emotivos y logra la intención de totalidad psicológica; es el escenario—los diálogos, el guión literario—tercera fase de la creación cinematográfica. Despues, este cineasta escritor, ya en funciones de cineasta pre-realizador, piensa y siente el film en su última manifestación literaria: el guión técnico. En el guión técnico se vierten ya las expresiones cinematográficas. En él se emplea el lenguaje del cine. Situaciones de cámara, ángulos, movimientos, luces, juegos de planos... Toda la preceptiva del film se fija en las páginas del guión

técnico, que no es otra cosa que la medida exacta, el ritmo y la cadencia de la inmediata película. El guión técnico es también el tránsito a la última fase de la creación cinematográfica: la realización. Muchas veces forma parte de ella. O tal vez sea aquí, en el guión técnico, donde comience la verdadera creación. Hasta él, las tres fases iniciales—idea, argumento y escenario—pueden ser debidas a escritores con sentido del cine, pero sin dotes de creación filmica. Desde el guión técnico, todo responderá al más riguroso criterio cinematográfico. Una película no puede ser hecha—salvo alguna rarísima excepción—sobre la base de un guión literario. En cambio, puede ser construido un guión técnico directamente, sin las fases previas escritas de argumento y escenario. El cine no es literatura.

La última fase de la actividad de creación cinematográfica es, como acabamos de apuntar, la de la realización. En ella cabe observar tres estadios fundamentales: el guión técnico definitivo, la realización plano a plano, y el montaje. El guión técnico definitivo es el resultado de la supervisión, por parte del realizador, del guión técnico entregado para su confección en el supuesto de que él no lo haya elaborado o no haya intervenido en su elaboración. La realización plano a plano es la segunda fase: ante el plano a rodar—unidad estético cinematográfica elemental—hay, potencialmente, un proceso de creación; subfases del mismo, serían: “intuición”, “nudo” y “solución”; puede objetarse que la “intuición” ya va fijada en el guión técnico; y así es; sin embargo, es posible también hablar de la “intuición” que, independiente de ésta, surge en el realizador al disponerse a rodar; el “nudo”, es el punto álgido de la confección de un plano, y la “solución”, como su nombre indica, es la resultante necesaria de las dos subfases precedentes. En el montaje, último estadio de la fase de realización cinematográfica, y final del proceso constructivo del film, se repiten sensiblemente los tres jalones señalados para la realización.

Vamos a tratar de percibir ahora la posible correspondencia entre las fases de la creación cinematográfica y las de la creación artística general. El “arrobamiento”, la inspiración, es “la idea”; indudablemente, la primera noción intuitiva de la obra la adquiere el cineasta en la inspiración. La “concepción” de Dessoir corresponde a la fase segunda de la creación cinematográfica: “argumento”. La fase tercera, “escenario”—guión literario—coincide con el “boceto”, línea general del futuro film. Y la “ejecución”, cuarta fase de la creación general, corresponde a los estadios cuarto y quinto de la creación cinematográfica: guión técnico y realización. Como ya apuntamos anteriormente, en estos dos estadios es donde posiblemente se efectúe la creación cinemató-

gráfica propiamente dicha; las verdaderas dotes filmicas sólo son imprescindibles en ellos, pudiéndose hacer cine a partir de un guión técnico escrito directamente por el propio realizador. En las dos últimas subfases de la realización—construcción plano a plano y montaje—se dan también, indudablemente, algunos hitos de la creación general; como en otra ocasión dijimos, un “plano” es una pequeña unidad artística, y es lógico que, para llegar a ella, se siga, en pequeña dimensión, la misma trayectoria que en la obra total. Ahora bien, en la realización de un plano se pasará de la inspiración a la ejecución, omitiéndose la concepción y el boceto, que subsisten sólo como fracción de la creación general. Es aquí, en este tránsito del arroabamiento a la ejecución, donde destacan las condiciones del director llamado escénico, que es, a veces, sólo un intérprete fiel del guión, con categoría de artista ejecutante. Esto nos sugiere la noción de la existencia de tres clases de realizadores: los que saben ver un film en su totalidad, sin dotes para la dirección escénica; los que, sin ver el film, mueven y dirigen perfectamente a los actores y a los conjuntos, y los que, teniendo la previa visión completa de la película, la realizan a la perfección hasta sus últimos detalles; están, también, los que encuentran en el montaje ancho campo para sus preocupaciones estéticas. Todos ellos pueden dirigir, y todos lo hacen. Pero las obras perdurables sólo serán debidas a aquéllos que dominen plenamente y por igual todas las fases de la creación cinematográfica; por ejemplo, Murnau, Wyler, Welles. En cambio, Sáenz de Heredia, pongamos por caso, es un buen realizador escénico, pero poco guionista. Rafael Gil y Antonio Román son más guionistas que directores de escena; René Clair también concede, en sus realizaciones, una máxima importancia al guión. Y Pudovkine y los rusos, son más montadores que otra cosa.)

Hay que anotar, además, en la creación cinematográfica, la presencia de ciertos elementos negativos, que contrarrestan la actividad artística. Son los debidos a la industrialización, en primer lugar; las horas metodizadas y los instantes controlados son un lastre en la labor del artista cineasta; y a la intervención de los actores, después, la lucha por encontrar en el intérprete el resorte de lo sensible es más dura, mucho más, que, verbigracia, la talla del mármol por el escultor; no ofrece a veces la piedra tanta resistencia a ser labrada como el actor o la actriz a ser moldeados en contra de su criterio. Debido a ello, el cineasta encuentra su rémora. En vencerla estriba su máxima dificultad. La consecuencia es, que la obra nacida con tanta preocupación, gozará de más solidez y perdurabilidad que la creación fácil. Así es el cine.

Una vez observadas las distintas fases de la creación cinematográfica,

intentaríamos aproximarnos a la raíz de la misma, a su esencia. Para ello, ahondaríamos en las supuestas fuentes fundamentales: las declaraciones de los propios artistas cineastas sobre su labor; los métodos de trabajo de éstos; la investigación posterior de sus obras, y el conocimiento y análisis de la vida espiritual de los mismos.

Utilicemos palabras de Chaplin como ejemplo de lo que opina el cineasta acerca de su actividad creadora: "La casualidad tiene una gran parte en la realización de mis películas". ¡Así es que, Mr. Chaplin concede un gran valor a la casualidad! Toda la teoría del trabajo minucioso y meditado se viene por tierra ante esta declaración de Charlot. ¡La casualidad! Sin embargo, estábamos convencidos de que no era así. La preceptiva del cine, elaborada tras muchos años de estudio, demuestra lo contrario: un buen film es el producto de una buena lógica. No hay lugar para la improvisación. Pero Mr. Chaplin dice lo contrario. Y es un genio. "Con pedazos de vida, sencillamente, es como se hacen las mejores películas", escribe, afirmando así el paradójico dramatismo de su comicidad. La casualidad y la vida. Es posible. La vida sigue su cauce, ordenada, tranquila. Y llega lo imprevisto, la casualidad, el "gag" inventado, que surge—"intuición del plano"—en un momento preciso. El choque es brusco. Se produce la risa. Así es Charlot.

Si observamos ahora los métodos de trabajo de Chaplin, veremos en ellos una característica esencial: la independencia. Chaplin trabaja como quiere y cuando quiere. Realiza sus películas, no en veintidós días, ni en veintidós semanas, sino a veces en veintiún mes, y aun más. Los procedimientos de creación de este artista son exclusivos y personalísimos. Claro es que esta independencia la debe a muchos años de esfuerzo y lucha, y es posible que ella no sea otra cosa que la reacción compensadora a estos mismos años difíciles.

De sus obras se ha dicho mucho. La observación de las mismas es misión que corresponde al crítico. Veamos lo que dice Elie Faure acerca de Charlot: "No escribo el nombre de Shakespeare por azar. Responde perfectamente a la impresión divina que Charlot me hace experimentar en "Idilio en el campo": al arte prodigioso, de profundidad melancólica y fantástica, que en este film se agiganta y crece como una llama que lleva a cimas sinuosas la esencia misma de la vida espiritual del mundo". Con estas exaltadas palabras, refleja Faure el estado de ánimo que le produce la contemplación de una obra de Charlot. Estado de ánimo de sensibilidad, de pasmo, de trance.

Sobre la vida espiritual de Chaplin podríamos indicar una cosa primordial: su origen judío. Esta procedencia racial es muy posible que determine ciertas de sus características psicológicas, que luego él refleja

en sus films. En "El gran dictador", su última, aunque ya vieja película, representa el papel de un barbero judío, que, en un país de Centro Europa, es perseguido por ciertas organizaciones racistas; casualmente, por un error, es elevado el infeliz barbero a la Jefatura del Estado antisemita, provocándose con este motivo múltiples situaciones hilarantes, de las que, naturalmente, no sale favorecido el sistema de Gobierno del que es cabeza circunstancial Charlot. ¿No hay en la actitud de Chaplin de provocar la comicidad por estos procedimientos un mucho de resentimiento racial? Esta misma tendencia se observa, bajo facetas diferentes, en toda la generalidad de su obra.

Profundizando en este procedimiento de investigar las fuentes esenciales de la creación cinematográfica, llegaríamos a un conocimiento más o menos aproximado de la misma. A él contribuirían, por otra parte, el estudio del "momento individual", referente, como vimos, a la personalidad artística, y los varios "momentos generales"—memoria sesitiva, fantasía, reflexión...—inherentes a todo proceso de creación. Ahondando en las citadas fuentes e investigando estos momentos generales e individuales, estaríamos en condiciones de aproximarnos a la psicología de la creación cinematográfica. Pero ello es tarea superior que rebasa los límites de nuestro supuesto "dilettantismo". Esperemos, pues, como quería Neumann, que el artista universal, un buen realizador, creador en este caso, se ocupe del tema en otro instante, con la atención que el mismo merece.



LA PELICULA DE GUERRA

POR

EDUARDO RAMON BLANCO

Capitán de Infantería

HEMOS llegado a la guerra total. Los pueblos en lucha movilizan toda su actividad hacia el esfuerzo bélico y ninguna manifestación de la vida se encuentra inconexa o divergente con el fin de guerra. Hacen guerra el soldado en el frente, el obrero en la fábrica, el labrador en el campo, el ama de casa ideando combinaciones alimenticias con limitados recursos...; hacen guerra, cada vez en más importante grado, el artista y el técnico de cine. La guerra lo abarca todo y el cine es quizá el único marco que—también por abarcarlo todo—puede encuadrar el hecho de la guerra en su complejo absoluto.

El cine, como vivencia intelectiva, tiene la más extensa zona de acción de los estímulos multitudinarios. No podríamos forjarnos una visión de la Edad Media sin el auxilio de los viejos cronicones. El siglo XIX, como sujeto de personalidad histórica, no es definible prescindiendo del periódico, la novela y el folletín. Y cuando se quieran buscar elementos de juicio para la determinación histórica de nuestra centuria, habrá que contar con el cine como un ineludible factor, ya que la exteriorización del pensamiento y el fluir de la vida actual quedan en él auténticamente reflejados. El cine recoge de cada clase y da a cada estamento social la peculiaridad correspondiente. Así, la tan variadísima gama que va desde "Río Rita", a "Sinfonía de la vida", po-

niendo como dos posibles polos de clasificación. Pero además de esta espontánea localización clasista—está sobre el tapete la polémica del cine de minorías, de mecanógrafas, de porteras o de profesores de Universidad—, el cine tiene un tremendo carácter de trascendencia común, global, masiva, de arraigo en el corazón de la muchedumbre; esta muchedumbre—hombres y mujeres—que es la materia prima de la guerra total.

En muchos aspectos se relacionan la guerra y el cine. El reportaje suministra datos a la sagacidad de los altos Estados Mayores, pese a la severísima censura que sufre toda producción y exportación de noticiarios, documentales y crónicas cinematográficas. Es también propaganda: los rusos la adivinaron primero que nadie en esta forma, haciendo que en las discusiones de política internacional de la interguerra—llamaremos así al período 1918-1939—pesasen en el pensamiento de los estadistas las formaciones de carros por la Plaza Roja, que eran el plato fuerte de los noticiarios moscovitas. Pero la propaganda es arma de dos filos y siempre constituye información para el militar. Así, en ciertos casos la forma y medida de la propaganda en el cine descubre a la agudeza del estudiioso el síntoma verdadero que ansiosamente busca: la desorbitación de los temas, la “hiperestesia cinematográfica en asuntos bélicos puede indicarnos, por ejemplo, la ausencia de un verdadero espíritu de lucha.

