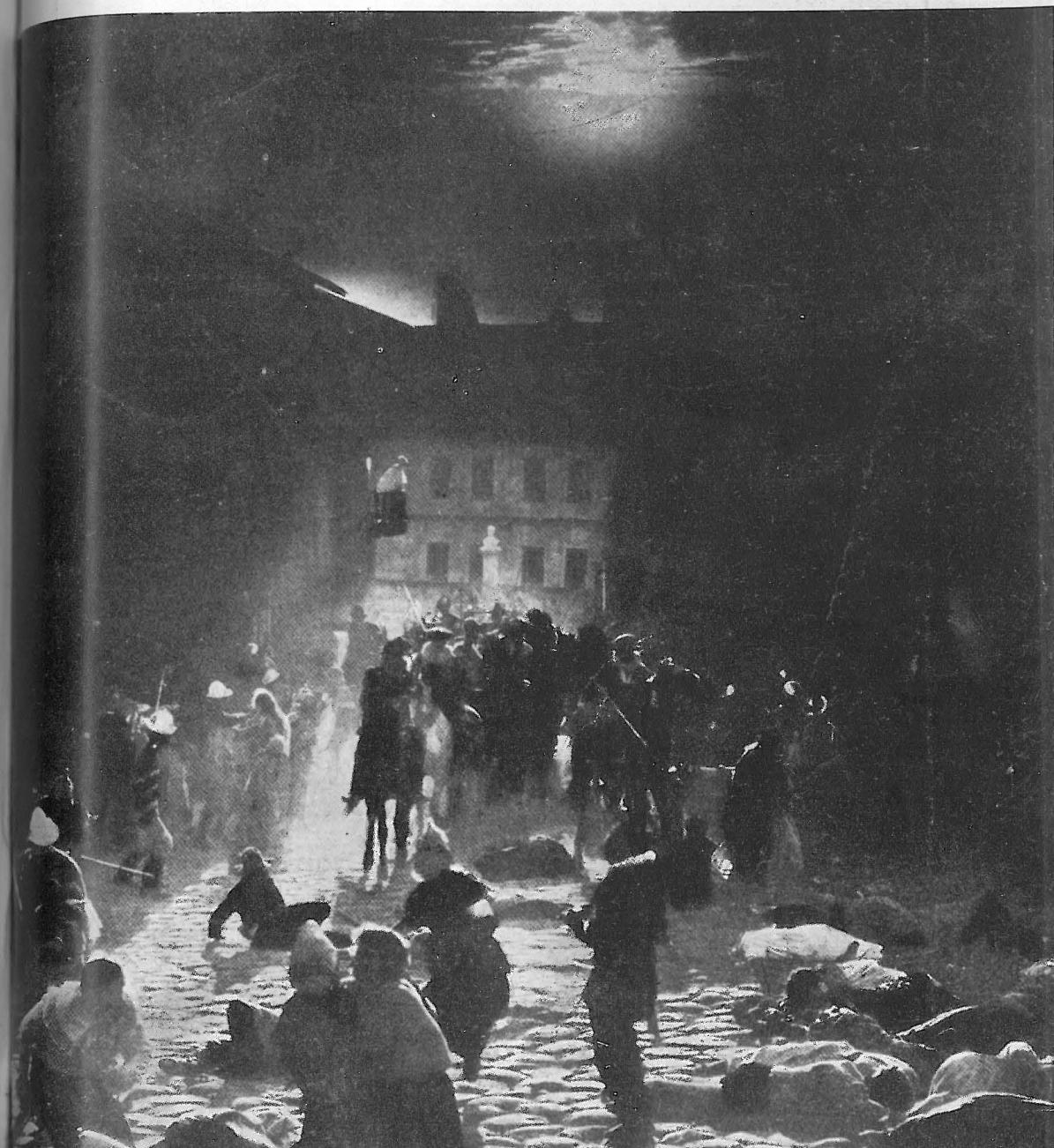


# *Cine experimental*

NUM. 5

ABRIL

1945



# 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

PRODUCCION Y DISTRIBUCIONES  
CINEMATOGRAFICAS, 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

## SUMARIO

Págs.

PORTADA: <i>Intolerancia</i> , de Griffith.	
EDITORIAL. «Pronto, hablaré español» .....	257
Juan Canteley: Poesía para los ojos .....	259
El actor cinematográfico y sus medios de expresión .....	262
J. López Clemente: El guion literario y el guion técnico .....	267
Javier Escudero: La unidad artística en el film: el director .....	276
Cincuenta años de cine-ma. Algunos films significativos de la etapa muda .....	282
J. L. Fernández Encinas: Consideraciones sensitométricas en el registro del sonido .....	289
Fred M. Sersen: Efectos fotográficos especiales .....	291
Dr. A. F. Armayor: El cine microscópico .....	296
El documental en el mundo .....	302
CRÍTICA: Sobre una novela de Péman adaptada al cine y dirigida por Rafael Gil .....	303
BIBLIOGRAFÍA: Carlos Fernández Cuenca: «Para comprender el cine» .....	306
F. J. E.: «Principi fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata» .....	307
Noticias y comentarios .....	309
Films «un no conocidos en España» .....	310
Legislación .....	311
El S. N. del Espectáculo convoca los premios anuales de cinematografía .....	313
Mercado brasileño .....	315
Clasificación de la producción española .....	317
Producción española .....	317

DIRECTOR:  
**VICTORIANO LOPEZ**

REDACTOR JEFE:  
CARLOS SERRANO DE OSMA

REVISTA MENSUAL  
Ayala, 57. Apartado 1240  
MADRID

# Cine experimental

NÚM 5.

ABRIL

1945

## EDITORIAL

### «Pronto hablaré español»

**E**l tema del presente editorial se refiere a un anuncio de una de las principales marcas cinematográficas, aparecido en una popular revista extranjera, editada en castellano, encabezado con las siguientes palabras: «Pronto hablaré español»; esta modalidad es de suponer se extienda a otras marcas y a otros países, por lo cual creemos de interés su comentario.

Coincide dicho anuncio con la noticia de la llegada a Hollywood de varios hispanoamericanos dispuestos a organizar en los estudios secciones de doblaje, algunas ya en funcionamiento, para impresionar en castellano las producciones realizadas en dichas factorías, con objeto de afianzar la conquista del mercado de habla española, el cual supone nada menos que unos ciento veintiséis millones de seres con unos 8.300 locales de cine.

¿Qué repercusiones ofrece esta nueva modalidad del doblaje realizado en el extranjero?

En primer lugar, en los estudios de doblaje españoles bajará considerablemente el ritmo de trabajo, debido principalmente a que la mayor parte de las películas importadas proceden de dicho país, por lo cual se irá perdiendo, si no se toma alguna resolución favorable, la perfección alcanzada en esta especialidad, en la cual vamos, sin duda, a la cabeza del mundo; diganlo si no las casas extranjeras que

recentemente doblaron en varios idiomas sus películas en nuestro país para introducirlas en Europa.

En segundo lugar, la pureza de nuestra lengua, al no poder ejercer ninguna vigilancia sobre los trabajos allí realizados, se pondrá en peligro.

Y por último, las películas dobladas a nuestro idioma en el extranjero ejercerán, sin duda, una más fuerte competencia a las realizadas en nuestros estudios entre aquel público que gusta y entiende el español.

¿Qué posición conviene, pues, tomar para luchar comercialmente contra esta nueva arma?

Vamos a analizar ligeramente varias posibles soluciones. A primera vista parece ser que para atajar dicha competencia convendría elevar los impuestos, cánones, etc., para aquellos títulos que vengan doblados en español; pero ello no lo creemos oportuno, dados los desembolsos que actualmente se realizan —o se van a realizar— en este aspecto, siendo, además, que en la actualidad solamente pueden importar los productores españoles, con lo cual dichos gravámenes repercutirían, a fin de cuentas, sobre los mismos. Por otra parte, aun suponiendo realizable esta solución, ¿cómo luchar en otros mercados, por ejemplo, en los de Hispanoamérica?

Creemos, en primer término, que sólo produciendo bien, utilizando temas españoles, podemos competir con cierta ventaja con las cinematografías de otros países; es lógico que las películas producidas en España, al ir impregnadas de esencia española y valoradas con un buen castellano, se distingan de las dobladas en otros países; no cabe duda que nuestras costumbres y nuestra manera de ser serán mejor captadas por las imágenes de nuestras producciones que por las de otras organizaciones que no nos conocen, o nos conocen sólo superficialmente.

Independientemente de lo dicho, debemos doblar nuestras películas a otros idiomas, por ejemplo, al portugués, al francés, etc., para así intentar introducirlas con mayor facilidad en los mercados internacionales y compensar, por lo menos en parte, la falta de trabajo en los estudios dedicados a estos mercados.

¿Qué pensar ahora de tantas discusiones apasionadas como se realizaron hace mucho tiempo sobre el tema del «doblaje» de las películas importadas en España?

Y, como siempre, ante cualquier ángulo que estudiemos el cine español, llegamos a la misma conclusión: calidad, ya que si ésta falta, ni nuestras películas serán un negocio, ni nuestra producción ocupará un lugar digno en el mundo, ni nuestra técnica avanzará, por no desarrollarse en un medio propio.

# POESIA PARA LOS OJOS

SUELE decirse que la sensación más verdadera —más verdadera ilusión— es la que entra por los ojos. En este hecho elemental y fundamental se basa el éxito del cine, poesía y geografía para los ojos.

Y el ojo, el más vital de nuestros sentidos, el que más realidad puede transformar en alimento de nuestra fantasía, no tenía un arte para él. Hasta el cine, los ojos del hombre sólo disponían de la luz natural, de las formas naturales y de la plasticidad estática de la pintura. Los ojos no tenían una poesía, como tenía el oído la verbal y la musical. La poesía de los mundos —vivo y mineral— no entraba por los ojos. Apenas si de manera indirecta participaba el ojo del festín estético de las formas. El hombre anterior al cine sólo podía soñar dormido. El hombre actual puede soñar despierto también. El cine es una fábrica de sueños. Antes la imaginación se alimentaba de sí misma. Ahora la alimenta el cine por los ojos.