Reportajes y películas tienen con la guerra una relación didáctica que va del esquema claro, comprensivo, logrado en función del tiempo (unas flechas en movimiento combinadas con otros signos geopolíticos convencionales, rayados, barras, arcos dentados), donde adquieren una plasticidad maravillosa las maniobras estratégicas, hasta el simple documental que reproduce la instrucción táctica de unos reclutas, en el cual podemos, aplicándole la cámara lenta, ver con toda exactitud—para aprender o para enseñar—la sabia o desafortunada concatenación de esfuerzos en un movimiento individual o en una evolución colectiva. Son ejemplos prácticos de estas dos formas un antiguo documental de la guerra del 14, que se tituló “Europa en llamas”, y el que recientemente ha lanzado el Ministerio de Marina sobre nuestro voluntariado naval.

El cine es archivo fiel e indeformable de los hechos de guerra. El cine histórico, por su propensión a la síntesis, ahorra prolijos estudios, aunque este género de películas haya de acogerse con grandes reservas, pues en ocasiones el mismo tema se desarrolla de diferente manera y

PRODUCCION Y DISTRIBUCION

— D E —

PELICULAS CINEMATOGRAFICAS



OFICINAS CENTRALES:

Av. de José Antonio, 31 - Teléfonos

28321
28322
28323

M A D R I D

COMO FINAL DE TEMPORADA 1944 - 45



LA MARCA DE LOS MAXIMOS TRIUNFOS
está cosechando los mayores éxitos con

EL HIJO DE LA FURIA

Dirigida por John Cronwell
Interpretada por TYRONE POWER - GENE
TIERNEY - George Sanders - Roddy
Mac Dowal - Frances Farmer.

LA TIA DE CARLOS

Dirigida por Archie Mayo
Interpretada por JACK BENNY - KAY FRANCIS - Anne Baxter - James Ellison

y

¡QUE PAR DE LOCOS!

Dirigida por Alfred Werker
Interpretada por STAN LAUREL - OLIVER HARDY - Dante (El Mago) - Sheila Ryan - John Shelton

y con la gran superproducción nacional

UNA SOMBRA EN LA VENTANA

Dirigida por IQUINO
Interpretada por Adriano RIMOLDI - Ana MARISCAL - Manuel LUNA - Jesús TORDESILLAS

es muy difícil una superación objetiva de los intereses nacionales particulares que haga posible la veracidad histórica.

El cine acostumbra, "veteraniza" respecto a la guerra. El soldado bisoño, antes de encontrarse en la batalla, tiene ya, si ha visto cine, una visión realísima de lo que ésta es. En una confortable butaca se ha deslumbrado con el fulgor del lanzallamas y la pirotecnia de las balas trazadoras; ha oído él aviones en barrena, silbar los proyectiles, chirriar los tanques... Le falta, claro está, el viejo olor de la pólvora... (Y digamos, a propósito de esto, que se habla de algo que creemos perfectamente prescindible: de aumentar con sensaciones olfativas la impresión de verismo que el cine produce.)

En la moderna técnica balística tienen un gran campo de acción los métodos cinematográficos, como sucede en el estudio de la situación del proyectil y su deformación en los diversos puntos de la trayectoria.

**

Mas, indudablemente, es en la propaganda ante propios y extraños donde el cine de guerra encuentra su máxima justificación como factor considerable de la preparación integral de una nación para la guerra. A esto se refieren las siguientes notas, que no hacen más que preludiar un más profundo estudio.

Ante todo, vemos cómo influye la psicología bélica de cada nación en la peculiaridad de sus películas de guerra. Un pueblo maduro, viejo ya, sereno, flemático, en la cúspide de su poderío, el problema de la guerra lo trata con absoluta seriedad, adoptando en la lucha un tono de resignado dolor y de viril entereza. El pueblo inglés ve en la guerra "sangre, sudor y lágrimas" vertidos a la mayor gloria del logrado Imperio.

El pueblo alemán ha hecho de la guerra una poesía y una mística. Por eso la película de guerra alemana es siempre de canciones y marchas alegres, correspondientes a un pueblo orgulloso, entusiasta y joven. El cine alemán trata la guerra sin humor, pero con alegría.

El pueblo norteamericano ha hecho de la guerra algo deportivo—el mismo hecho de venir a combatir lejos de su tierra tiene mucho de jugar "fuera de campo"—, y la película de guerra norteamericana es acrobática, juvenil e ingenua, y, desde luego, perfecta en su técnica. Es el americano un pueblo joven y aventurero: todo en su cine de guerra

tiene un matiz simplista de reducción del mundo a buenos y malos, con el jubiloso remate del triunfo de los primeros.

Y así, desde el melodrama del cine francés de guerra, con sabor amargo y trágico—“La batalla”—, y el lirismo del cine italiano—“Bengasi”—hasta el cine de guerra español, trasunto fiel de nuestro espíritu apasionado y rotundo. El “quien no está conmigo está contra mí” es secularmente un lema español, y nuestro cine realizó de manera triunfal en sus excelentes films de guerra la tesis española. Y si en algunas películas—“Harka”, “Legión de héroes”, “¡A mí, la Legión!”—era misión fundamental el exponer la idiosincrasia del soldado español, en otras—“Raza”, “Sin novedad en el Alcázar”—se vinculaba a la misión de este soldado el planteamiento de problemas de valor histórico universal, abordándolos con sinceridad y valentía inéditas.

Y podemos observar también, en el transcurso del tiempo, cómo el cine sigue el movimiento pendular de la ideología en relación con la guerra. Así, la época postguerra del 14, imbuida de ideas pacifistas, saturada de Remarque, Rhen y Barbusse, tiene su correspondencia en el cine con la filmación de novelas derrotistas. Consecuencia: al precio de su derrota pagó Francia el espíritu popular que cristalizaba en películas como aquella tan bochornosa de concepto como magnífica en la interpretación de Pierre Blanchard, que se llamó “Cruces de madera”. Allí soldados franceses sin espíritu de sacrificio injuriaban a su Patria por no poder soportar las penalidades de la milicia y de la trinchera.

Ahora bien. La materia prima de la guerra hemos dicho que son las multitudes—hombres y mujeres—, sobre las que el cine actúa. De ahí que la película de guerra ejerza sobre el sentir bélico de la multitud una influencia extraordinaria, muchas veces canalizada por el gobernante, sea instintivamente, sea con meditación y plan; no olvidemos la máxima de Karl von Klausewitz, el filósofo de la guerra, afirmando que ésta no es más que la continuación de la política con otros procedimientos. A tenor de ello, en época de paz los apatridas del mundo denostaban la guerra en los países que se lo permitían. Mientras tanto, en otros las películas de guerra enraizaban en el alma popular dotándola de las condiciones morales para la gran ocasión; películas de guerra que tenían un doble fin: formación en el propio pueblo y propaganda en el extranjero. ¡Qué diferente manera de concebir la muerte en el combate la de “Remordimiento” y “El submarino U-9”, la de “Sin novedad en el frente” y “El gran rey”! Entre los alemanes y los ru-

sos—países con consciente política de guerra—las versiones del reina-
do federiquiano y la agresividad revolucionaria de los marineros sovié-
ticos eran películas formativas y de exportación. Los demás países no
pasaron de algunas frías y parciales evocaciones históricas que tenían
un matiz triste y de algo que no podía volver.

Pero llegó la guerra, ese fenómeno natural y social que alcanza su
máximo apogeo en la civilización, como dijo Villamartín. Llegó con
carácter de totalidad y, para el hombre de visión histórica, con garan-
tías de periódica repetición.

Se apresuraron entonces todos los países a considerar al cine como
un instrumento más del potencial bélico de la nación. Y en esta fase
están los pueblos en la hora presente.

Y hagamos notar de pasada que el cine, hasta su proceso actual, es
esencialmente acción. No puede reprochársele a los films de guerra
ese carácter vertiginosamente dinámico. Sabemos que la guerra es algo
más que el combate encarnizado, la resistencia al bombardeo, el ata-
que a la bayoneta calada, los cañones disparando a cero, el peloteo de
las bombas de mano. También son guerra, y de más importancia en la
dimensión del tiempo, las horas muertas en la chavola, el “nirvana”
de la trinchera, los días y días sin novedad en el frente. Pero esto es
menos cinematográfico, y el cine de guerra ejerce una acertada alqui-
mia, presentándonos sólo la singularidad emocionante.

Y, como final, diremos que demuestra la importancia del cine en la
guerra de hoy la frecuente retención lejos del riesgo máximo de artis-
tas y técnicos, aun en los países más agobiados por el esfuerzo y más
escasos de reservas humanas, para que no sufra interrupción la pro-
ducción cinematográfica.

Con la guerra el cine ha revalidado su rango de potencia efectiva y
primordial entre las modernas manifestaciones del espíritu.

¿ES POSIBLE EL DESPLAZAMIENTO DE LA PELICULA DE 35 MILIMETROS POR LA DE 16 MILIMETROS?

POR

FERNANDO ZAPATER ARTIGAS
MARCELO DOMINGUEZ PASSIER

De la Sección de Cinematografía de la E. E. de I. I.

EN una película los granos que componen la imagen pueden ser de dimensiones diversas. Las causas de ello son muy variadas y se encuentran tanto en la composición química y en la elaboración de la emulsión fotográfica, como en su impresión y en los baños reveladores.

Para poder analizar todos aquellos motivos que modifican el tamaño de la granulación, creemos conveniente recordar sucintamente el proceso de formación de la imagen según las modernas teorías.

K. Fajans e, independientemente, Sheppard y Trivelli concibieron, allá por los años de 1920, la formación de la imagen latente en una emulsión fotográfica, apoyándose en la teoría atómica formulada por Bohr con anterioridad. Según este último, el átomo de plata está formado por un núcleo central constituido por 47 cargas positivas y a cuyo alrededor giran 47 electrones a distancias superiores a 100.000 veces el diámetro del núcleo. Los electrones, que constituyen las cargas negativas, están ordenados en distintos grupos: la primera capa contiene dos electrones; la siguiente, ocho; la tercera, 18, y la cuarta, otros 18; el electrón número 47 gira siguiendo una órbita elíptica que atraviesa las capas anteriores, de un modo igual a como lo hacen los cometas en nuestro sistema solar.

El átomo de bromo está formado por un núcleo de 35 cargas positivas, neutralizadas por otros tantos electrones dispuestos del siguiente modo: 2-8-18-7.

En general, existe la regla de que las capas formadas por 8 y 18 electrones son muy estables y, por tanto, es precisamente el electrón número 47 de la plata el que fácilmente puede ser arrancado, mientras que en el bromo se produce el efecto contrario, pues éste pretende estabilizarse en su capa de siete electrones, absorbiendo un electrón para formar una capa de ocho. De este modo es como se forma el cristal de bromuro de plata, que se encuentra en las emulsiones fotográficas, formando un enrejado cristalino a base de átomos de plata ionizados positivamente y de átomos ionizados negativamente, formando el conjunto un todo neutro.

Al fabricar en la práctica la emulsión, después de provocada la reacción química que da como resultado la formación de estos cristales de bromuro de plata, al aumentar el tiempo de "maduración" que le concedamos a la emulsión antes de verterla sobre el soporte (celuloide o cristal), aumenta el tamaño de los cristales, constituyendo lo que entendemos por granos sensibles.

La molécula de bromuro de plata que hemos descrito es fácilmente disociable si se le aplica una energía exterior que provoque la cesión de la carga negativa, de que se había apoderado el halógeno (bromo), restituyéndosela al ión de plata, quedando este metal en estado libre y neutro.

En nuestro caso de la fotografía, la fuente de energía es la luz. Cuanto mayor sea la longitud de onda de ésta, tanto menor es el "quantum" ($\epsilon = h \cdot v$) de energía radiada y menor será la probabilidad de que el halógeno se desprenda del átomo sobrante. Esto concuerda con la práctica, puesto que sabemos que en cierto tipo de emulsiones la luz roja (mayor longitud de onda) no impresiona la placa.

Sin embargo, podemos favorecer la sensibilidad de una película, o sea estimular la mutación del electrón, introduciendo en la emulsión Ag^+ , o simplemente plata libre, con lo cual pueden quedar sensibles las placas hasta el infrarrojo. Un aumento de temperatura también facilitaría la sensibilidad de la película, pues con ello aumentaríamos la energía interna.

Los primeros átomos libres de plata forman unos gérmenes, a los cuales se agrupan sucesivamente los nuevos átomos de plata que van siendo liberados.

Ahora bien; cuanto menores sean los cristales de bromuro de plata primitivos, tanto menores y mejor repartidos serán los gérmenes de plata formados por la acción de la luz. Así sería en teoría, pero en la práctica tropezamos con el inconveniente de que la sensibilidad de la emulsión también se hace menor.

En resumen, nos encontramos con dos factores que varían inver-

samente: la sensibilidad y la granulación. Por una parte, conviene aumentar la sensibilidad por las ventajas enormes que esto reporta (disminución de la iluminación principalmente), pero este aumento está limitado por el tamaño del grano, que, al crecer, disminuye notablemente la calidad fotográfica.

Esta aparente contrariedad está siendo salvada por la ciencia al descubrirse la influencia que tienen ciertas sustancias incluidas en la gelatina de la emulsión fotográfica en relación con la sensibilidad o facultad de ser atacados por la luz los granos, tal como antes se explicó.

Estaba ya bastante desarrollada la técnica fotográfica cuando todavía inexplicables fenómenos hacían variar la sensibilidad de una emulsión entre límites muy grandes. Se daba el caso de que, siguiendo el mismo proceso de fabricación, al recibir una nueva remesa de gelatina los resultados eran totalmente distintos. Esto hizo sospechar que la causa residiera en aquélla, encaminándose los diversos fabricantes a introducir en la emulsión de una manera empírica los productos más insospechados, tales como cerveza, café, etc., llegando a recetas que guardaban en secreto, al considerarlas como la base del éxito de sus preparados.

Hasta tal punto estaba generalizado este uso, que hombres de capacidad, tales como A. P. H. Trivelli, del Instituto de Investigaciones de la Casa Kodak, escribía en la revista "Zeitschrift Wissenschaftlicher Photographie", número 27-381 de 1929, la siguiente frase: "El arte de elaborar emulsiones de gran sensibilidad fotográfica puede considerarse como el arte de añadir ciertas impurezas y en forma determinada al haluro de plata".

S. E. Sheppard y sus colaboradores, de la Casa Kodak, estudiaron de una manera racional las causas de estos efectos arbitrarios, y para ello se dedicaron a buscarlas en las aguas residuales de la elaboración de la gelatina. Resultado de estas investigaciones fué el descubrimiento de que ciertas sustancias (generalmente sulfuradas), en proporciones tan insignificantes como 1 : 300.000 y 1 : 1.000.000, provocaban reacciones de tipo químico que aumentaban notablemente la sensibilidad.

Estos resultados iniciales y todas las experiencias dedicadas a este fin realizadas hasta nuestros días, cuya enumeración se sale fuera de este artículo, han contribuido al progresivo aumento de la sensibilidad, sin que esto supusiera un aumento del tamaño de los granos.

El revelado puede influir también en el mismo sentido de reducir también el tamaño de los granos. En este caso se verifica que para un mismo revelador cuanto menor sea el tiempo de revelado más fina

será la granulación. Esta condición no puede ser siempre aprovechada, porque entonces la curva característica no será la favorable desde el punto de vista de los contrastes (véase fig. 1). Pero también salvamos esta nueva dificultad con los reveladores que se llaman de grano fino, que actúan, por su alto contenido en sulfito sódico, hasta cierto punto como "reveladores físicos", que, como es sabido, dan lugar siempre a grano fino.

Al igual que el aumento de sensibilidad provocado por procedimientos químicos, paralelamente se ha conseguido otro tanto desde el punto de vista físico.

Es un hecho comprobado que todos los haluros de plata (bromuro, yoduro y cloruro) poseen la facultad de impresionarse por la luz, pero en grado diverso, ya que cada uno de ellos reacciona diferentemente, según sea la longitud de onda de la radiación que incida sobre ellos. Las curvas de la figura 2 nos traducen gráficamente las anteriores manifestaciones. Mediante una dosificación adecuada de cada uno de ellos en la emulsión, se consigue abarcar una mayor extensión de longitudes de onda, con lo cual se alcanza de rechazo un aumento de la sensibilidad al lograrse un mejor aprovechamiento de la fuente lumínica.

En este último sentido también contribuye el mejoramiento de la óptica de los aparatos tomavistas. Por una parte, el haber alcanzado un grado de perfeccionamiento tal que permite utilizar objetivos de gran luminosidad, como el 1 : 1,2 y el 1 : 1,5, y, por otra parte, la moderna "óptica T", que suprime casi totalmente la reflexión, aumentando el factor de utilización de la luz.

Creemos haber enumerado ya todos los argumentos respecto a la granulación que se encuentran confirmados en las actuales emulsiones. Efectivamente, éstas han aumentado notablemente la sensibilidad, pero también han disminuido el tamaño del grano.

Esta última afirmación hace prever ya la posibilidad material de reducir el tamaño de la imagen, ya que, al ampliarla en su proyección cinematográfica sobre la pantalla, no será perceptible de una manera desagradable la granulación. Esta condición será imprescindible en aquellos fotogramas a los cuales se exige una calidad fotográfica intachable, como ocurre en los primeros planos. En aquellos en que el efecto visual se consiga principalmente por la distribución de las sombras y de las luces no sería tan precisa esta cualidad, en cuyo caso se justifica aún más el empleo de imágenes reducidas. Pero el argumento ya definitivo es la aparición del cine en color; éste posee una granulación prácticamente imperceptible, siendo, por tanto, capaz de su-

rir las mayores ampliaciones, manteniendo íntegramente su calidad fotográfica.

Analicemos ahora, bajo el aspecto económico, la posible sustitución de la película de 35 milímetros por otra de dimensiones menores. El tamaño adoptado es el de 16 milímetros, por ser éste ya de uso frecuente en el mercado desde hace ya bastantes años. En un principio se utilizó sólo con límites restringidos y para proyección de ampliación reducida. Recordemos las máquinas que para aficionados lanzaron hace ya bastantes años las Casas de material fotográfico Kodak y Agfa. Hoy en día la película de 16 milímetros, por las razones que han sido apuntadas en cuanto al mejoramiento de la emulsión, está facultada para sustituir con ventaja a la de 35 milímetros.

La superioridad práctica y económica es bien patente: las reducidas dimensiones de la cinta permiten que todos los aparatos por los cuales haya de pasar la misma: cámaras, aparatos de revelado, proyectores, etc., sean de construcción menos voluminosa y, por tanto, que los materiales empleados puedan ser de tipo más ligero, al eximirseles fatigas mecánicas menores. La superioridad que esto proporciona en cuanto al manejo de los aparatos está siendo aprovechada en gran escala en nuestros días a causa del actual conflicto bélico. Tenemos noticias de que en el campo aliado, especialmente en lo que se refiere a las tropas estadounidenses, es la única y exclusivamente empleada para los reportajes difíciles de guerra. Este es uno de los motivos por el cual creemos se carece de datos acerca de la producción de película de 16 milímetros de los países que intervienen en la contienda. Acompañamos una fotografía de un operador norteamericano realizando su arriesgado trabajo con un tomavistas de 16 milímetros sumamente manejable.

Ya antes de la guerra, en Alemania, se había utilizado esta clase de película con fines educativos. Existe en ese país un Organismo llamado "Oficina para el cine educativo del Ministerio de Educación" que, según los datos que poseemos, había realizado hasta finales del año 1938 las siguientes producciones de 16 milímetros:

207 películas para Escuelas de Enseñanza Primaria.

45 ídem íd. fd. especiales.

18 ídem íd. fd. agrícolas.

294 ídem íd. fd. de enseñanza media.

También está encargada esta Oficina centralizadora de los aparatos de proyección; hasta la misma fecha fueron 30.000 los suministrados a las Escuelas. El número de copias fué de 188.470, con una longitud total de 21.312.000 metros.

Para darse una idea de la importancia de esta cifra indicaremos



Los soldados norteamericanos utilizan cámaras de 16 mm. para el rodaje de las diversas escenas en primera línea.



Los "cameramen" norteamericanos arriesgan su vida para alcanzar noticias interesantes para las oficinas de los Estados Mayores y, también, para el público de retaguardia.

(Fotogramas cedidos por NO-DO.)

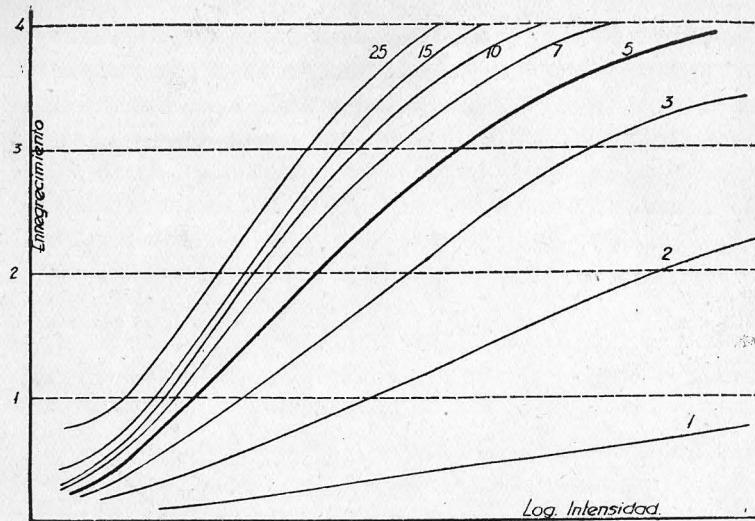


Fig. 1

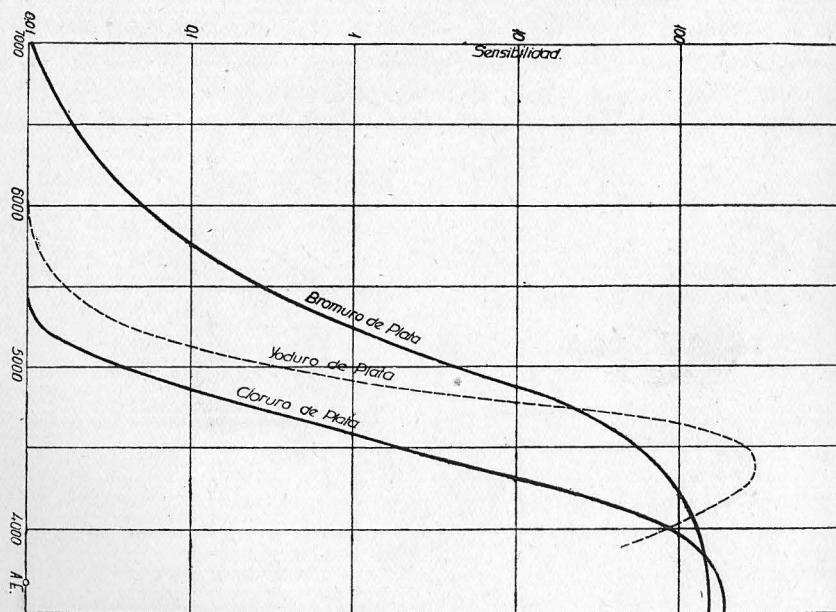


Fig. 2

para su comparación que el número de metros de película positivo de 35 milímetros que se consume en España anualmente en todas las manifestaciones del cine es de 10 millones de metros.

Por el hecho de que la película sea más estrecha y, por tanto, se reduzca notablemente su peso, las masas en movimiento son menores y permite alcanzar mayores velocidades de paso por los aparatos, sin que sufra la cinta, por no llegarse tan pronto a los límites de su resistencia. Esto tiene especial aplicación en laboratorios de investigación de física, balística, etc., así como para la filmación destinada a determinar el vencedor en unas carreras o en otras competiciones deportivas. A continuación indicaremos una serie de cifras dignas de tenerse en cuenta en un estudio económico del problema:

	35 mm.	16 mm.
Número de fotogramas por metro	54	132
Número de metros por hora de proyección	1.641,6	658,4
Cantidad de plata por millón de metros, kilos.	260	130

Todas las razones expuestas en este estudio resultan favorables a nuestro enunciado y el hecho de que hasta ahora no se haya impuesto la película de 16 milímetros hay que atribuirlo a la dificultad que supone la sustitución de toda la actual maquinaria cinematográfica preparada sólo para los 35 milímetros. Esta enorme inercia económica hace que la adaptación de todo el utilaje pueda realizarse sólo de una manera paulatina y lenta. Los aparatos copiadores-reductores de 35 milímetros a 16 milímetros, últimamente terminados y puestos en servicio, contribuirán a facilitar esta transformación.

CALCULO DE LA POTENCIA LUMINICA Y DE LA INTENSIDAD DEL ARCO PARA UNA DETERMINADA SALA DE ESPECTACULOS

POR

RAMON SAIZ DE LA HOYA

PELICULAS EN BLANCO Y NEGRO

El advenimiento del cine sonoro trajo consigo una gran reforma en las cabinas de proyección, reforma tanto más necesaria en los elementos productores de luz para la proyección, cuanto al construirse cada día más salas de mayor cabida que las antiguas, se tropezó con el inconveniente de que la proyección que se lograba trabajando con carbones corrientes a bajas intensidades resultaba insuficiente. A esto se sumó la necesidad de utilizar para el cine sonoro pantallas porosas que dejan pasar, como es sabido, gran cantidad de la luz proyectada sobre las mismas. Además, para la proyección de películas en color es necesario un empleo de corriente muy superior.