El mito es la luz interna de la poesía. Su limpia sustancia, inaprehensible. Su aureola, divinizadora. El mito antiguo nace de las espumas del mar o baja del cielo, cuando el hombre echa a volar la cometa metafísica de su fantasía. El mito actual nace de la cámara oscura y se anima sobre las pantallas del mundo. Hay estrellas cuya luz tarda en llegar a nosotros cientos de años. La luz del cine es la de una estrella que se había perdido y la cazaron un día las lentes del tomavistas. ¿No están nuestros sueños más entrañables colgados del hilo de luz de una estrella?

\*\*\*

La pantalla es el vértice cósmico en que coinciden y se separan el mundo real y la



*Fausto*, de Murnau. (Foto Archivo Ubieta.)



*Cuatro de Infantería*, de Pabst.



*El millón*, de Clair.



*Nuestra ciudad*, de Wood.

ficción poética. Dos ríos de sombras que confluyen y siguen juntos hacia el misterio.

La realidad se hizo prodigo cuando la técnica de nuestra civilización había superado todos los sueños. Cuando fué posible oír la voz humana a través de las ondas del aire, ver funcionar las válvulas del corazón y atravesar volando el Ecuador. Cuando la máquina realizó funciones casi humanas. Es entonces cuando surge el cine. Un prodigo espiritual como resultado de tantos prodigios técnicos. Un arte capaz por sí sólo de saciar ese anhelo de fábula, de superficción innata en el hombre, y que parecía aniquilado por la técnica.

Al lado de Taylor y de Ford era necesario Charlot. Nueva encarnación de Don Quijote. Un poeta que fuese capaz de ver sobre la materialidad del maquinismo su poesía y su fatalidad. Charlot, como Don Quijote, está loco. Loco hay que estar para enfrentarse con unos molinos o con una «cadena». Pero estas locuras darán nuevo sentido a la realidad. Harán de la pobre razón humana una ficción, una locura casi divina.

La civilización actual, desalmada —cemento y acero al cromo—, supermechanizada, reflejada en lisas superficies gométricas, adquiere en el cine —ficción luminosa— su dimensión lírica hacia lo auténtico. Eso que las civilizaciones pasadas lograban en la ficción verbal; poesía, novela, teatro.

Lo mecánico adquiere en el cine una precisión absoluta. Una precisión poética y estética. Sólo en él la velocidad nos muestra que se puede ir a alguna parte, y que el hombre, con sus medios casi omnipotentes, no será siempre una ardilla que da vueltas sin sentido y sin fin sobre los meridianos del globo. Que, al lado de la velocidad, también tiene un valor el éxtasis.

\* \* \*

Primero, el ojo de cristal de la cámara está quieto, estático, deslumbrado ante las imágenes, sorprendido de su propio milagro. Hasta el día en que la cámara empieza a moverse. Se acerca a las cosas y a los seres. Ha sido descubierta el primer plano. La estrofa exacta de la pasión y de la emoción en el poema cinematográfico. El cine adquiere conciencia del valor puro de la imagen. Ya no se conformará con reproducir superficies planas y horizontales. Quiere atravesar las cosas y los seres con el rayo de su luz pálida. La cámara cinematográfica empieza a ser cámara de rayos X del mundo. Ya no se detiene en la piel. Su luz de milagro entrará hasta los huesos y hasta los entresijos de lo subconsciente. Ya está en camino. El cine pasa del período imitativo al creador. De la contemplación pasiva a la contemplación sugerente y suggestiva. El film no será un río de luz en que se van reflejando verdes sombras. La luz y las sombras del film nacen y se mueven según la concepción íntima del realizador. Ahí está ya Murrau, King Vidor, Fritz Lang, Pabst, René Clair, Sam Wood, Lubitsch. La visión ha sido elevada a la categoría de poema. El cine, antes de que tomase la palabra, ya había logrado esa crisis

talización de las formas de belleza, que va desde *El gabinete del doctor Caligari* hasta *Amanecer*. Hesiodo ve los dioses «vestidos de aire». El cine ve las formas vestidas de la luz nueva que le vino de una estrella.

\* \* \*

Más allá de la poesía verbal, poesía para el oído, el cine ha logrado proyectar la imaginación viva en el mundo. Arte esencialmente imaginario, es el único que logra el ritmo alucinante de la imaginación misma. Su luz hace visible la pasión, el dolor, la dicha. El poeta de esta civilización necesitaba un lenguaje más puro y veloz que el de las palabras, y nació el cine: lenguaje de la luz. Si a algo conocido se acerca el cine es a la música. Un film es también una sinfonía luminosa. Sólo en la luz, esa especie de divinidad física en que están contenidas todas las cosas físicas, podíamos encontrar el secreto de la intimidad más bella de las cosas. Su alma poética. Sólo la luz podía revelarnos el misterio y nos lo reveló. Sólo ella podía crear y creó. Hasta que no hubo luz no hubo mundo. Lo dice el «Génesis».

El mundo tendrá por el cine una imagen de sí mismo semejante a la que proyectaba sobre las cosas la imaginación de Don Quijote. No era la verdad, pero era la hermosura. Por el cine encuentran su cauce los anhelos de ensueño que atormentaban a la humanidad moderna. En el cine logra el hombre actual vencer su aburrimiento, porque encuentra algo más dinámico y fabuloso que la inverosímil realidad. Por el cine, que subyuga a las multitudes con su lenguaje universal de la imagen, se elevará esta civilización desalmada y supermecanizada. La humanidad que ha podido encontrar un nuevo lenguaje poético —poesía para los ojos—, acaso encuentre también un nuevo espíritu y un nuevo camino.



*El Circo.*

JUAN CANTELLY

# EL ACTOR CINEMATOGRÁFICO Y SUS MEDIOS DE EXPRESIÓN



Fig. 1.—Un documental L. U. C. E.



Fig. 2.—Olimpiada, de Leni Riefenstahl.



Fig. 3.—Un documental L. U. C. E.

Todas las personas poseen un físico regularmente dócil a los mandos de la voluntad, y es, en otros términos, común a todos un dominio de los propios medios orgánicos. Así, quien quiere andar, correr o atravesar una calle (fig. 1), puede, naturalmente, hacerlo. Pero sin particular entrenamiento nadie puede alcanzar la agilidad de los gimnastas, de los acróbatas o la velocidad de los campeones (fig. 2).

Gimnastas, acróbatas y campeones deben poner en condiciones su físico, mediante una serie de ejercicios complicados, para alcanzar la docilidad necesaria, con objeto de dar a sus movimientos, fatigosamente artificiales, aquella aparente agilidad y naturalidad que, no del todo arbitrariamente, se suele llamar «estilo».

También las expresiones de la cara se adoptan por todos como natural efecto de estímulos particulares; por ejemplo, en el transcurso de un partido de fútbol, en el gol del equipo preferido, o en la satisfacción de haber sido elegida como modelo de un operador en la playa (figura 3).

Pero sin estudio ni entrenamiento nadie puede disponer de los propios músculos hasta el punto de que el cuerpo y la cara vengan a ser materia e instrumento de expresión artística. A este entrenamiento tienen que someterse los grandes actores y actrices que pueden considerarse como maestros de la expresión (figs. 4 y 5).

Para llegar a ser actor y actriz debe aplicarse, sobre todo, una gimnasia preventiva, que habitúe los músculos a obedecer a los mandos de la voluntad. Tal gimnasia se ha hecho en todo tiempo sobre la base de los cánones de las expresiones académicas o científicas, que han intentado establecer una sintomatología del sentimiento y han creado estilos y leyes en las artes de la visión y de la representación: pintura, escultura, teatro y cinematógrafo. Se han hecho clásicos en este sentido los estudios de Juan Bautista della Porta, los de Lavater, las propuestas de los pintores por Le Brun, las de Engel y las de Marochessi para los actores de teatro.

Este método conviene perfectamente a la estética, que consideraba el arte como imitación. Pero un hombre de ciencia, Darwin, en su *Expresión del sentimiento en el hombre y en los animales*, indica la diferencia entre «expresiones naturales» y «expresiones artísticas», afirmando que, en estas últimas, la belleza es fin principal, mientras que las contracciones de la cara en la expresión natural son incompatibles con la belleza. Miguel Angel (fig. 6) nos muestra claramente cómo no coinciden emotividad expresiva y emotividad artística.



Fig. 4.—Annabella en *14 de Julio*, de René Clair.



Fig. 5.—Janings en *Varieté*, de Dupont.

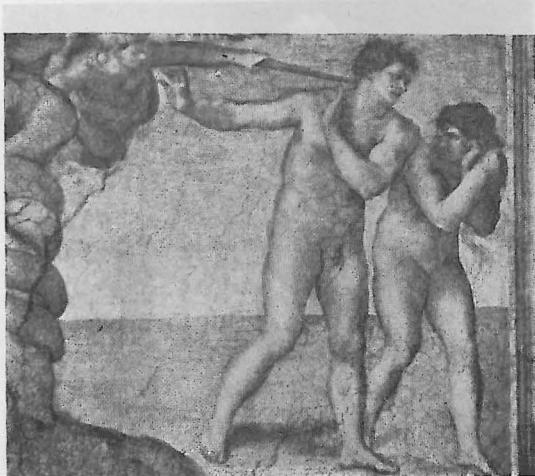


Fig. 6.—Miguel Angel: «La expulsión del Paraíso».