Para ello, las industrias fabricantes de lámparas de arco y las de carbones para proyección unieron sus esfuerzos y fabricaron las unas arcos especiales para la proyección con altas intensidades y las otras carbones también especiales para estas altas intensidades.

En resumen, las características principales de los arcos de alta intensidad son: el avance automático de los carbones, imanes sopladores, postiguillos de encendido para la protección del espejo en el momento de encender los carbones, ventiladores para el espejo, etc. Los carbones especiales para alta intensidad se fabrican casi todos con una protección de cobre que es más o menos fuerte, según las intensidades a que han de trabajar y con mechas centrales para obtener los efectos "Beck".

Casi todos los empresarios efectuaron en sus cabinas y pantallas las reformas y perfeccionamientos que el invento les imponía y acomodaron sus salas lo mejor posible para que las películas sonoras fuesen reproducidas con más o menos perfección técnica y, sobre todo, para sostener la competencia que otros locales bien instalados y con buenos equipos les imponían. Pero de esto hace ya más de diez años, y durante este tiempo, ¿cuántas reformas y perfeccionamientos han introducido en sus instalaciones? ¿Cuántos equipos de sonido cuentan con expansor de volumen? ¿Cuántos arcos con lentes condensadoras en forma de panal para película en color?, y tantos otros perfeccionamientos como se han introducido en la reproducción de películas sonoras y en color y que nuestro público desconoce en absoluto.

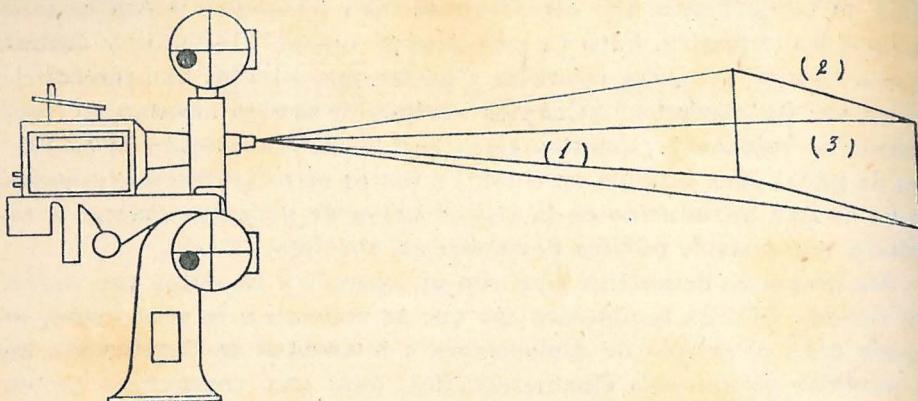
Me propongo demostrar aquí con un ejemplo y los datos que, según las normas básicas luminotécnicas que se refieren a la proyección, se siguen para el cálculo de dimensiones e intensidad de iluminación de la pantalla de una sala cinematográfica, para que, comparándolas en cada caso particular con su local, comprueben los señores empresarios si están actualmente en buenas condiciones técnicas para la proyección, tanto de películas en blanco y negro como de películas en color. Pero este proceso de la proyección de películas en color merece un trabajo aparte y de él pienso ocuparme en otro artículo. "La intensidad de la luz" se mide en bujías Hefner (en abreviatura HK) y cuya medida representa la intensidad de luz de una llama de acetato amílico a una altura de cuatro centímetros. "La intensidad de iluminación" se mide en Lux. La unidad 1 Lux representa la intensidad de iluminación que produce un manantial de 1 HK, bujía Hefner, sobre una pantalla situada a una distancia de un metro, y de aquí la definición de "Lumen", que es la corriente de luz que produce a la distancia de un metro una intensidad de iluminación de un Lux sobre una pantalla de un metro cuadrado de superficie:

$$1 \text{ Lumen} = 1 \text{ Lux} \times 1 \text{ m}^2$$

Corriente de luz = Intensidad de iluminación \times Superficie en metros cuadrados.

Antes de iniciar los cálculos quiero decir que todos los datos referentes a la corriente lumínica de una sala y de la intensidad de iluminación se indicarán para proyectores en marcha, en la cabina, y que se han tenido en cuenta, por lo tanto, las pérdidas producidas por el obturador de dos sectores y por el cristal de la cabina, en total un 55 por 100 aproximadamente. En cualquier comparación que hubiere de hacerse con proyectores de otras características téngase en cuenta estos

datos que tienen mucha importancia, puesto que es muy distinto el rendimiento de un arco con el motor parado y sin que el obturador se interponga en la proyección.



1. Corriente de luz.—2. Intensidad de iluminación.—3. Superficie en metros cuadrados.

TAMAÑO QUE HA DE TENER EL CUADRO DE LA PANTALLA

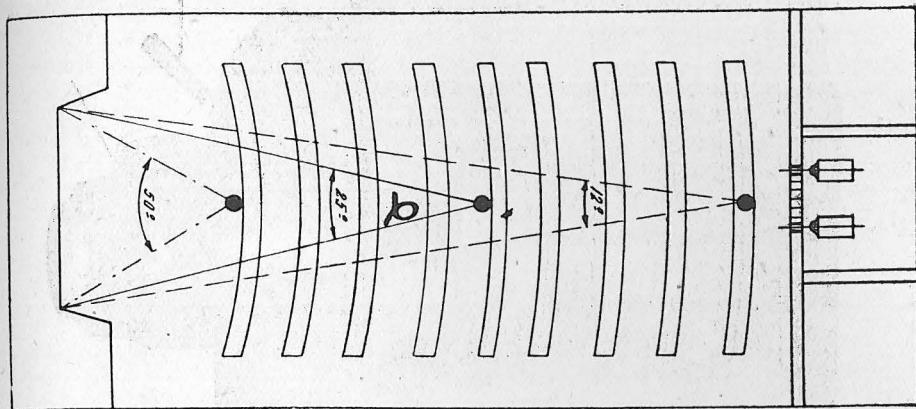
Teniendo en cuenta que el ángulo de observación más favorable para el espectador es de 25° , formado por las líneas que unen los laterales de la proyección con el vértice, suponiendo en este situado al espectador, se adopta dicho ángulo para el centro de la sala. Y de esta adopción resulta por cálculos:

Ancho del cuadro de proyección = $1/5$ del largo de la sala.

La experiencia ha demostrado que se obtiene una “buena” proyección para películas en blanco y negro cuando el valor en Lux es 15 veces el ancho del cuadro de proyección. Sin embargo, para la proyección de películas en color es necesaria una intensidad de iluminación en Lux, por lo menos, de un valor 80 a 90 veces mayor que el ancho del cuadro de proyección.

Para mejor comprensión pongamos un ejemplo, haciendo los cálculos para una sala de espectáculos que tenga un largo de 30 metros, y que hay que proyectar sobre una pantalla porosa y con película del nuevo formato ($15,2 \times 20,9$ milímetros):

$$\text{Ancho de la imagen en la pantalla} = \frac{30}{5} = 6 \text{ metros.}$$



El ángulo de observación es el más favorable para el espectador en la sala de proyección.

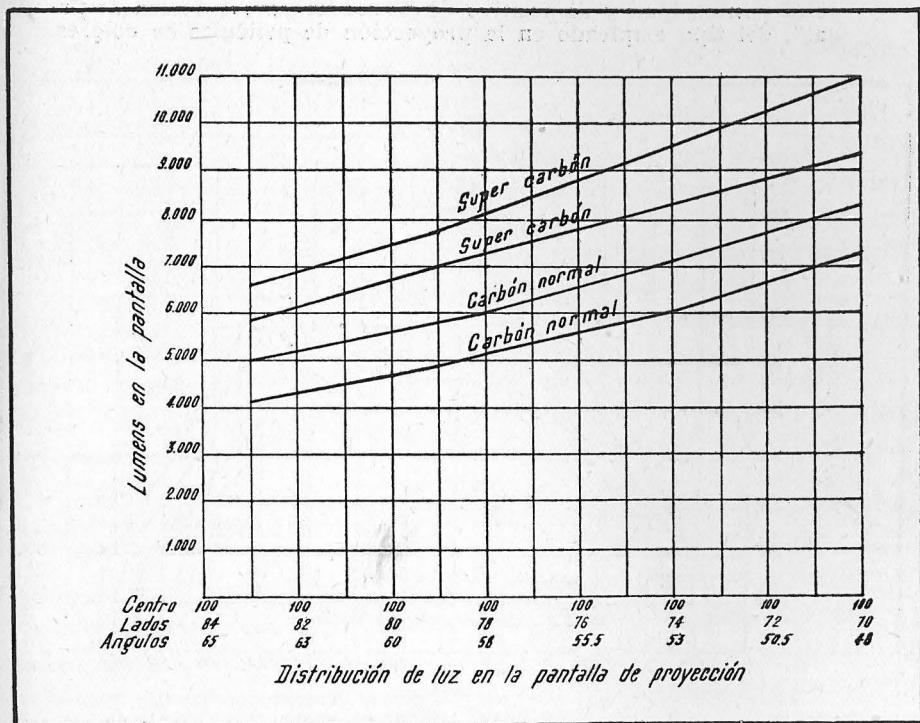
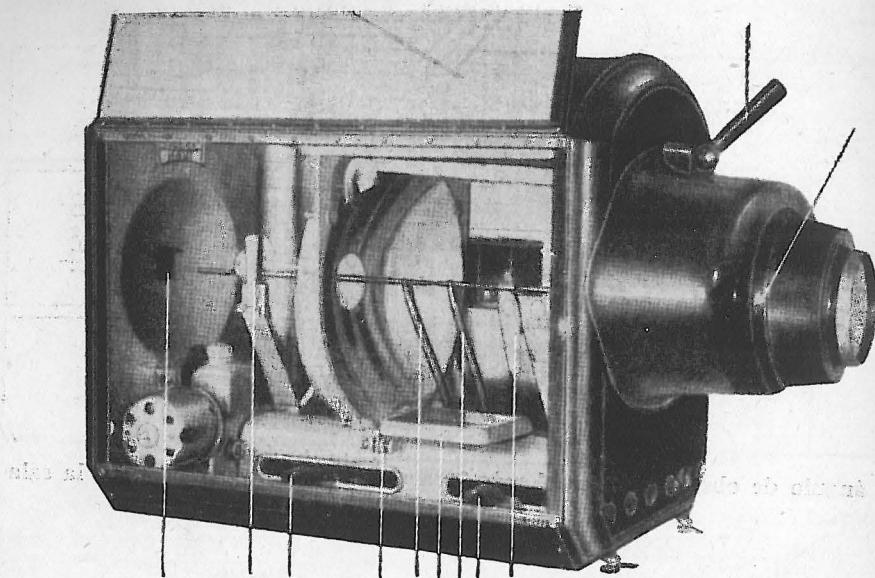


Gráfico de la distribución de la luz en los distintos lugares de la pantalla de proyección, con carbones normales y con carbones de alta intensidad.



Linterna para arcos de gran luminosidad, equipada con carbones de alta intensidad y dispositivo de "Condensador en forma de parabola", del tipo empleado en la proyección de películas en colores.

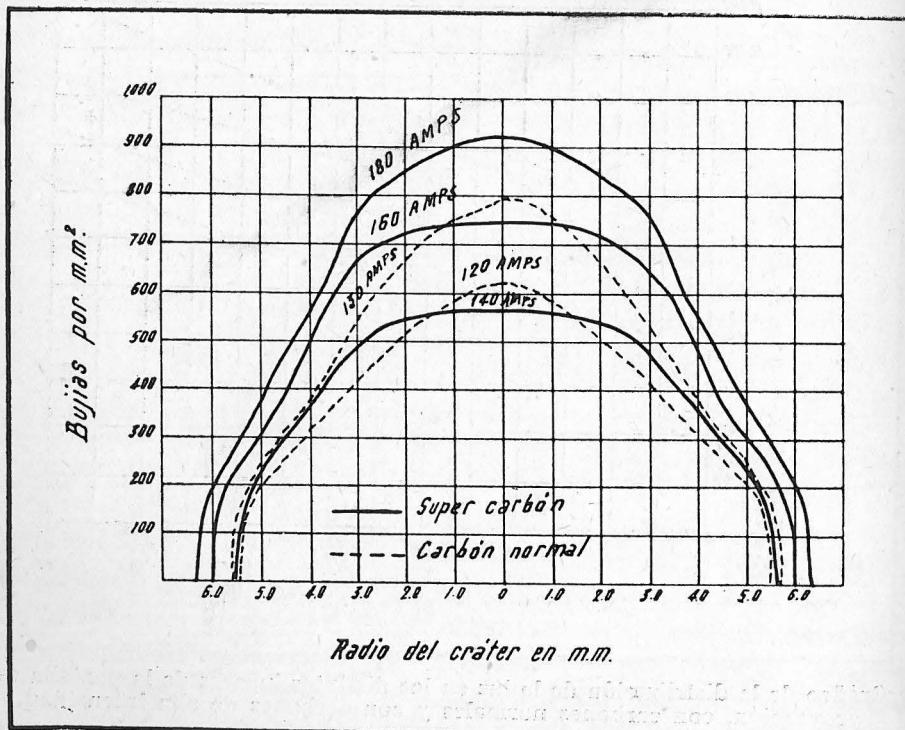


Gráfico que relaciona los Lambert en la pantalla con el radio del cráter, en milímetros.