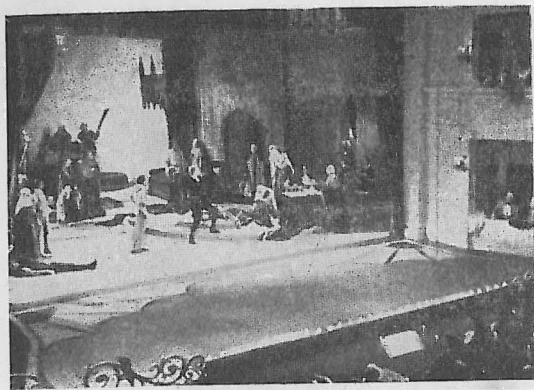


Fig. 7.—*The Great Garrick*, de James Whale.

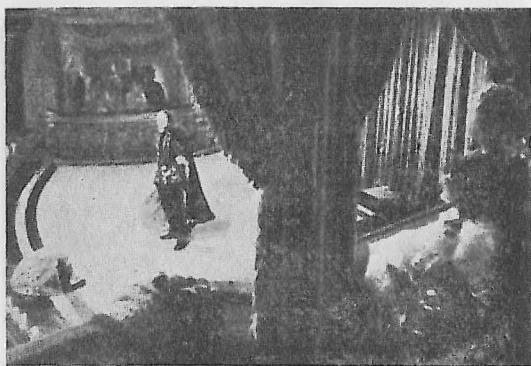


Fig. 8.—*The Great Garrick*.



Fig. 9.—*The Great Garrick*.

En el teatro, el público asiste al espectáculo desde diversos lugares, que son, con respecto a la escena, otros tantos puntos de vista (figs. 7 y 8).

Para superar la distancia que le separa de los espectadores y para ser bien visible y bien audible al público de todos los lugares, el actor de teatro debe exagerar el gesto, la mimética y la voz; es decir, reforzarlo y darle mayor potencia.

El actor de teatro murmura chillando, contradiciendo el sentido mismo de la palabra murmurar (Pudowkin: *El actor en el cine*), y es propio de estos énfasis grandilocuentes obtener en el teatro la transfiguración de la realidad, que le da valor artístico (fig. 9). La lejanía del espectador impone una técnica expresiva particularmente apta para el teatro. En el teatro antiguo, la máscara resolvía de manera simplista estos inconvenientes de las diferentes distancias a que se encuentran los espectadores. Un gesto único, estereotipado, claramente visible, constituía un valor general.

El teatro en su esencia conserva su trascendencia de origen: la primacía de la palabra; la expresión del rostro, como factor fundamental, se ha impuesto después, pero no debemos olvidar que es un elemento superpuesto y que todos los problemas expresivos que suscita son, en cierto modo, inesenciales.

La técnica del cine, fundamentalmente distinta de la del teatro, está basada esencialmente en el montaje de los diversos encuadres. El primer cuidado del actor cinematográfico es el de actuar en el campo del tomavistas. He aquí una expresión de nervosismo y de ansia (fig. 10).

El actor debe conocer el plano en que actúa, por lo menos para no estar fuera de foco, fuera de luz, o para no crear deformaciones de la imagen. Por otra parte, la deformación puede provenir de una necesidad expresiva (fig. 11). Lo mismo que el fuera de foco, en efectos fotográficos originales, que en este ejemplo (figuras 12 y 13) adquieren un gran valor pictórico. Valores pictóricos producen también, evidentemente, los efectos de luz (fig. 14).

El resultado sobre la pantalla no depende, por consiguiente, únicamente del actor y de su forma de trabajar, sino de su suma con los demás elementos medios, «carácterística ésta específica del cinematógrafo».

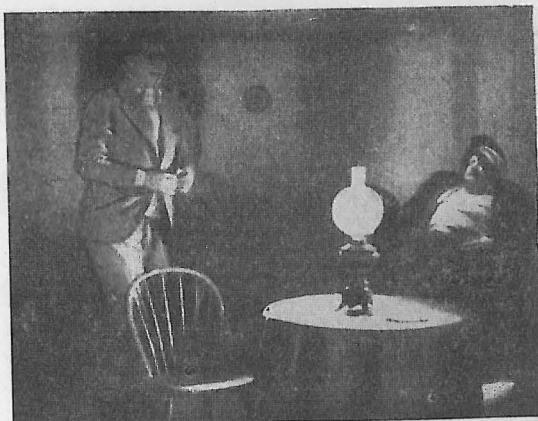


Fig. 10.—Conrad Veidt y Henrich George en *Tinieblas*, de Dupont.



Fig. 11.—*El delator*, de Ford.



Fig. 12.—*Luna de miel*, de Stroheim.



Fig. 13.—*La estrella de mar*, de Man Ray.



Fig. 14.—*El delator*.



Fig. 15.—*Tabú*.

Los medios del cinema pueden bastar por sí solos para reflejar la realidad; este es el caso del cine sin actores profesionales. Algunas películas realizadas con «actores naturales» son inolvidables y constituyen uno de los aspectos más importantes de la historia del cine (fig. 15).

Con los actores no profesionales puede el director usar métodos particulares para provocar en los mismos sensaciones y sentimientos análogos a los de los personajes que, interpretan, y obtener así reacciones expresivas útiles.

Es un método que, mediante una complicada psicotecnia u otros medios de índole material, ha sido propugnado por algunos directores de teatro y practicado en ciertas academias de recitación. Hoy es universalmente patente lo absurdo de tal sistema, del cual muestra el cine de diversos países algunos ejemplos.

(De *Bianco e Nero*.)

# EL GUIÓN LITERARIO Y EL GUIÓN TÉCNICO

Por J. LOPEZ CLEMENTE

Acomodado en mi butaca repaso una «Historia General de la Literatura». Con sus páginas van pasando épocas y nombres que han sido ordenados por grupos: Poesía, Novela, Teatro... Como el libro que hojeo es muy moderno, no me hubiese extrañado hallarme, al llegar a nuestro días, con un capítulo dedicado al Cine, y no porque yo crea, como se afirma con frecuencia ahora, que el Cine sea Literatura. Ni yo, ni los que como yo piensan, hemos visto nunca al cine como literatura; para nosotros es bastante con que el cine sea simplemente cine; mérito suficiente, pero cada vez más difícil. Nos desagrada el cine-novela o el cine-teatro en la misma forma que el teatro-cine o la novela-cine, porque dichos conceptos son contrarios a la más pura esencia de cada una de estas formas de expresión; expresión que se consigue con tres medios distintos: la palabra, la letra, la imagen. En el teatro sólo nos interesa sustancialmente lo que los personajes dicen; en la novela, lo que sienten; en el cine, lo que hacen; y nos aburre el teatro de acción, la novela de simples peripecias y el cine dialogado.

El hecho de que bastantes obras teatrales y novelas se hayan vertido en imágenes—más o menos graciosamente—sólo indica la falta de buenos guiones originales. Y esta escasez ¿a qué es debida? Sin duda a la falta de escritores que sepan escribirlos. En realidad, escribir con cierto éxito para la novela o la poesía no implica el poder hacerlo con igual fortuna para el cine. Salvo contadas excepciones, el escritor se destaca generalmente en un solo terreno: bien como dramaturgo, bien como crítico, bien como novelista, y no es frecuente que el autor teatral haga buenas novelas o el novelista buen teatro. ¿Por qué extrañarnos, pues, de que los escritores especializados ya en algún género literario no acierty a escribir guiones? Cada género supone una concepción, una armonía, un tiempo distinto. No se desarrolla lo mismo una idea en un verso, en un acto o en un capítulo.

Se dice que hoy los españoles hemos sustituido la inevitable comedia que nuestros padres llevaban antes debajo del brazo por el guión de cine. Pero lo cierto es que muy pocas personas tienen una idea precisa sobre esta nueva manifestación artística.

Para unos es sólo una forma especial, y hasta divertida, de dividir en dos una hoja de papel y empezar a poner, en ambas columnas, abreviaturas, términos extraños y frases cortadas. Para otros, es escribir concienzudamente un argumento—más o menos enrevesado—por el que, naturalmente, nos nos enteramos de nada.

Es preciso discriminar las diversas fases por las que pasa la concepción de una película antes de llegar al guión técnico, o mejor, al guión de rodaje. Generalmente existe una idea base que constituye el argumento del film. Esta idea inicial adquiere más amplitud y detalle al transformarse en sinopsis. La sinopsis

implica una noción de la medida cinematográfica. Se puede en ella abarcar el tiempo de desarrollo, tan importante en toda creación, ya sea literaria, teatral o cinematográfica. Nos acerca el paisaje fílmico, reduciéndolo armoniosamente, como a través de un cristal esférico. Si el argumento constituye la idea del film, la sinopsis presenta esa misma idea desarrollada convenientemente por secuencias. En esta fase del guión aun no ha surgido el diálogo, ni acotaciones auditivas, a menos de que éstas sean tan fundamentales como la imagen.

La sinopsis se convierte en guión literario o primer guión de un film cuando las secuencias se desglosan en escenas—unidad de secuencia—y aparece completándolas el diálogo y las indicaciones sonoras. En el guión literario está la esencia del film. La película ha sido ya creada, aunque no realizada. A esta labor artística, de creación, que tiene sustancia propia, sólo le falta el soplo de vida que con sus medios propios de expresión—los planos—le infunda el director para convertirla en film.

La concepción y realización del guión literario es misión de arte, sólo plenamente posible para el autor cinematográfico, ya se trate de adaptación o bien de concepción original, y sirve de base, sólida y firme, para la creación del guión técnico, que ha de ser una exacta e íntegra descripción de la película. Así, pues, basta descomponer las escenas que forman el guión literario en planos, debidamente acordados en fílmica sintaxis, para obtener el guión de rodaje, que es obra propia y exclusiva del director cinematográfico, cuando éste tiene personalidad y estilo que infundir a sus creaciones.

Hemos partido del argumento y por sucesivos desarrollos hemos llegado al guión técnico, y así como la serie de una película está integrada, de menor a mayor, por los siguientes elementos: *Plano-Escena-Secuencia-Film*, en que cada uno de ellos es unidad del siguiente, la serie del guión cinematográfico la forman los factores: *Argumento-Sinopsis-Guión literario-Guión técnico*, en que cada uno de ellos es síntesis del siguiente. Es decir, en el primer caso, varios planos forman una escena; varias escenas, una secuencia; varias secuencias, el film. Mientras en el segundo supuesto, el argumento contado por secuencias, por escenas y por planos, constituye, en cada caso, la sinopsis, el guión literario y el guión técnico.

Se destacan en esta nueva forma de narrar dos labores distintas: la del escritor o, más propiamente, autor cinematográfico, y la del director, o escritor de imágenes. La tarea del autor cinematográfico conduce al argumento, a la sinopsis y al guión literario. La tarea del director, al guión técnico. Ambas aptitudes pueden concurrir en una sola persona—cuando el realizador asume toda la labor creadora—o en diversos individuos. En este último caso debemos distinguir al argumentista, al guionista y al director. Cada uno tiene una misión definida e independiente.

Así, el argumentista es quien concibe el argumento o idea inicial del film. El argumento puede ser original, es decir, concebido expresamente para el cine, o bien extraído de una obra literaria: novela, teatro, cuento.

El guionista—denominación que debe ser solamente empleada para designar al autor del guión literario—asume la trascendente responsabilidad de emocionarnos o, al menos, de interesarnos. El forjará los personajes, tramará sus relaciones, los dará voz y nos hará seguirlos por el laberinto de sus pasiones. Su labor, en este sentido, será definitiva. Se trata, en efecto, de una empresa creadora en la que el guionista—de igual manera que el novelista o el dramaturgo—da vida a unos seres, elige situaciones, gradúa detalles, depura matices, dentro de un *tempo* cinematográfico. Si para el autor teatral la medida es el acto servido por palabras, para el guionista la medida es la escena servida por imágenes: ambos tienen limitaciones y posibilidades distintas, y de común, la pervivencia. En efecto, un buen guión

literario podrá ser realizado cuantas veces se quiera; bastará con modificar el guión técnico para adaptarle a los gustos de la época aprovechando los más modernos adelantos. Exactamente igual que se hace hoy día con el teatro de Shakespeare o de Calderón al actualizarlo en la escena moderna. Recuérdese la finura y gracia modernísima de *La dama duende sobre el escenario giratorio*.

La existencia del guión da origen a un género literario joven, que sólo espera al escritor que sepa desarrollar un asunto cinematográficamente, no con imaginación teatral o novelesca. Para esto no es necesario, como creen muchos, conocer la técnica del cine; si el ritmo, su medida, su poesía. Basta con poseer la inspiración cinematográfica; inspiración de imágenes que fluyen. Es más, el guionista suplanta al director cuando intenta escribir el guión de rodaje o cuando, simplemente, emplea tecnicismos propios del realizador. Porque los *travelling*, planos, contraplanos, panorámicas, fundidos, etc., son los medios expresivos del director, los determinantes de la realidad fílmica y, por tanto, han de ser personales, personalísimos. La forma de emplear estos medios constituye el estilo cinematográfico del realizador, de igual manera que los verbos, adjetivos, elipsis, frases breves o amplias, etc., constituyen los medios expresivos del escritor, y de la forma en que éste los maneje dependerá su estilo literario.

Con el guión técnico da, pues, comienzo la labor del director, que concluye con el montaje del film. La concepción del guión técnico — es decir, de la película — incumbe exclusivamente al realizador, a menos que éste renuncie a su personalidad y quede reducido a un simple director de escena que pone su pericia al servicio de la creación ajena.

Lo mismo que consideramos improcedente la intromisión del guionista en el terreno del realizador, estimamos que el director no debe, por el solo hecho de ser director, escribir el guión literario sin ser además autor cinematográfico, con todo lo que esta condición supone de vocación, inspiración e ingenio. El caso de Julien Duvivier, guionista y director, y el más reciente de Orson Welles, guionista, director y hasta intérprete de casi todos sus films—*Citizen Kane*, *A journey into fear*—, pueden ser citados como ejemplo de directores y, a la vez, notables autores cinematográficos. La ineptitud, digamos literaria, de algunos realizadores los ha hecho fracasar como guionistas al escribir obras originales o simples adaptaciones que, por su parte, como películas fueron bien dirigidas. Esto nos reafirma la conveniencia de que hasta las mismas adaptaciones sean trasplantadas al mundo de las imágenes, por los autores cinematográficos, a través del guión literario.

Resumiendo todo lo anteriormente expuesto vemos que el guión cinematográfico, para alcanzar su pleno desarrollo, pasa por los siguientes estados o fases:

Argumento.

Sinopsis.

Guión literario o guión propiamente dicho.

Guión técnico o de rodaje.

Los cuatro estados se corresponden con los siguientes elementos fílmicos:

Film.

Secuencia.

Escena.

Plano.

Estas fases son obra del argumentista, guionista y director. También pueden ser, excepcionalmente, obra de una sola persona: el director.

El guión técnico sólo puede ser creación de este último, pero cuando hablamos de guionista se entenderá que nos referimos, con exclusividad de algún otro, al autor del guión literario.

El guión literario define la calidad humana de un film, y el guión técnico su calidad cinematográfica.

Antes de terminar estas consideraciones queremos aclarar con un ejemplo los conceptos aquí desarrollados. Para ello hemos escogido la última secuencia de la famosa película del belga Jacques Feyder, *La Kermesse heroica*, y la exponemos a continuación, tratada primero en sinopsis, luego en guión literario y, por último, en guión técnico.

### EN SINOPSIS

Los españoles son despedidos y obsequiados por los habitantes agradecidos de la villa de De Boom, y particularmente por sus bellas moradoras. Desde el balcón del Municipio, la mujer del Burgomaestre anuncia a la muchedumbre congregada en la plaza, que el Duque, en recompensa a tan grata acogida, exime de impuestos por un año a la ciudad. El Burgomaestre, hasta entonces escondido, sale a recibir las aclamaciones de su pueblo, mientras las tropas españolas se pierden en la llanura.

### EN GUION LITERARIO

Los tambores españoles tocan llamada por las calles de la villa, y de la mayoría de las casas salen soldados de los Tercios, que son amorosamente despedidos por sus bellas habitantes.

El Duque desciende la escalera de la casa del Burgomaestre y tropieza con el Carnicero, que yace tendido en el suelo sin conocimiento. Al hacer su criado admán de rematarle, el Duque le contiene.

La carroza del Duque espera delante de la Panadería. El Enano, subido en la carroza, espera impaciente; por fin, aparece el Capellán, sofocado y seguido de la Panadera, que le obsequia con paquetes.

La Panadera le entrega una bolsa.

El Capellán corresponde entregándole un paquete de indulgencias; luego sube a la carroza.

Cuando la carroza va a partir aparece el Panadero, quien ofrece un tazón de leche caliente al Capellán.

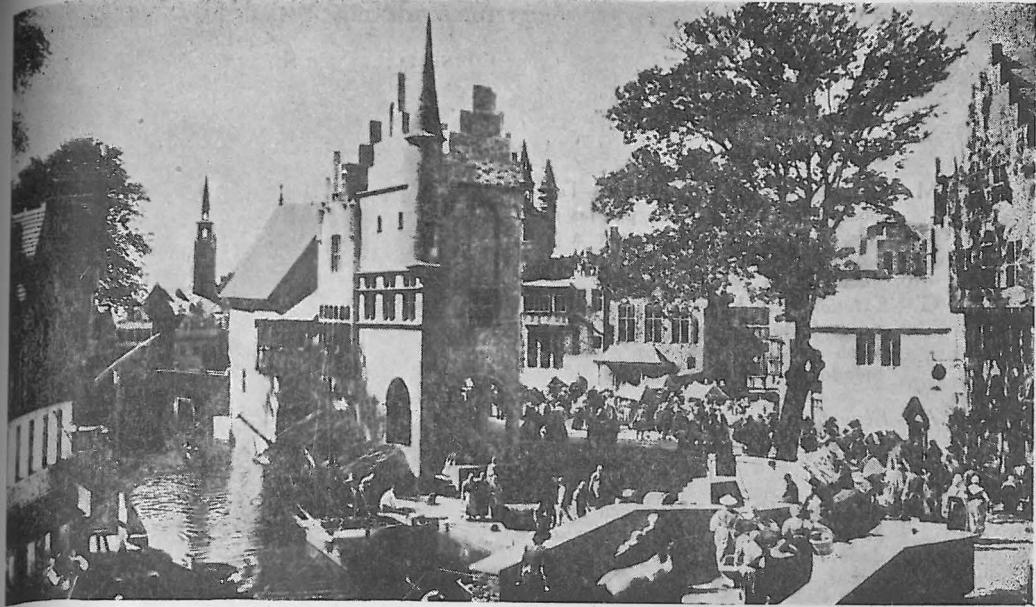
Las tropas españolas inician el desfile a los acordes de una marcha nupcial. El Duque, a caballo, saluda arrogante a Cornelio, que le responde desde su balcón.

DUQUE: ¡No... no...; basta de muertes!

PANADERA: Estos son bollos de leche... y esto chocolate...  
CAPELLÁN: Todo os será centuplicado...

CAPELLÁN: ¿Qué es esto?  
PANADERA: Para vuestros pobres.  
ENANO: (Impaciente.) Padre...  
CAPELLÁN: Quién da a los pobres a a Dios presta. Tomad a cambio e s t a s indulgencias.

PANADERO: Padre... vos no habéis bebido.  
CAPELLÁN: Demasiado caliente...  
PANADERO: Partid. Podéis guardar el tazón como recuerdo.



La villa de De Boom, junto á un pequeño canal. (V. G.)

El Burgomaestre, escondido tras las cortinas, sin atreverse a salir al balcón, ordena a su mujer, por señas, que se retire.

Al pasar los arcabuceros por su calle, Siska se asoma a la ventana y trata de despertar a Breughel, sin conseguirlo.