Esta es la norma que hay que tener siempre en cuenta para obtener la justa proporción entre las medidas de la pantalla y de la sala.

Para obtener la "altura" del cuadro se procede de la siguiente forma:

Altura del cuadro = ancho del cuadro \times 0,73 = 6 m. \times 0,73 = 4,38 metros.

Por lo tanto, el cuadro de proyección en la pantalla será de:

$$6 \times 4,38 = 26,3 \text{ m}^2, \text{ aprox.}$$

La "intensidad de iluminación" tiene que ser "buena" (15 veces el ancho del cuadro de proyección), con:

$$\text{Intensidad de iluminación} = 15 \times 6 = 90 \text{ Lux.}$$

Según el material con el que esté confeccionada la pantalla se producen pérdidas de luz más o menos elevadas. La propiedad de reflexión de los diferentes tipos de pantalla es la siguiente:

	Por 100
Pantalla fija de yeso (pared pintada de blanco).....	100
Pantalla sonora de tela encerada	80
Pantalla sonora de tela especial	80
Pantalla de tela corriente	60
Pantallas viejas y sucias	50

La pantalla que ha de utilizarse en este ejemplo tiene que tener un poder de reflexión del 80 por 100. Hay que compensar, por lo tanto, la pérdida de luz del 20 por 100, debido a lo poroso de la pantalla, aumentando la intensidad de iluminación. Por lo tanto:

$$\text{Intensidad de iluminación} = \frac{90}{0,8} = 112,5 \text{ Lux.}$$

Resulta, por lo tanto, al estar en marcha el proyector, una "corriente de iluminación" de:

$$112,5 \text{ Lux} \times 26,3 \text{ m.} = 2959 \text{ Lumen.}$$

Lo que traducido a cifras y aparatos de cabina, quiere decir que la intensidad de iluminación necesaria para películas en blanco y en negro, con carbones negros y espejo de 250 milímetros de diámetro en un arco, por ejemplo, del tipo Kinesol, es de unos 35 amperios.

DIFERENCIA ENTRE LOS CARBONES NEGROS Y LOS DE ALTA INTENSIDAD "BECK"

Carbones negros corrientes. El carbón positivo tiene una mecha en el centro que está hecha de un preparado de carbón más blando, y el carbón negativo es homogéneo, o sea sin mecha central, mientras que en algunas marcas se emplean con una mecha cobreada. La carga de los carbones ha de ser de 0,2 amperios por milímetro cuadrado, y la intensidad de iluminación de 18,000 HK por centímetro cuadrado, siendo la tensión del arco de luz de 48 a 52 voltios.

CARBONES PARA ALTA INTENSIDAD CON EFECTOS "BECK"

En la mayoría de los casos estos carbones están provistos de una protección de cobre; ambos carbones tienen mecha: la del carbón positivo consiste en un preparado que tiene, además de carbón, sales especiales luminosas, mientras que el negativo es un carbón con mecha corriente. Con estos carbones puede cargarse una intensidad muy superior con proporción al diámetro.

Carga: hasta 1,3 amperios por milímetro cuadrado aproximadamente.

Intensidad de iluminación: Hasta 80,000 HK por centímetro cuadrado.

Tensión del arco de luz: Desde 25 a 40 voltios.

EFECTOS "BECK"

Al quemar los carbones cobreados, que pueden cargarse con fuertes intensidades, se produce una fuerte vaporización de las sales luminosas adicionales. Estos vapores se juntan en la cavidad del cráter en forma de bola de gas incandescente. El cráter no acepta temperaturas más elevadas que en los carbones negros corrientes, pero en cambio la radiación de los vapores luminosos se sobrepone a la radiación del cráter mismo, por lo que se obtiene una intensidad de iluminación mucho más elevada, que puede aumentarse aún más elevando la intensidad de la corriente, cosa que no ocurre utilizando carbones negros, con los que no se obtiene aumento en la intensidad de luz al elevar la intensidad de corriente.

Mientras que en los arcos normales el cráter tiene una intensidad luminosa de 18,000 stilbs, se obtiene con el efecto Beck una intensidad

muchísimo mayor, o sean aproximadamente 40,000 stilbs (HK/centímetro cuadrado, o sea: bujías por centímetro cuadrado). El éxito del tipo alta intensidad no sólo estriba en la luz puramente blanca, única con la que se pueden proyectar los colores en su matiz natural, sino también en la posibilidad de aumentar el flujo luminoso hasta 25,000 Lumens, en las siguientes condiciones de trabajo: Intensidad, 145 amperios. Tensión, 60 voltios. Distancia condensador-ventanilla, 430 milímetros. Lumens, 23,000.

Aparece aquí una unidad, nueva hasta ahora entre las usadas para los cálculos luminotécnicos de las salas de proyección, y es que en la reproducción de películas en color tiene también mucha importancia el "brillo" de la luz. Debemos distinguir entre los conceptos de "brillo intrínsecó" y "brillo superficial", ya que el primero es el brillo de una superficie luminosa y el segundo el de una superficie iluminada. La unidad de brillo se denomina "Stilb", y corresponde a una superficie de un centímetro cuadrado, que radia o refleja en sentido perpendicular una bujía de intensidad. El Lumen por centímetro cuadrado recibe también el nombre de Lambert, y se emplea como submúltiplo el mililambert. Un Lambert equivale a $\frac{1}{\pi}$ (0,318) bujías por centímetro cuadrado.

Inversamente, el brillo expresado en bujías por centímetro cuadrado puede ser reducido a Lambert multiplicándolo por π .

Si hoy día se efectuase una comprobación de la intensidad de iluminación en la mayor parte de nuestras pantallas, ¿darián un resultado exacto dentro de las normas básicas luminotécnicas de proyección? Creemos que no, y que en su casi totalidad son deficientes, y que posquímicas están preparadas para la proyección de las películas en colores, que ya se proyectan con bastante frecuencia en nuestras salas. De nada servirán cuantos esfuerzos realicen los técnicos de la industria cinematográfica con sus adelantos, inventos y perfeccionamientos, si en este último paso del proceso técnico de toda producción, al ponerse en contacto con el público, los elementos de la cabina y del escenario (linternas, cronos, pantallas, recuadros luminosos, etc.) no son capaces de reproducirlos o lo hacen en condiciones defectuosas.

Pero de las condiciones técnicas y de las reformas a introducir en las instalaciones de cabina actuales para colocarlas en perfectas condiciones de proyección de películas en colores nos ocuparemos en un próximo artículo.

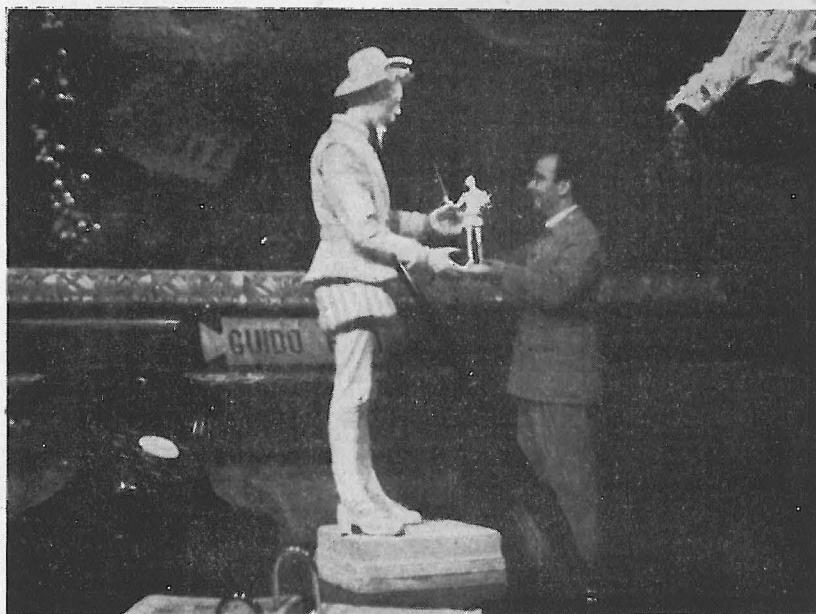
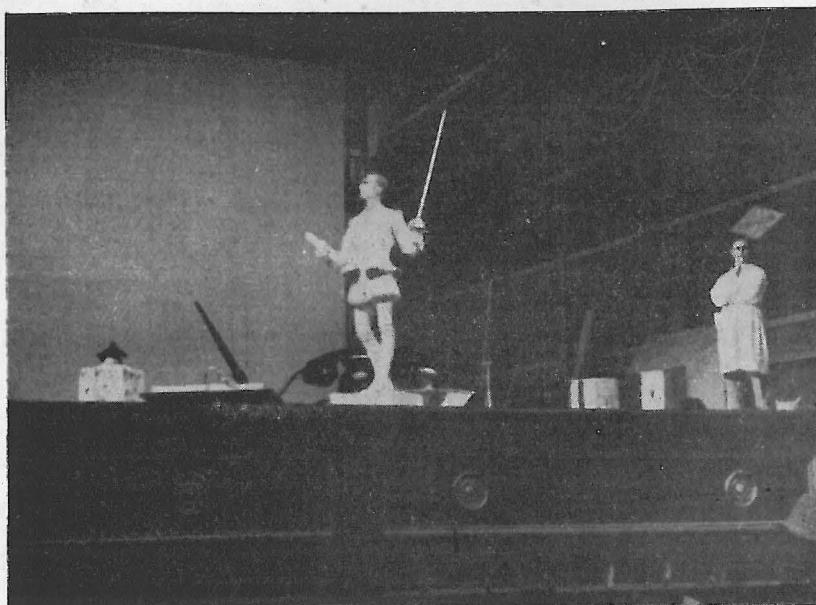
CRITICA

«EL DESTINO SE DISCULPA»

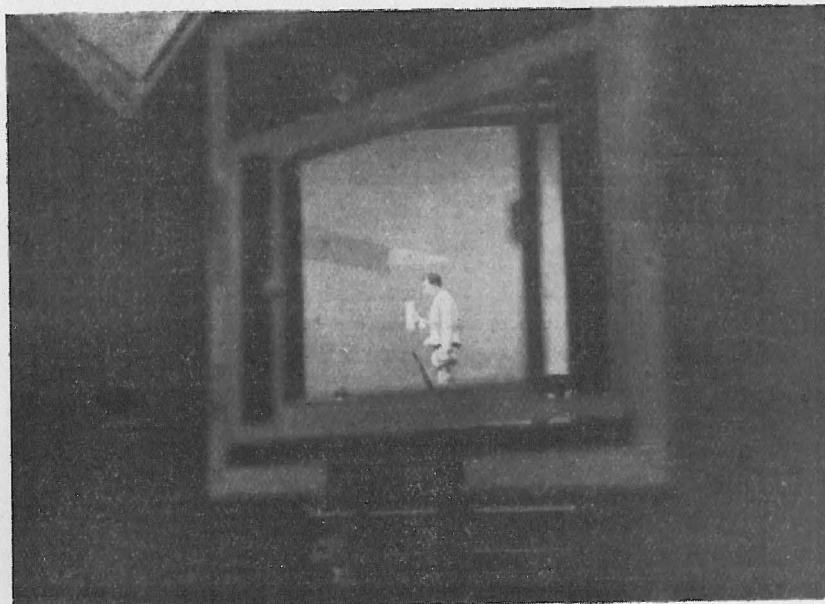
FANTASIA OCCIDENTAL REALIZADA POR JOSE LUIS SAENZ DE HEREDIA

PODRÍAMOS descomponer “El Destino se disculpa” en dos fábulas. Cada una con su correspondiente moraleja. Las dos muy parecidas, en realidad casi son la misma cosa, pero que si en cuanto a enseñanza son así, como invención literaria son distintas. Una es el propio Destino, personalizado por Nicolás Perchicot, que nos presenta su drama íntimo, casi doméstico; todos le achacan la culpa de sus males, la Humanidad entera le echa la culpa de sus malos pasos, y él viene a nosotros a sincerarse y convencernos de que es, “a pesar” suyo, que los hombres buscan su perdición. La segunda fábula, en realidad consecuencia de la primera, es el conocido cuento del autor de la película, Wenceslao Fernández Flórez, contenido en el libro “Fantasmas”, de los dos amigos que se prometen en solemne pacto que el primero que muera avisará al superviviente de los peligros que le acechen. De la unión de estas dos ideas y de sus correspondientes moralejas ha hecho Fernández Flórez el argumento de esta película, que adolece, como era de esperar, de exceso de literatura y falta de acción cinematográfica. Es decir, el argumento es endebil y poco cinematográfico. A pesar de esto, José Luis Sáenz de Heredia ha conseguido, y éste es su gran éxito, obtener una película muy decorosa, con valores muy estimables, que estudiaremos más tarde, y que, a pesar de cierta monotonía en algunos momentos, mantiene el interés del espectador hasta el final.