Cornelia, desde el balcón de su casa, hace callar a la muchedumbre que llena la plaza.

Sale al balcón el Burgomaestre.

Cornelia cede su puesto a su marido para que recoja los aplausos y vivas.

Al volverse, el Burgomaestre repara en el collar que lleva Cornelia.

**BURGOMAESTRE:** Quítate de ahí... Te prohíbo que te exhibas... Entrá. No perderás nada por esperar.

**SISKA:**

Julián, ven a ver a los españoles que se van... Los españoles... ¿qué españoles? (Y se duerme de nuevo.)

**CORNELIA:**

Amigos míos.. Su Exce-  
lencia el Duque de Oli-  
vares, conmovido por  
la... digna acogida que  
el pueblo ha tributado  
a los españoles, conces-  
de a la villa de De Boom  
una excepción de im-  
puestos por un año.

La muchedumbre aplaude.

**VOCES:** Silencio. Oigamos.

**CORNELIA:** Sólo al heroísmo del Bur-  
gomaestre debe nuestra  
villa este trato de favor.

**LA MUCHEDUMBRE:** ¡Viva el Burgomaes-  
tre! ¡Viva el Bur-  
gomaestre!...

**BURGOMAESTRE:** No te conozco ese collar.  
**CORNELIA:** Es el regalo de bodas  
que hace Monseñor a  
Siska...

BURGOMAESTRE: ¿Hace bien las cosas tu señor?  
CORNELIA: Sí.

## EN GUIÓN TECNICO

445-P. M.—*Exterior. Calle de la Villa.*—Tambores españoles marchan por las calles para despertar y reunir a los soldados.

446-P. G.—*Exterior. La Plaza Mayor.*—Vista de conjunto. De casi todas las casas salen soldados presurosos y componiéndose su uniforme.

447-P. A.—*El umbral de una puerta.*—Una Flamenca da un ramo a un soldado que parte.

448-P. A.—*Otro umbral.*—Una Flamenca entrega un mechón de cabellos a un soldado, a quien este regalo parece turbar.

449-P. A.—*Panorámica. La escalera de la casa del Burgomaestre.*—El Duque, armando de pies a cabeza, sale de su cuarto y desciende la escalera.

450-P. A.—*En el rellano.*—Está a punto de tropezar con el cuerpo del Carnicero, que yace sin conocimiento.

451-P. P.—El Duque.

452-P. M.—*La fachada de la Panadería.*—La carroza del Duque espera ante la tienda. En la carroza, asomado a la portezuela, el Enano se impacienta.

453-P. A.—*Panorámica.*—El Capellán aparece sofocado, entorpecido por su capa y una maleta. Le sigue la Panadera, que le trae confites para el viaje.

454-P. A.—El Capellán. La Panadera.

455-P. A.—*Panorámica.*—La carroza va a arrancar, cuando el Panadero, con un tazón de leche humeante, sale de la tienda lo más de prisa que puede.

EL DUQUE: (A su criado.) ¿Quién te ha dicho que pegues a este hombre?  
RODRIGO: Para verlo así, Monseñor, más vale que acabe con él.  
EL DUQUE: (Deteniéndose.) ¡No..., no..., basta de muertes!

ENANO: El Padre..., el Padre...

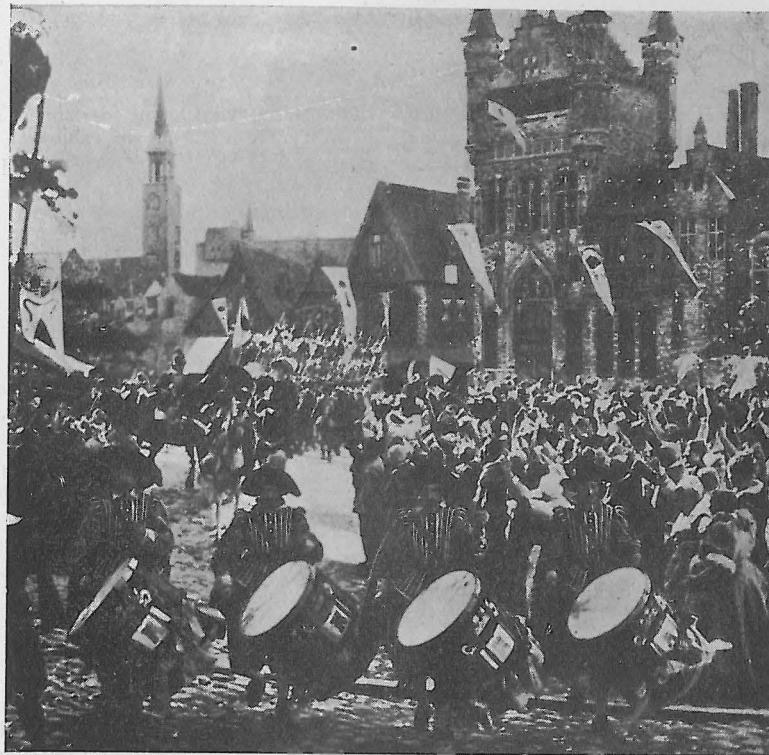
PANADERA: Estos son bollos de leche... y esto chocolate.  
CAPELLÁN: Todo os será centuplicado. (La panadera le pone una bolsa en la mano.)

CAPELLÁN: ¿Qué es esto?  
PANADERA: Para vuestros pobres.  
ENANO: (Impaciente.) Padre...  
CAPELLÁN: (Al Enano.) Ya ves. (A la Panadera.) Quien da a los pobres a Dios presta. (Saca su paquete de indulgencias.) Tomad a cambio estas indulgencias. (Sube a la carroza.)

PANADERO: Padre..., vos no habéis bebido...  
CAPELLÁN: Demasiado caliente...  
PANADERO: Padre. Podéis guardar el tazón como recuerdo.

La carroza se tambalea mientras el Capellán bebe el café con leche.

456-P. G.—*La Plaza Mayor*.—Los tambores atacan una marcha nupcial. Las tropas se alinean para el desfile. A la cabeza, el Duque, cuyo magnífico caballo caracolea, ha sacado su espada. Todo el pueblo adorna el recorrido.



Secuencia final, Las tropas españolas abandonan la villa de De Boom. (P. G. corto.)

457-P. A.—*Fachada, Perfil*.—Las ventanas se agitan de pañuelos. Oriflamas.

458-P. M.—*Travelling*.—Los Lanceros desfilan con un ramo de flores silvestres en cada lanza. Los siguen los Arcabuceros, también floridos.

459-P. A.—*Panorámica*.—El Duque, a la cabeza de su escolta, llega a la altura del balcón.

460-P. P.—El Duque. Saluda ampliamente con el sable.

461-P. P.—Cornelia, radiante, reina en el balcón y responde a su saludo.

462-P. A.—*Balcón de la Fachada*.—Burgomaestre. Mientras la tropa sigue pasando, la cámara encuadra el balcón y se entreve el interior del cuarto del Muerto.

463-P. P.—Burgomaestre. El Burgomaestre, oculto detrás de una cortina, ordena fúrioso a su mujer que entre. Ella, solapadamente, rechaza a su marido con el pie, mientras con el busto, visible al exterior, guarda su digna apostura.

464-P. M.—*Travelling. Una calle de la villa que da a la Poterna*.—Desfile de Arcabuceros y convoy.

465-P. A.—*Ventana a la calle* (desde el exterior).—Siska, en camisa de dormir, se precipita a la ventana; se vuelve hacia el interior de la habitación y llama.

466-P. A.—*Interior de una habitación* (en casa de Breughel).—Plano cercano a una cama.

467-P. G.—*Fachada de la casa del Burgomaestre*.—Cornelia, en el balcón; abajo, la gente se agolpa.

468-P. A.—Cornelia. Cornelia hace muestras de querer hablar y saca del corpiño un pergaminio con el sello ducal.

469-P. M.—La muchedumbre.

470-P. P.—El Burgomaestre, en la ventana.

471-P. P.—Cornelia.

472-P. A.—El Burgomaestre. Cornelia. El Burgomaestre se ha acercado con las últimas palabras. Sus rasgos se serenan progresivamente.

BURGOMAESTRE : Quítate de ahí... Te prohíbo que te exhibas... Entra. No perderás nada por esperar.

SISKA : Julián, ven a ver a los españoles que se van...

BREUGHEL : Los españoles..., qué españoles... (Y se duerme de nuevo.)

CORNELIA : Amigos míos... Su Excelencia el Duque de Olivares, conmovido por la... digna acogida que el pueblo ha tributado a los españoles, concede a la villa de De Boom una exención de impuestos por un año.

Aplausos.

VOCES : Silencio... Oigamos...

CORNELIA : Sólo al heroísmo del Burgomaestre debe nuestra villa este trato de favor. (Aplausos y gritos de alegría.)

LA MUCHEDUMBRE : (Aclamando.) ¡Viva el Burgomaestre!... ¡Viva el Burgomaestre!...



Los españoles abandonan la villa de De Boom. (P. G. largo.)

Cornelia retroce modestamente, dejando delante al Burgomaestre para que responda a los vivas.

473-P. G.—La muchedumbre. Al prolongarse las aclamaciones, el Burgomaestre se vuelve hacia Cornelia y se fija en su collar.

474-P. A.—Cornelia. El Burgomaestre.

BURGOMAESTRE: No te conozco ese collar.

CORNELIA: Es el regalo de bodas que hace Monseñor a Siska...

BURGOMAESTRE: ¿Hace bien las cosas tu señor?

CORNELIA: Sí. (Redoblan las aclamaciones; el Burgomaestre vuelve al balcón para saludar.)

475-P. G.—*Exterior.* — La campiña flamenca. El canal. Los molinos en el horizonte. La tropa española no es más que una delgada cinta en la lejanía. Polvo. Funde.—FIN.

\* \* \*

Esta forma de relato, que adquiere cada día mayor trascendencia y amplitud, se ha formado partiendo de breves notas—guión de conducta—reseñadas a modo de simples indicaciones, como en la comedia del arte, hasta llegar a constituir un estilo propio, capaz de expresarse con tanta sencillez que nos vuelva al candor primero de las palabras, viajeras fatigadas, en una lengua espontánea y fresca como un poema narrativo.

Estas consideraciones me he formulado al hojear la «Historia de la Literatura» que tengo entre las manos.

---

## La unidad artística en el film:

# EL DIRECTOR

Por JAVIER ESCUDERO

**C**ONCRETEMOS en estas primeras líneas que entendemos por «cine» el uso del medio expresivo espacio-tiempo con un fin exclusivamente artístico, enjuiciándole por aquello que «puede ser», con independencia de las limitaciones de carácter económico.

No será, por tanto, difícil encontrar un determinado número de personas que sientan por él un interés análogo al que otros puedan demostrar por la pintura, literatura, escultura, etc., y no nos debe extrañar que este número sea reducido, pues esto ocurre también en el caso de las otras manifestaciones artísticas.

El problema estético del cine, en cuanto se deriva de una técnica que contiene elementos mecánicos, es el problema de todas las artes, y se resuelve por la superación o anulación de la técnica.

Se sabe que en la realización de una película intervienen muchísimas personas: productor, guionista, director, técnico de sonido, montador, etc., no bastando para el desempeño de estas funciones, en algunos casos, un solo individuo. Todas ellas han de trabajar juntas y dejan en cada fotograma la huella de su propia obra. Desde este punto de vista, es evidente que corre peligro de perderse el concepto unitario de toda obra de arte, unitariamente pensada, sentida y creada por un solo individuo. Es lógico, por tanto, preguntarse:

¿Quién hace una película?

¿A quién corresponde el mérito—o la culpa— del éxito o del fracaso?

Nuestra contestación es terminante: al director.

Todos los demás no son sino instrumentos puestos en su mano, tanto más eficaces cuanto es mayor el renunciamiento al sentido anárquico de su obra.

El presente ensayo pretende, pues, destacar la importancia del director como artista, que imprime a su obra un sello personal, fruto de su trabajo y de su capacidad creadora, considerándole como al que piensa y realiza —en el papel y en el celuloide— la película.

Sostenemos, pues, que el director ha de tener una fuerte personalidad, capaz de imponerse a sus colaboradores, merecedora de adjetivársela como artística.

Veamos cómo las otras actividades deben de estar subordinadas a la suya.

## GUIÓN

Es corriente que lo que vulgarmente se entiende por «dirección» no sea sino una parte de la verdadera tarea del director. Cuando éste entra en un estudio debe tener claramente concebidos un sinnúmero de detalles: cómo irán vestidos los actores y cuáles serán sus movimientos; cómo será la escena y cuál será el encuadre y duración, así como los efectos luminosos y sonoros que la subrayarán, etc., todo esto matizado de acuerdo con el carácter de la producción, de manera que la última operación —cronológicamente hablando, el montaje— no es más que la materialización de un plan definido y pensado en el guión técnico; la película, potencialmente, existía ya, y mediante el montaje toma forma real.

En los diversos momentos de la realización de un film (concepción del guión, rodaje y montaje) no se hace más que sincronizar ideas concebidas con independencia del tiempo, pero sin perder de vista su origen unitario, bajo el impulso de una indisoluble fuerza motriz, de que se invierten todas las facultades de la inteligencia y del corazón para la expresión de un contenido lírico, que la vida diaria inspira y que la fantasía elabora y transfigura poéticamente.

La actriz Greer Garson con el guionista James Hilton.

El director Clarence Brown con el guionista William Saroyan.





El director Carl Froelich motiva el gesto de la actriz Zarah Leander.

Así, las tres figuras fundamentales, guionista, escenarista y director, las concebimos reunidas en una sola persona, a quien creemos justo llamar «director», porque él es —pasando de las palabras a la realidad— el verdadero creador del film. De hecho, ¿qué vale un guión si no se sabe realizar?; y realizarlo es misión del director. No aseguramos que la preparación y la realización de una obra de arte sean una misma cosa, pero sí afirmamos que no pueden separarse y encargarse a distintas personas. Si queremos un cuadro, no encargaremos a un pintor la composición del tema, a otro el dibujo y a un tercero el colorido, sino que lo haremos todo junto a uno determinado. Así, un guión redactado por quien no sepa resolverlo en planos, y una planificación compuesta por quien tampoco sabrá realizarla, podrá ser, quizás, una maravilla de habilidad técnica, pero nunca será más. Si el director encargado de realizar este guión es un hombre medio-

cre, hará una cosa fría; en el caso contrario, lo romperá o introducirá tales o cuales modificaciones que lo transformarán; en resumen, lo adaptará a las exigencias de su arte y lo hará susceptible de desarrollar su contenido lírico.

El director que en pleno rodaje de un film se encuentra con la sorpresa de que los planos están equivocados o que los actores no acierran con la expresión que se espera de ellos —por ejemplo—, y trata de corregir estas anomalías mediante improvisaciones, en la mayoría de los casos no obtendrá sino resultados perjudiciales, pues, si por un lado tiene razón, por otro tiene la culpa de no haberlo pensado antes, cuando aun era tiempo, y de elegir los actores sin conocer su capacidad interpretativa; es como si —volviendo al ejemplo del cuadro— el pintor pretendiera disculparse de la escasa calidad de su trabajo alegando que las pinturas eran malas.

En cambio, un mismo guión realizado por dos directores dará por resultado dos películas diversamente resueltas y, en consecuencia, dos películas distintas, que evidenciarán la varia personalidad de ambos. El caso de que un director tuviere que realizar un film utilizando el mismo guión técnico empleado con anterioridad por otro, podemos compararlo al literato que traduce una novela: si es vulgar, se limi-

tará a una traducción literal, pero si tiene temperamento artístico hará una versión no sólo de distinto espíritu, sino también de distinta forma.

Volviendo a la dirección del trabajo en la industria cinematográfica, no puede por menos que reconocerse el antagonismo entre el guionista y el director, olvidando la subordinación jerárquica, necesaria en toda obra artística. Solamente en el caso de que uno de ellos tenga un gran prestigio—y sea así reconocido por los demás—, podrá imponer su criterio y será el verdadero creador del film.

Somos, pues, partidarios de reunir en una sola persona al guionista y al director, para conseguir una única voluntad directiva; aun en el caso de que un director, por su libre voluntad, realizase un guión técnico que no es suyo, creemos que la responsabilidad debe exigírselle también, y si el guión fuera malo, tanto peor para él que lo creyó bueno.

## LOS INTERPRETES

Ante todo, una pregunta: ¿El gesto del personaje, se crea por el actor o por el director? Respondemos que si bien el gesto y las actitudes son propias del actor, corresponde al director crear el ambiente que permita se produzcan con naturalidad.

No olvidemos que si el cinema admite la palabra, no la imprime movimiento, dejando éste sólo para la imagen; por ejemplo, en el caso de que la cámara aísle un determinado personaje, llevándole a un primer plano, observaremos que el sonido no le sigue, ya que la pantalla ofrecerá después una imagen desproporcionada, manteniéndose, sin embargo, la palabra en sus proporciones justas. La palabra tiene la obligación de servir a la imagen y a sus movimientos, y siendo éstos creación del director, es lógico que le esté encomendada su vigilancia.

En el cinema es el director el que crea los tipos, matizando sus expresiones, guiado siempre por la idea de que sirve a un arte eminentemente visual, siendo los actores los encargados de interpretarlos según su temperamento artístico. Es, pues, conveniente que los actores trabajen con el director que los ha educado y formado, y que éste se valga de aquellos a quienes ya ha dirigido y con los cuales establece más rápidamente la necesaria correspondencia. No es necesario forzar inútilmente la memoria para recordar títulos que han consagrado esta clase de colaboración artística y es muy frecuente escuchar que tal director descubrió a cual estrella.

Es cierto que muchas veces con actores improvisados o casuales—como, por ejemplo, en los documentales— se obtienen verdaderas obras maestras, pero de una película de argumento sería absurdo encargar la interpretación de sus principales personajes al primer llegado al «plató».

Es triste tener que reconocer—por lo que a España se refiere— la inferioridad de los diálogos directos en relación con los doblajes, y que atribuimos a la necesidad de «crear», en el primer caso—cosa no fácil y que no siempre se consigue—, mientras que la virtud del doblaje está en saber copiar, siempre más sencillo.

No negamos, pues, la capacidad creadora de los intérpretes, sino que la consideramos inferior a la del director, y creemos, por tanto, necesario que el actor se someta a la voluntad del director, dejándose guiar por él, para obtener un trabajo con la necesaria coherencia artística.

Entre todos los colaboradores de un film es el actor el que más limita el desenvolvimiento artístico del director. No basta para conseguir una emoción estética que el actor consiga expresar un determinado estado de ánimo, sino que es necesario que encaje en una concepción artística; pues si escuchamos un recital de violín, nadie piensa en la naturaleza de las cuerdas del instrumento, sino en las manos que las hacen sonar.

El director tiene, pues, la responsabilidad artística de elegir los intérpretes de manera que puedan vibrar de acuerdo con su sensibilidad.

## LA FOTOGRAFIA

Vamos ahora a examinar otro elemento, o mejor dicho, el conjunto de elementos que se designa por fotografía. Frecuentemente nos es dado admirar algunas que desbordan su carácter documental, y pues deforman lo natural embelleciéndolo, es necesario admitir que tienen un cierto valor artístico.

La fotografía, como mero producto de acciones químicas, no es arte —como tampoco lo es una máquina de escribir—, pero sí es una materia susceptible —mediante un tratamiento adecuado— de convertirse en un medio expresivo del cual el fotógrafo ha de tener una clara idea de sus posibilidades para servir las exigencias del director.