El ambiente está plenamente conseguido desde las primeras escenas. La presentación del “Destino”, aunque nos recuerde necesariamente otra pelícu-



Decorado utilizado donde se ve el tamaño a que se debió ampliar.
Fernando Fernán Gómez y José Luis Sáenz de Heredia.



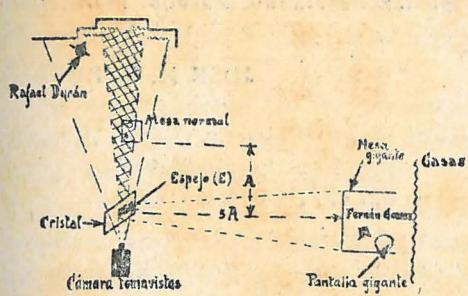
Obsérvese en estos fotogramas cómo se consigue el encaje del decorado real y el ampliado.

la recientemente estrenada, es original y perfecta de realización en su encuadre y ambiente, lo suficientemente nebuloso para que sugiera el misterio, pero sin exagerar el efecto.

Toda la secuencia de la representación en el pueblo por la compañía de aficionados es perfecta de naturalidad, es tal vez lo mejor de la película en este aspecto. Despues en cada momento responde perfectamente el ambiente a la escena. La inauguración de la traída de aguas, el Consejo de Administración de la imaginaria Compañía, las pruebas del invento, que en otros aspectos son lo peor logrado, tienen un aire muy "técnico" de pruebas industriales prácticas.

En general, se demuestra la maestría del director en este *saber* elegir el ambiente adecuado para cada momento psicológico.

Pero la labor de dirección de José Luis Sáenz de Heredia, a pesar de estar, naturalmente, absorbida por la realización técnica de los trucos, conserva una intención poética a lo largo de todo el film. Primero la falsa salida de agua en la fuente del pueblo tiene un sentido humorístico que se repite más tarde en la discusión con la percha, espíritu de Teófilo, que con un solo movimiento, taparse la "cara" con las mangas de la chaqueta, muy fácil de realizar, pero difícil de enlazar sin que fuera un pegote, da gracia a todo el diálogo. Despues el delicioso palo de "golf", magníficamente elegido, con una expresión humana en gestos y casi en la "mirada". Más tarde el queso que se derrite víctima de su emoción, y, por último, el propio espíritu, que se va después de conseguida la felicidad del amigo. Todos estos trucos son sencillos de realización, pero tenían la dificultad de saber elegirlos, pensarlos y enlazarlos en una acción que no pierde en ningún momento su ritmo.



efecto de la figura, que siendo en realidad un actor, parecerá un adorno. En las fotografías que publicamos se ve a Fernández Gómez con la figurilla en la mano y sobre el inmenso decorado de la mesa de despacho; esto da idea del tamaño a que debió ampliarse. Cinco veces su tamaño tenían los objetos que aparecen en esta escena. Por el diagrama se ve la composición del encuadre. De frente a la cámara se tomaba la escena real, en la que Rafael Durán actuaba como si realmente tuviera frente a él la estatuilla. Entre la escena y el tomavis-

Pero el truco más importante de la película y el de auténtica dificultad técnica es el movimiento de la estatuilla del Quijote. La teoría es sencilla: si en una escena real hacemos coincidir, por medio de espejos, otra escena tomada a la distancia conveniente, esta última se fotografiará a un tamaño mucho menor y tendremos conseguido el

tas se instaló un espejo del tamaño exacto para que recogiera solamente la parte de truco. Este espejo reflejaba la escena del decorado ampliado, en el que Fernán Gómez, encaramado, contestaba a Rafael Durán. La dificultad de esta composición estriba precisamente en la exactitud matemática del ajuste de los dos decorados: el real y el ampliado. En las dos segundas fotografías se ve cómo se va encajando una escena sobre la otra, todavía se distinguen dos mesas y las figuras no tienen la nitidez que deben. En la segunda el dispositivo donde está montado el espejo. Otra de las dificultades de este tipo de encuadres es el conseguir que los actores actúen como si realmente estuvieran uno delante del otro. Las miradas, sobre todo, deben dirigirse al sitio donde en el fotograma aparecerá el contrario y que en el "plateau" corresponde a un sitio cualquiera, absurdo probablemente.

Esta es la primera película española de trucos y hay que felicitar a sus realizadores, porque se ha conseguido con una limpieza que pocas veces hemos visto.

La fotografía de Hans Scheib es buena; muy precisa en los interiores, sin alardes de efectos; algo dura en los exteriores, especialmente en las pruebas del famoso invento, que han resultado excesivamente blancas.

La interpretación tiene desigualdades notables. Mientras Rafael Durán y Fernán Gómez están perfectamente ajustados en sus papeles respectivos, y las figuras secundarias—Milagros Leal, Manolo Morán, Gabriel Algara, Nicolás Perchicot—responden como pocas veces hemos visto en películas españolas; las figuras femeninas del reparto, María Esperanza Navarro y Mary Lamar, han sido abandonadas a sus propias fuerzas, y el resultado ha sido unos personajes desdibujados, sin calidad.

Los decorados de Santamaría y la música de Manuel Parada, bien, como ellos saben hacerlo siempre.

JOSE M. BORREL

BIBLIOGRAFIA

MOTION PICTURE LABORATORY PRACTICE, editada por la Eastman Kodak Company.

ESTA obra está dirigida a los encargados de laboratorios cinematográficos y a todas aquellas personas a las cuales atañe directamente todo lo relacionado con el uso de la película cinematográfica.

Algunos de los capítulos están inspirados en trabajos aparecidos en publicaciones de la Sociedad de Ingenieros de Cinematografía y han sido modificados en el sentido de que sirvan de guía, tanto en los pequeños laboratorios de tipo comercial como en aquellos otros de gran capacidad de producción.

La obra comienza con las nociones de sensitometria, indispensables a todo especialista de laboratorio: focos luminosos, sensitómetros, medida de la densidad, características ópticas de la imagen, la curva característica, "gamma" de una emulsión, rapidez, etc. A continuación sigue un estudio de las características del material sensible Eastman y el efecto de los filtros. El problema del relevado, fijado, lavado y secado es tratado a fondo, indicándose las normas a seguir para obtener resultados de la más elevada calidad.

El capítulo siguiente trata de la disposición y organización que debe poseer un laboratorio cinematográfico para obtener el máximo rendimiento: emplazamiento, eficacia operativa, limpieza, seguridad, iluminación, aire acondicionado, control de las condiciones de secado, temperatura, humedad y temperatura de las soluciones, tanto en lo que se refiere al tratamiento sobre máquina continua como al proceso sobre bastidor o cuadro.

Una parte interesante de esta obra es la destinada a estudiar las perturba-

ciones que pueden producirse en el tratamiento de la película y la manera de evitarlas, así como el modo de atenuarlas o hacerlas desaparecer cuando ello es posible.

En las aplicaciones de la sensitometría al proceso de laboratorio se incluyen la determinación del tiempo de revelado para un valor dado de "gamma", el control de los baños, factores que influyen en la elección de las "gammas" del positivo y del negativo de imagen, así como las del positivo y negativo de sonido correspondientes a los dos sistemas sonoros más generalizados: densidad variable y ancho variable.

Se consideran a continuación las operaciones destinadas a la obtención de copias y duplicados, haciendo hincapié sobre la calidad del positivo, el control de la misma, los métodos de determinación de la exposición necesaria, etcétera, así como las precauciones a tomar en el duplicado de negativos.

El resto de la obra está dedicado al estudio de todo lo concerniente a la producción de títulos, tratamiento de la película por rebajado o reforzado, recuperación de la plata de los baños de fijado, materiales para la construcción de los aparatos empleados en el proceso de laboratorios y la preparación de soluciones fotográficas.

No dudamos en calificar este libro como indispensable para todo especialista de laboratorio que desee dar a éste una orientación moderna, de acuerdo con la seguida en los mejores del extranjero.

J. L. F. E.

A PICTORIAL HISTORY OF THE MOVIES, por Deems Taylor, Marcele Peterson y Bryant Hale. Simon y Schuster, editores. Nueva York, 1943.

ESTA trayectoria gráfica de las películas, que nos llega de Nueva York merced al acierto de los editores Simon y Schuster, goza del privilegio de ser la primera, que nosotros sepamos, capaz de traernos el recuerdo del cine ido, por medio de una serie ordenada de fotografías de todos los tiempos. Así es la original historia que Deems Taylor, Marcele Peterson y Bryant Hale desarrollan ante nuestra vista. Sucesivos aspectos del cine, desde la imagen precursora del bisonte de las cuevas rupestres hasta Orson Welles, pasando por una larga trayectoria, de la que sus jalones sucesivos, Mabel Griffith, Strohein, Chaplin, Harry Lagdon, John Gilbert, Vidor, Greta Garbo, Wyliam Wyler, Steruberg, Marlen, Capra, los hermanos Marx y todas cuantas figuras tuvieron en el cine su momento representativo, son tratados gráficamente y de una manera objetiva y ordenada por los autores de este libro, que dividen

su obra en cinco grandes ciclos, a saber: "Nacimiento e infancia" (1893 a 1914), "Griffith vuelve una página" (1915 a 1919), "La veintena" (1920-1927), "Viene la revolución" (1927-1928) y "Las películas sonoras" (1929-1941). No puede darse en menos extensión, y con más sencillez y claridad, una idea más completa y exacta de cuanto el cine ha sido en el transcurso de cuarenta y seis años de su existencia. Libro de consulta, archivo perfecto de todos los tiempos de la pantalla, "A pictorial history of the movies" es uno de los más significativos textos de la bibliografía cinematográfica mundial. Joya inapreciable para el aficionado, por cuantas referencias y datos atesora y por tanta claridad como encierra en su limpia trayectoria expositiva, en la que, como hemos dicho, lo esencial es la imagen.

Este libro americano, que quisiéramos ver al alcance de todos cuantos sienten la preocupación literaria del cine, es, hoy por hoy, la más cinematográfica de cuantas publicaciones cinematográficas se ha editado jamás. Y éste es el mayor elogio que podemos hacer en su favor.

C. S. O.



LEGISLACION

MINISTERIO DE HACIENDA

(“B. O. del Estado” de 2 de febrero de 1944.)

ORDEN de 29 de enero de 1945, por la que se dispone que a los efectos de la excepción establecida por el artículo 3.º de la Ley de 19 de julio de 1944, se entienda para las películas cinematográficas nacionales clasificadas antes de la publicación de la expresada Ley, que la fecha de su clasificación es la de 20 de julio de 1944.

“Ilmo. Sr.: Por la Ley de 19 de julio de 1944 se modificó el texto de las partidas que clasifican y tarifan en nuestros vigentes Aranceles de Aduanas las películas cinematográficas, fijándose simultáneamente los derechos arancelarios que en aquélla se especifican.

El artículo 2.º de la mencionada Ley establece un régimen de excepción para las películas extranjeras que se importen como consecuencia o en compensación de producciones cinematográficas nacionales cuyo permiso de rodaje esté expedido con fecha anterior a la de publicación de la misma Ley, en cuyo artículo 3.º se limita esta excepción, previniéndose que prescribirá al año de la fecha en que haya sido clasificada la película nacional de que se trate.