Fuera del cine, donde ha encontrado un útil empleo, tiene el carácter de expresión limitada y estática del cual se desprende en él mediante el montaje.

## EL MONTAJE

Es la última de las operaciones mecánicas necesarias para la creación de un film, pero debe estar concebido mucho antes de que se realice prácticamente, antes también de la toma de imágenes, la cual se hará teniendo presente el valor de cada encuadre en la secuencia.

En un sentido amplio, el montaje se va realizando en cada una de las fases por que pasa la materialización del film. Por él las imágenes adquieren plasticidad y la acción «ritmo» —resultado de la conjugación del espacio y del tiempo—. Este «ritmo» es consecuencia de la visión artística del director, quien lo fijará de acuerdo con su sensibilidad.

En la época del cine mudo el montaje era una labor artística mucho más compleja que en la actualidad. Era una verdadera creación. El montador imprimía al film un estilo y una personalidad. Una película de realización mediocre podía ser salvada mediante un *corte* hábil e inteligente.

Hoy la técnica del sonido casi anula la independencia creadora del montador. Este, en la mayoría de los casos, se limita a ser un fiel intérprete de las ideas del realizador.

Unicamente en el cine documental goza el montador de una mayor autonomía, pudiendo manifestar su personalidad con más amplitud.

Fuera de esto, el montador será sólo el técnico experto que ajuste y precise. Su misión será, pues, restringida.

## CONCLUSION

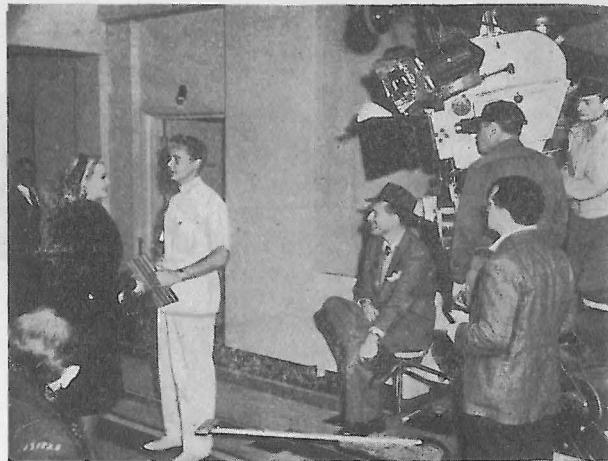
Todo cuanto se deduce de este trabajo tiene un valor teórico y lógico, y para salir de este clima —frío y abstracto—, echemos una ojeada al desarrollo del

cine en los últimos años. En el cuarenta aniversario de su descubrimiento decía su inventor, Louis Lumière: «Me acuerdo de los primeros films «Ouvriers sortant de l'usine», «L'arrivée d'un train», que constituyeron el primer programa en la sala del Gran Café. Todos los que asistieron a estas proyecciones recuerdan la sorpresa que les causaron; desde entonces, ¡qué desarrollo ha adquirido el cinema! ¡Cuántos perfeccionamientos técnicos se han obtenido!»

En el cincuenta aniversario se pueden repetir las anteriores palabras, pero refiriéndolas a los últimos diez años; mas con el progresivo perfeccionamiento de las técnicas auxiliares, ¿podrá el cine mantener su calidad artística? Todo depende de que las invenciones puedan ser superadas y dominadas por la capacidad creadora de los directores.

Sólo por medio de una constante renovación de sus elementos artísticos rectores conseguirá el cinematógrafo la perpetuidad de sus características esenciales. La técnica material es el índice del progreso mecánico del cine. A ella irá unido el avance del espíritu, que no puede permanecer inmóvil.

A los nombres de Clair, Chaplin, Vidor, Flaherty, Murnau, Duvivier... han de seguir otros que al identificarse con el medio expresivo puesto a su disposición, sepan manifestar su mundo interior, interpretando la vida tal como ellos la ven y la sienten.

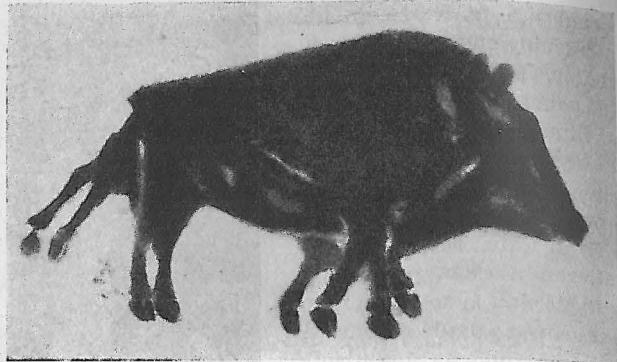


El director Willis Goldbeck rueda un plano con Van Johnson y Marilyn Maxwell. En la fotografía aparecen también el operador, el ayudante de éste y el «script».



El montador vigila los fotogramas.

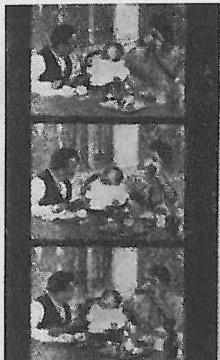
Jabalí diseñado hace miles de años en las paredes de las cuevas de Altamira. Su primitivo autor intentó plasmar en sus patas una representación del movimiento. Se considera esta estampa como el punto de partida de la prehistoria del cine. Bajo este concepto figura en el «Museum of Modern Art Film», de Nueva York.



## CINCUENTA AÑOS DE CINEMA

### I

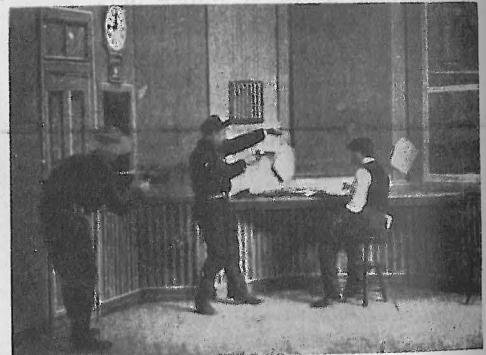
## ALGUNOS FILMS SIGNIFICATIVOS DE LA ETAPA MUDA



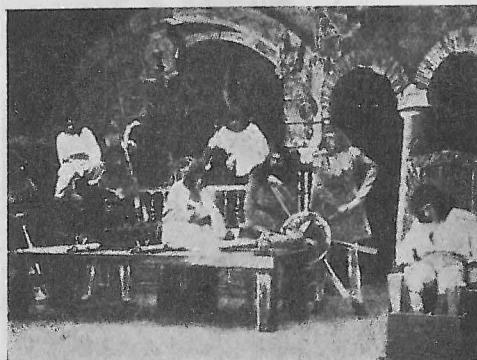
*La comida del bebé*, 1895 (Francia).



*The Widow Jones*, o el primer beso. El tema de amor llega al cine. Es en Nueva York, en 1896.



1903. *El robo del gran tren*, de Edwin Porter, o el origen del cine de tiros y revólveres (Nueva York).



Una película de George Méliés, el creador del «truco» como elemento cinematográfico. Es 1900, Francia.



Una de las primeras versiones de *El conde de Montecristo*. La literatura triunfa en el cine. (EE. UU.).



*From the Manger to the Cross, o el drama de la Pasión* (1911).



El gran acontecimiento de *La reina Isabel*, siguiendo las huellas del éxito de *El asesinato del duque de Guisa*, realizada unos años antes. Luis Mercanton dirige el film, que interpreta Sarah Bernhardt. Es en Francia, en 1911.



*The Destroyer*. 1913. Miss Hollister es la primera vampiresa del mundo, antes aun que Theda Bara. Los primeros puritanos lanzan sus primeras protestas.



Los «serials»: *El misterio del millón de dólares*, interpretada por Margarita Snow, Florence LaBade y James Cruze, luego famoso director.



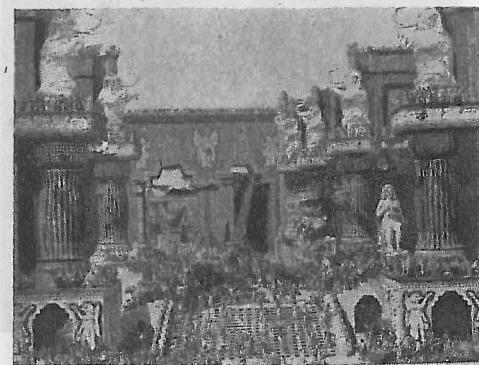
Imitando el ejemplo de Max Linder en Francia, triunfa Charlot en América. Hélo aquí, en compañía de Mary Dressler y Mabel Normand, en *Tillie's Punctured Romance*, film de seis partes, rea- lizado en 1914 por Sennett.



*El nacimiento de una nación.* Nace el género épico. Griffith da la pauta.



Mack Swain y Gloria Swanson en un film de Sennett para Keystone. Irrumpen las alegres bañistas. Se inicia un ingenuo «sex appeal».



*Intolerancia*, de Griffith; «gran desfile de amor a través de los tiempos».



*Juana, la mujer*, de Cecil B. de Mille, producción Paramount sobre la vida de Juana de Arco. La interpretan Geraldine Farrar, Wallace Reid, Hobart Bosworth y Raymon Hatton (1917).



*El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene, o la revolución estética, escenográfica, pictórica e interpretativa (Berlín, 1919).



Delluc, crítico y teorizante, realiza en Francia *La mujer de ninguna parte*, con un concepto de puro cine literario.



*Pollyanna*, primera película de la recién nacida casa «Artistas Asociados». Realizada en 1920, fué dirigida por Paul Powell e interpretada por Helen Jerome Eddy, Doc Crane, Herbert Prior y la rubia Mary Pickford, «novia del mundo», quien derrucha en este film su fácil sentimentalismo.



*The perils of Pauline*. Nacen Charlie Chan—Warner Oland—y la adorable Perla Blanca. Es la culminación del género de series.



Douglas Fairbanks: *El signo del zorro*.