Como el plazo a transcurrir entre la concesión del permiso de rodaje y la clasificación de la correspondiente película nacional, en razón a su propia naturaleza variable, no es susceptible de ajustarse a términos absolutos, puede ocurrir, y ocurre en la realidad, que la fecha de clasificación sea tal que el año determinante de la excepción concluya antes de cumplirse el primer año de vigencia de la Ley e incluso antes de la fecha de la Ley misma, con lo que las importaciones que hubieran de hacerse en compensación a tal producción nacional se verían privadas de un beneficio que, a título de excepción, la Ley les concede, produciéndose este hecho como consecuencia de una interpretación de retroactividad que en el texto de la Ley no se establece. En consecuencia, y en evitación de perjuicios que de tal interpretación pudieran deducirse,

Este Ministerio ha acordado disponer:

Que a los efectos de la excepción establecida por el artículo 3.º de la Ley

de 19 de julio de 1944 a favor de las películas extranjeras que se importen en compensación o como consecuencia de producciones cinematográficas nacionales cuyo permiso de rodaje haya sido expedido con anterioridad a la publicación de aquella Ley, se entenderá, para las referidas producciones nacionales clasificadas antes de la publicación de la misma, que la fecha de su clasificación es la del 20 de julio de 1944, fecha anterior a la de inserción de la mencionada Ley en el *Boletín Oficial del Estado*.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos oportunos.

Dios guarde a V. I. muchos años."

MINISTERIO DE HACIENDA

(“B. O. del Estado” de 15 de febrero de 1945.)

ORDEN de 13 de febrero de 1945, por la que se dictan las Normas preventivas a que debe someterse en la práctica el “visionado” de películas cinematográficas.

“Ilmo. Sr.: El artículo 5.º de la Ley de 19 de julio de 1944 autoriza el visionado de películas cinematográficas, operación que ha de ser intervenida por la Dirección General de Aduanas.

Procede, en consecuencia, establecer las normas preventivas a que deben someterse las operaciones expresadas, y a tal efecto,

Este Ministerio, de conformidad con lo propuesto por V. I., ha resuelto disponer:

1.º Los importadores de películas positivas que antes de la importación definitiva deseen conocerlas, pueden solicitar de la Dirección General de Aduanas el visionado de las mismas, señalando la Aduana donde se encuentre la película, el documento aduanero que la ampare y el lugar y local donde haya de tener efecto la operación.

2.º Una vez concedida la autorización para el visionado, la Aduana donde se encuentre la película, después de sentar la correspondiente autorización en un registro especial, precintará la película debidamente y, acompañada de una guía duplicada, la remitirá al despacho central de Aduanas o a la Aduana del lugar que se señale. En la guía se hará constar la fecha de presentación, nombre y señas del solicitante, título, metraje, peso de la película y número con que la petición aparece registrada. Al día siguiente al de su recepción en la Administración o despacho de Aduanas habilitado al efecto se señalará, para dentro de las cinco fechas siguientes, la de la proyección, comunicándola al importador en el domicilio fijado en la guía, sin que los precintos correspondientes sean abiertos hasta el momento de la proyección.

3.º La proyección se realizará privadamente en el local que la Dirección General de Aduanas señale, con intervención del funcionario que ésta designe, y terminada que sea aquélla, el importador presentará solicitud de importación o reexportación.

4.º Caso de optar por la importación, la Aduana respectiva o el despacho central realizará en el acto el aforo y formalización de aquélla en la forma procedente. Si se solicitara la reexportación, la película será seguidamente reembalada y debidamente precintada se remitirá a la Aduana de origen,

acompañando uno de los ejemplares de la guía con la que se recibió y cuyo documento se consignará, en forma visible, que la película es "a reexportar". Comprobados por aquélla los precintos, pesos, títulos y demás características de la película, dispondrá la inmediata salida de la misma para el país de origen, cancelando el asiento producido en el registro de entrada y dando cuenta a la Dirección General de haberla realizado.

5.º Todos los gastos de transportes, precinto, proyección y demás que ocasionen, en todo caso, las antedichas operaciones, serán de cuenta del solicitante del "visionado", así como serán de su cargo los daños que pueda sufrir la mercancía con ocasión de todo ello.

6.º La Dirección General de Aduanas queda facultada para denegar la autorización del visionado, siempre que razones fundadas lo aconsejen.

Asimismo en casos especialmente justificados podrá autorizar, con arreglo a las normas anteriores, el visionado de las positivas especiales "tipo lavander" y análogos.

7.º Por la Dirección General de Aduanas se adoptarán las disposiciones que mejor convengan al cumplimiento de cuanto en la presente Orden se previene.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a V. I. muchos años.—Firmado: *J. Benjumea*.—Ilmo. Sr. Director General de Aduanas."

ORDEN de 13 de febrero de 1945, por la que se autoriza, en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios la importación y subsiguiente reexportación de películas extranjeras destinadas al doblaje en idiomas propios de otras naciones, previo cumplimiento de las formalidades que se indican.

"Ilmo. Sr.: Existe la posibilidad de que los Estudios y Laboratorios cinematográficos nacionales tengan que efectuar operaciones de doblaje en idiomas extranjeros sobre películas también extranjeras, a cuyo efecto será preciso autorizar previamente la importación de tales películas, teniendo en cuenta que no han de quedar en el país.

El indudable beneficio que ello puede suponer para la industria cinematográfica nacional aconseja facilitar en el aspecto fiscal las operaciones de doblaje, estableciendo previamente el importe de la garantía que haya de prestarse en el momento de la importación de las películas objeto del doblaje.

La base de la garantía en las importaciones especiales está expresada por el importe de los derechos arancelarios de la mercancía motivo de la concesión. Pero en el caso particular de las películas cinematográficas es de advertir que la determinación de los derechos arancelarios definitivos queda subordinada a la clasificación que corresponda a la película de que se trate, dentro de las tres categorías que para el adeudo de las mismas se establecen en la Ley de 19 de julio de 1944, por lo que procede facilitar en cuanto sea posible las operaciones de importación preliminares al doblaje, señalando una garantía de tipo mínimo en el orden fiscal para cada película que con tales fines se importe en régimen de suspensión del pago de derechos, sin perjuicio de la reserva consiguiente a la posible rectificación por la categoría que finalmente pudiera corresponder en caso de que la película importada para el doblaje llegase a quedar definitivamente en el país.

Este Ministerio, atendiendo a tales consideraciones, y de conformidad con lo propuesto por V. I., ha resuelto:

Autorizar en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios, la importación y subsiguiente reexportación de las películas extranjeras que se destinen al doblaje en idiomas propios de otras naciones, debiendo quedar esta autorización subordinada al cumplimiento de los requisitos siguientes:

1.º El importador solicitará de la Dirección General de Aduanas, en cada caso, el permiso correspondiente, señalando en la instancia el título de la película, el Laboratorio a que se destine y la Aduana de entrada.

2.º La Aduana de entrada observará en el despacho las formalidades previstas en el artículo 7.º de la Ley de 19 de julio de 1944, exigiendo por cada película importada en la forma que el expresado artículo señala, garantía que cubra el importe de los derechos que por tarifa convencional corresponda en la tercera categoría, según se trate de películas de largo o de corto metraje, y sin perjuicio de la rectificación consiguiente a una posible importación definitiva.

3.º La reexportación de la película importada en régimen especial deberá realizarse con las formalidades reglamentarias y haciendo las oportunas referencias a los documentos de importación, a los efectos de cancelación de la garantía.

4.º El plazo máximo de permanencia en España de las películas importadas en las condiciones dichas será de seis meses, contados a partir de la fecha de ultimación del despacho o de la de terminación de los trabajos de doblaje, según las circunstancias que en cada caso concurren. En este último supuesto será obligada la intervención de las operaciones de doblaje por parte de los servicios de Aduanas; y

5.º Se autoriza a la Dirección General de Aduanas para dictar las normas precisas para el cumplimiento de lo que por la presente Orden se dispone.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.—Dios guarde a V. I. muchos años.—Firmado: *J. Benjumea*.—Ilmo. Sr. Director General de Aduanas.”

ORDEN de 13 de febrero de 1945, por la que se dictan las normas a las que deberá ajustarse la exportación temporal de películas cinematográficas a países extranjeros, a Canarias y a las plazas y posesiones de África, cuando, respectivamente, hayan de reimportarse de aquellos países y territorios.

“Ilmo. Sr.: Con el fin de regular la exportación temporal de películas positivas proyectables, nacionales o nacionalizadas mediante el pago de derechos, tanto a países extranjeros como a Canarias y a los puertos franceses y posesiones de África, operaciones autorizadas, respectivamente, por el caso 13 de la disposición 6.º; el caso 7, apartado e) de la disposición 7.º, y el caso 9, apartado e) de la disposición 8.º del vigente Arancel,

Este Ministerio, de conformidad con lo propuesto por V. I., ha resuelto disponer:

1.º Los productores o industriales españoles que remitan películas para su proyección en Canarias, posesiones españolas del Norte de África o al extranjero, podrán reimportarlas en la Península, dentro del plazo de un año, sin pago de derechos arancelarios.

Para disfrutar de este beneficio será preciso que antes de formalizar en la Aduana la documentación correspondiente al despacho de salida de la Península, se presente instancia, por duplicado, haciendo constar en ella que serán reimportadas y asimismo el título, marca, metraje, peso de la película y un sucinto argumento de la misma, de cuya instancia quedará un ejemplar en la Aduana y el otro, debidamente visado por ésta, acompañará a la película para presentarlo al reimportarla, lo que se hará precisamente por la misma Aduana por la que se hubiera exportado, cuya dependencia suscribirá nota de anulación en ambas instancias, que seguidamente archivará.

2.º La exportación temporal de películas sólo podrá realizarse por las Aduanas de Barcelona, Valencia, Málaga, Algeciras, Cádiz, La Línea, Sevilla, Badajoz, La Coruña, Irún y despacho central de Aduanas de Madrid, en las que se llevará un registro especial de las exportaciones que se efectúen al amparo de este artículo, consignando su fecha y la de reimportación en la que se cancele el asiento, dando cuenta mensualmente a la Dirección General de las exportaciones y reimportaciones efectuadas.

3.º En casos especialmente justificados la Dirección General de Aduanas podrá autorizar la exportación temporal de películas negativas nacionales o nacionalizadas mediante el pago de derechos, bajo las mismas reglas anteriormente consignadas.

4.º Podrá autorizarse por este Ministerio, previo informe y propuesta formulados por la Dirección General de Aduanas para cada caso, la reimportación de las películas en negativo rodadas en el extranjero, Canarias, Marruecos y posesiones de África, sobre películas vírgenes previamente exportadas de la Península y cuyos negativos se reimporten al objeto de obtener las copias positivas en los Laboratorios y talleres cinematográficos nacionales.

Como garantía de identificación para la reimportación de tales negativos se exigirá por las Aduanas la presentación de una declaración haciendo referencia a la factura de exportación de las correspondientes películas vírgenes, y asimismo justificación documental de que los negativos que se reimporten proceden del rodaje de las películas vírgenes exportadas.

5.º Por la Dirección General de Aduanas se dictarán las disposiciones convenientes para el mejor cumplimiento de esta Orden.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos oportunos.—Dios guarde a V. I. muchos años.—Firmado: *J. Benjumea*.—Ilmo. Sr. Director General de Aduanas.”

MINISTERIO DE HACIENDA

(“B. O. del Estado” de 22 de febrero de 1945.)

ORDEN de 17 de febrero de 1945, por la que se establecen normas para la reimportación de películas nacionales que hayan agotado el plazo concedido para su explotación temporal, y, asimismo, normas para la importación de las copias obtenidas en país extranjero sobre películas nacionales exportadas temporalmente a tal efecto.

“Ilmo. Sr.: Las películas cinematográficas nacionales exportadas temporalmente para explotación fuera del territorio español y desnacionalizadas por haber vencido, sin ser reimportadas, los plazos señalados en los respectivos documentos de exportación temporal y asimismo las copias obtenidas en

el extranjero sobre películas cinematográficas nacionales exportadas temporalmente, no pueden beneficiarse de los derechos arancelarios anteriores a la Ley de 19 de julio de 1944, en razón a la imposibilidad de dar cumplimiento en tales casos a los requisitos contenidos en los artículos 2.^º y 3.^º de la mencionada Ley, siendo también evidente, en atención a las particularidades de su origen, la improcedencia de hacer a tales mercancías objeto del gravamen que a la importación establecen las partidas 692 bis y 692 ter, para las mercancías similares extranjeras. Se trata en ambos casos de películas cinematográficas nacionales o producidas con elementos nacionales, que por tal circunstancia, y siempre que se justifique que las copias de películas nacionales a que se hace referencia no pueden producirse en España, pueden considerarse como parte integrante o como elementos complementarios o auxiliares de la explotación de la película nacional originaria, elementos que la Ley de 19 de julio de 1944 admite y clasifica en la partida 692 cuart., que es la que procede considerar como más adecuada, por cuyas razones,

Este Ministerio, de acuerdo con las precedentes consideraciones y con lo propuesto por V. I., ha resuelto disponer:

1.^º Las películas nacionales exportadas temporalmente y que en razón a haber quedado desnacionalizadas por la extinción del plazo concedido para su permanencia en el extranjero necesiten reimportarse, previa obtención de la correspondiente licencia de importación, satisfarán al reimportarse los derechos arancelarios establecidos en la partida 692 cuart. por la Ley de 19 de julio de 1944.

2.^º Cuando las películas nacionales se exporten temporalmente con destino exclusivo a la obtención de sus copias en país extranjero, en razón a que éstas no puedan obtenerse en España, tales copias, a su importación en la película, adeudarán por la partida 692 cuart. Para la aplicación de este régimen será preciso solicitarlo en cada caso de la Dirección General de Aduanas, demostrando previamente que las copias de referencia no pueden obtenerse en España, y que por el expresado Centro, al concederse la autorización de exportación temporal, se haga constar con toda exactitud el número de copias que hayan de ser objeto de la importación de referencia, particulares que habrán de reseñarse en la documentación de salida correspondiente al despacho de exportación temporal de la película tipo de que se trate.

3.^º Por la Dirección General de Aduanas se dictarán las instrucciones complementarias que exija el desarrollo de la presente Orden.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos oportunos.—Dios guarde a V. I. muchos años.”

PELICULAS ESPAÑOLAS

SIN PODER PRECISAR LA FECHA EXACTA DE SU PRODUCCION, SE HAN REALIZADO EN ESPAÑA, ANTES DEL 18 DE JULIO DE 1936, LAS SIGUIENTES PELICULAS LARGAS

TITULOS	CASAS PRODUCTORAS
¡Abajo los hombres!	E. D. I. C. I.
Currito de la Cruz	Idem.
Agua en el suelo (El)	C. E. A.
Bien Pagada (La)	Idem.

TITULOS

CASAS PRODUCTORAS

Aldea maldita (La)	Levante Films.
Alegria de la huerta (La)	Lapeira Films.
Amor en maniobras	C. E. C.
Amor solfeando	Ibérica Films.
Aventura oriental	Idem.
Doña Francisquita	Idem.
Poderoso caballero	Idem.
Una semana de felicidad	Hispania Tobis.
Bailarin y el trabajador (El)	Lemoine.
Boliche	Idem.
Susana tiene un secreto	L. de Chiclana.
Café de la Marina (El)	C. I. F. E. S. A.
Canto del ruisenor (El)	Idem.
Cura de aldea (El)	Idem.
Gato montés (El)	Idem.
Hermana San Sulpicio (La)	Idem.
Hija del penal (La)	Idem.
Morena Clara	Idem.
Negro que tenia el alma blanca (El)	Idem.
Nobleza baturra	Idem.
No quiero, no quiero	Idem.
Novio de mamá (El)	Idem.
Rataplán	Idem.
Reina mora (La)	Idem.
Rumbo al Cairo	Idem.
Verbena de la Paloma (La)	Idem.
Carceleras	Exclusiva Simó.
Es mi hombre	Idem.
Casa de la Troya (La)	A. C. S. A.
Castigador, castigado (El)	Julio Sellés.
Centinela alerta (El)	Filmófono.
Don Quintín el Amargao	Idem.
Hija de Juan Simón (La)	Idem.
¿Quién me quiere a mí?	Idem.
Claveles (Los)	Procines.
Dolorosa (La)	Idem.
El 113	Ediciones Cin. España.
Crisis mundial	Atlantic Films.
Doce hombres y una mujer	Idem.
Una mujer en peligro	Idem.
Patricio miró una estrella	Idem.
Señorita de Trévezel (La)	Idem.
Deber (El)	S. Huguet.
Millona (La)	Idem.
Nuevos ideales	Idem.
Secreto de Ana María (El)	Idem.
Diego Corrientes	Exclusivas Diana.
Diez días millonaria	Idem.

TÍTULOS	CASAS PRODUCTORAS
Dos mujeres y un Don Juan	Exclusivas Diana.
Madre Alegria	Idem.
Niño de las Monjas (El)	Idem.
Una morena y una rubia	Idem.
Don Floripondio	Ernesto González.
En busca de una canción	Idem.
Paloma de mis amores	Idem.
Rosario la Cortijera	Idem.
Farándula (La)	Hispano Nacional Films.
Héroes del barrio	Internacional Films.
Molinos de Viento	Idem.
Hogueras en la noche	José Balart.
Octavo mandamiento	Idem.
Incertidumbre	Hispania Artis Films.
Luis Candelas	Hércules Films.
Malvado Carabel (El)	Ulargui.
María de la O	Idem.
Mercedes	Barcelona Films.
Marcha triunfal	Producciones Hispánicas.
Misterios del Barrio Chino (No me mates)	Orphea Films.
Rayo (El)	Francisco Puigvert.
Tráviesa molinera (La)	Idem.
Rinconcito madrileño	Cinematografía Atlántico.
Sesenta horas en el cielo	Enrique Huet.
¡Viva la lidia!	Idem.
Sierra de Ronda	Marqués de Portago.
Sor Angélica	Selecciones Capitolio.
Último contrabandista (El)	Aznar.
Usted tiene ojos de mujer fatal	Sonocine.
Veinte mil duros	Distribuidora Super Films.

PELICULAS DE LARGO METRAJE PRODUCIDAS EN ESPAÑA DURANTE
EL AÑO 1939

TÍTULOS	CASAS PRODUCTORAS
Bohemios	C. Lemoine.
Cancionera	M. Castillo.-Martinez Mata.
Cuatro Robinsones (Los)	C. I. F. E. S. A.
Dolores (La)	Idem.
Genio alegre (El)	Idem.
Marquesona (La)	Idem.
Eran tres hermanas	José Balart.
Gloria del Moncayo	Distribuidores Asociados.
Huésped del Sevillano (El)	Arte Films.-España Films.
Leyenda rota	Exclusivas Simó.
Linda Beatriz	Hispano Amer. Films.

TITULOS	CASAS PRODUCTORAS
Manolenka	E. D. I. C. I.
Rey que rabió (El)	Exclusivas Diana.
Suspiro del moro (El)	Procines.
Tonta del Bote (La)	Idem.

**15 PELICULAS PRODUCIDAS
POR 9.500.000 PESETAS**

CLASIFICACION DE LA PRODUCCION ESPAÑOLA

A efectos de importación de películas extranjeras, la Junta Clasificadora del Ministerio de Industria y Comercio ha tomado, en el pasado mes de febrero, las siguientes resoluciones:

TITULOS	Casa productora	Categoría y clase	Valor aprobado en pesetas	OBSERVACIONES
“La vida en un hilo”...	C. E. A.	2. ^a A.	1.250.000	
“El destino se disculpa”	Ballesteros	1. ^a C.	1.500.000	
“Angela es así”.....	Campa Morán.....	2. ^a C.	750.000	Revisión.

MERCADOS CINEMATOGRAFICOS

CHILE, COLOMBIA, PERU, VENEZUELA, URUGUAY

EXISTEN cinco naciones hispanoamericanas de análogas características cinematográficas que interesan al distribuidor o exportador español que pretenda introducir sus películas en América, y que siguen en importancia a México, Argentina y Cuba, países que han sido estudiados en números anteriores de CINE EXPERIMENTAL.

Dichos países son Chile, Colombia, Perú, Venezuela y Uruguay, en los cuales no existe ninguna legislación especial de tipo cinematográfico, y únicamente una leve censura y pequeños impuestos se aplican a las películas extranjeras.

El número de habitantes de habla española de dichos países y el de locales de cine de tipo sonoro son del orden siguiente:

	Número de habitantes	Número de locales
Chile	4.300.000	240
Colombia	8.200.000	275
Perú	6.200.000	250
Venezuela	3.200.000	210
Uruguay	2.000.000	160

formando un conjunto de unos 1.135 locales de cine, número digno de tenerse en cuenta desde el punto de vista de la distribución.

Entre las películas extranjeras presentadas en dichos países destacan, por

su número, las de procedencia norteamericana, siguiendo en los últimos tiempos las argentinas y mejicanas, ya que las europeas, a consecuencia de la guerra, disminuyeron su expansión, especialmente las de origen francés, cuyas películas alcanzaron gran éxito los años 1939 y 1940.

La nacionalidad de los títulos presentados en los últimos años puede resumirse en la siguiente forma:

	Por 100
Norteamericanas	70
Argentina y Méjico	22
Inglesas, españolas, francesas, etc.	8

destacando, por su éxito comercial, los mismos títulos norteamericanos que ganaron el favor del público mejicano, argentino y demás países iberoamericanos, por ejemplo, "Arabian nights" ("Las mil y una noches"), "Random Harvest" ("La sombra del pasado"), "Mrs. Miniver", etc., y también las producciones mejicanas, por ejemplo, en que interviene Cantinflas y algunas de origen argentino.

La producción en estos países se reduce casi exclusivamente a títulos cortos, documentales, etc., realizándose de vez en cuando alguna de largo metraje, debido principalmente a la falta de mercado propio donde explotar sus realizaciones y asegurar así la rentabilidad del dinero invertido en este negocio. Naturalmente, el mercado de toda producción cinematográfica, si es de buena calidad, es el mundo entero, pero para producir bien es necesario un largo entrenamiento, con objeto de formar los equipos adecuados, y todo ello supone varios años y, como es natural, muchos tropiezos artísticos, técnicos y económicos.

En dichos países están instaladas Sucursales de las principales Casas norteamericanas y también algunas de otras nacionalidades, existiendo agentes nativos que se dedican a estos negocios.

Entre las Casas distribuidoras e importadoras de Colombia están, en Bogotá, las siguientes, aparte de las Sucursales norteamericanas:

- Cine Colombia.
- Compañía Distribuidora Films.
- Distribuidora Hispano-Mejicana.
- Argentina Sono-Films.
- Filmca (Nicolás Capso e Hijos).
- Cueto Films.
- M. Alláiz.

NOTICIARIO

CURSO DE INICIACION CINEMATO- GRAFICA

En el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras, y como conferencia inaugural del ciclo que en ella se desarrolla, el Sr. Giménez Caballero disertó sobre el tema "El cine en la cultura humana".

El ilustre conferenciente dividió su lección en tres partes: una teórica, otra práctica y una, final, conclusiva.

El concepto medular de su primera parte fué considerar la cultura como dominio heroico del hombre y al arte como uno de los instrumentos conquistadores de la cultura. Definió al cine como un arte total que se encuentra en la actualidad en un proceso formativo, analizando sus orígenes desde los puntos de vista metafísico, histórico y técnico. Los orígenes metafísicos cree encontrarlos en el misterio cósmico del movimiento; los históricos, en el desbordamiento del libro y de la imprenta, y los técnicos, en el humanismo, al investigar el análisis y síntesis del movimiento.

En el momento actual el cine—manifestó—se halla apartado de su misión cultural, discurriendo por caminos económicos y financieros; abogando por que sea la Universidad quien vuelva al buen camino esta criatura abandonada. No es tolerable—añadió—que se lleve medio siglo produciendo películas sin que se hayan ya estudiado y clasificado, creyendo necesaria la creación de cinetecas estatales o privadas.

Propuso, como ejercicios prácticos de su lección, el comentario de dos textos filmáticos: uno del Oeste y otro de una película de dibujos animados.

En la tercera parte Giménez Caballero abordó las relaciones del cine y España, llegando a la conclusión de que frente al cine individualista y al colectivista queda por realizar el film católico. Resumió diciendo que el cine no sólo debe volver a la Universidad, sino también a Dios.

NUEVO INVENTO

En el mes de noviembre próximo pasado el técnico francés Jean Salier dió publicidad a sus trabajos, según los cuales podrán proyectarse—a su entender—sobre una pantalla normal imágenes en relieve móviles y en colores naturales. Este invento ha sido ofrecido a la industria cinematográfica francesa, quien ha realizado diversos ensayos. Lo que sea sonará.

CINE EN RELIEVE

Según comunican de Londres, en breve funcionarán en una capital europea 20 salas de cine para películas estereoscópicas; se utilizará el procedimiento inventado por Ivanov antes de estallar la guerra, actualmente muy perfeccionado; el peso de la pantalla es, en este caso, de una tonelada.

EN EL PROXIMO NUMERO

Entre otros trabajos, se publicarán los siguientes:

JAVIER ESCUDERO: La unidad artística en el film: el director.

JOSE LUIS F. ENCINAS: Consideraciones sensitométricas en el registro del sonido.

SELECCION DE ARTICULOS EXTRANJEROS, CRITICA, BIBLIOGRAFIA, MERCADO BRASILENO, LEGISLACION, ESTADISTICA DE LA PRODUCCION LARGA ESPAÑOLA, NOTICIARIO, ETCETERA.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

ESPAÑA:

SEIS MESES	28 ptas.
UN AÑO	50 "

EXTRANJERO:

UN AÑO	75 "
---------------------	-------------



PRECIO: 5 PESETAS