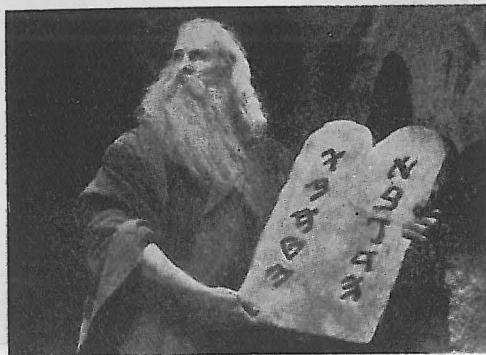
El esplendor del cine italiano durante la Gran Guerra ha decaído mucho después de la terminación de ésta. Sin embargo, *Mésalina*, de Guazzoni, corresponde, por su tonica y su calidad espectacular—ya que no por su fecha—, a la mejor época del cine citado.



*Gösta Berling*, film sueco de Stiller, con Greta Garbo.



*Una mujer de París*, de Chaplin, representa el nacimiento del auténtico cinedrama. Lo interpretaban Adolphe Menjou y Edna Purviance.



Los diez mandamientos, de De Mille. Auge del cine espectacular.



John Ford: *El caballo de hierro*, apasionado tanto al ferrocarril y al progreso (1924).



René Clair: *Entreacto*, o un nuevo concepto del cine.



Charlot: *La quimera del oro*.



Dupont: *Varieté* («Antes de *Varieté*, el actor se movía delante de la cámara. Desde *Varieté* se mueve la cámara detrás del actor.») (1925).



King Vidor: *El gran desfile*.



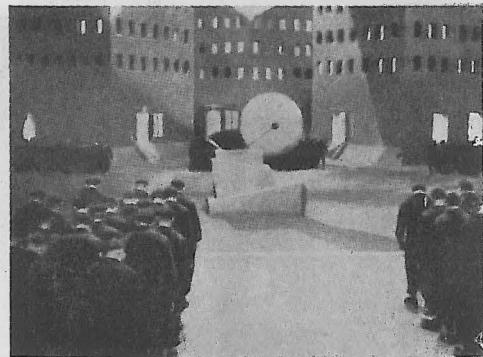
Pabs: *La calle sin alegría*, film realista, con Greta Garbo (Berlín, 1925).



Culminación de la vanguardia francesa: *La inhumana*, de Marcel L'Herbier.



*Licencia matrimonial*, de Borzage, en la línea de dulce patetismo que arranca en *Humoresque*.



*Metrópolis*, cine germano expresionista. Las masas. 1926. Fritz Lang.



La pura línea del cine: *Moana*, de Flaherty, documental de los mares del Sur.



*Retorno al hogar*, cine germano de humana rai-gambre. Joe May.



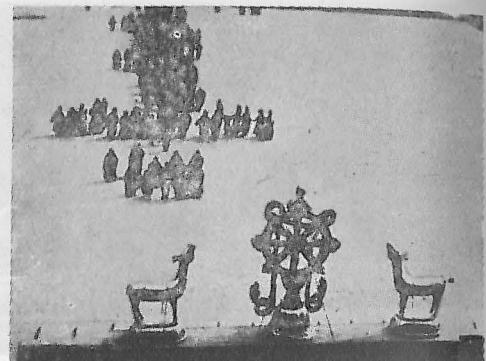
Siguen los films de gran espectáculo: *Ben Hur*, de Niblo, revela todo el aparatoso tinglado de la producción antiartística de Hollywood.



La trayectoria de Jannings, que arranca en aquellos films históricos con que se iniciara Lubitsch en Alemania, pasando por las películas de Murnau, llega a su madurez en *El destino de la carne*, de Víctor Fleming.



... y el mundo marcha, de Vidor. El cine recoge en toda su amplitud un tema de su tiempo: el hombre solo, sin trabajo, en pugna con todo (1927).



Expresionismo ruso: *Tempestad sobre Asia*, de Pudowkin.



Murnau: *Amanecer*. Culminación de una etapa.

# Consideraciones sensitométricas en el registro del sonido

Por JOSE LUIS FERNANDEZ ENCINAS

Becario de "Sensitometría" de la E. E. de I. I.

Consideremos las condiciones sensitométricas bajo las cuales se obtendrá una reproducción satisfactoria del sonido en el registro de «densidad variable».

En la reproducción del sonido registrado con este sistema se obtendrán resultados correctos, siempre que las condiciones sensitométricas conduzcan a una relación lineal entre la exposición a que se somete el negativo y la transmisión de la luz a través de la copia. Se cumplirá esta condición cuando el producto efectivo de las gammas del negativo y positivo sea igual a la unidad, para lo cual debe ajustarse la exposición modulada suministrada por el aparato de registro de manera que, en cada momento, el valor de la densidad permanezca siempre sobre la parte recta de las curvas características del negativo y del positivo.

En la figura pueden apreciarse las condiciones geométricas que deben cumplirse para que el producto de las gammas sea igual a la unidad. Si el contraste reproducido ha de ser igual al contraste natural, los catetos  $B'D'$  y  $AB$  de los triángulos rectangulares  $A'B'D'$  y  $ABD$  serán iguales, y también lo serán, por construcción, los  $A'B'$  y  $BD$ ; por lo tanto, los ángulos  $\alpha'$  y  $\alpha$  serán complementarios, es decir,  $\alpha' + \alpha = 90^\circ$ , y, como consecuencia,  $\operatorname{tg} \alpha \cdot \operatorname{tg} \alpha' = 1$ ; pero  $\operatorname{tg} \alpha' = \gamma_p$  y  $\operatorname{tg} \alpha = \gamma_n$ , luego

$$\gamma_n \cdot \gamma_p = 1.$$

La condición geométrica para que el sonido se reproduzca en buenas condiciones será, pues,

$$\alpha + \alpha' = 90^\circ$$

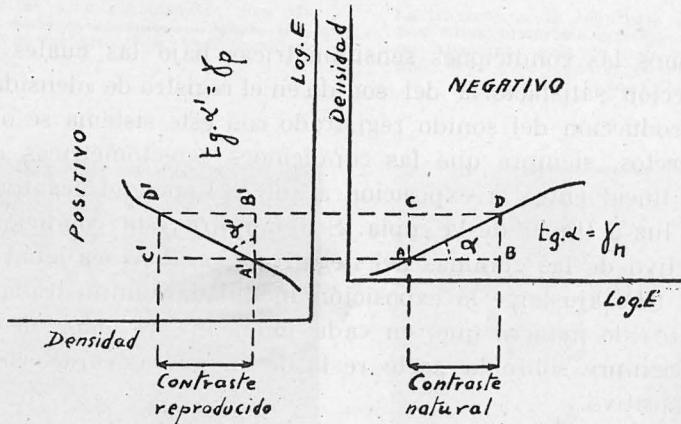
o lo que es lo mismo, la condición trigonométrica deberá ser:

$$\operatorname{tg} \alpha \cdot \operatorname{tg} \alpha' = 1,00, \text{ o } \gamma_n \cdot \gamma_p = 1.$$

Como los límites entre los cuales pueden oscilar las exposiciones a que se somete el negativo y la transmisión de la luz a través de la copia son amplios,

puede obtenerse dicha relación con una extensa escala de «gammas producto» o «gammas totales».

Desde la introducción en la cinematografía del registro sonoro, la tendencia general en los laboratorios ha sido la de disminuir la gamma del negativo, y, por tanto, la gamma total, ya que la del positivo ha permanecido, en esencia, constante. Actualmente se opera, en general, con un producto de gammas igual a la unidad valor confirmado por la experiencia. Las condiciones sensitométricas óptimas pueden obtenerse mediante el empleo adecuado de las variables siguientes: exposición del negativo durante los silencios, revelado del negativo y exposición del positivo durante los silencios. No nos referiremos al revelado del positivo, ya que viene impuesto por las exigencias de la imagen. La



determinación de las condiciones sensitométricas necesarias para obtener un sonido de buena calidad, puede llevarse a cabo estudiando las curvas características de una serie de copias hechas de cuñas sensitométricas tomadas sobre una película de negativo de sonido. Existen, sin embargo, varias fuentes de error, las cuales influyen sobre los resultados obtenidos por este procedimiento. Es sabido que la densidad de una imagen fotográfica depende del modo de medirla. Por otra parte, la luz transmitida a través de estas densidades, medida en el densímetro corriente, es mayor que la obtenida en el aparato reproductor de sonido «standard». La diferencia estriba en el tamaño del grano de la emulsión, con el ángulo del cono de luz que incide sobre la célula foteléctrica, y en el valor absoluto de la luz transmitida.

La relación que existe entre el valor de la gamma obtenida con un valor de la densidad indicada por el aparato de proyección del sonido (densidad intermedia) y el de la gamma basado en la densidad difusa, se llama «factor de proyección». Su valor es del orden de 1,30, empleando proyector de sonido de sistema óptico, actualmente de uso generalizado.

Otra causa de error es la diferencia que puede apreciarse en las formas de curva característica obtenidas empleando un densímetro, con un nivel de inten-

sidades relativamente bajo, y la obtenida con un aparato de registro sonoro, a un nivel de intensidades relativamente alto. Ello es debido al fenómeno conocido con el nombre de «efecto de reciprocidad», el cual es difícil de evaluar y varía con el tipo de película, revelados y condiciones de trabajo.

Un tercer motivo de error es que la curva que indica la relación entre las exposicionales negativo y la transmisión de la luz a través de la copia varía algo con el tipo de iluminación usado en la positivadora. Dicha variaación recibe el nombre de «factor de la positivadora» o «factor de copia», que permanece sensiblemente constante, y como tal se considera en la práctica.

Existen además otros factores que intervienen también en la calidad del sonido, tales como la composición química de los componentes del baño de revelado y las condiciones de tipo mecánico de la operación de revelado.

Como ya hemos indicado más arriba, existió una tendencia de disminuir la gamma del negativo para obtener un producto de gammas o gamma total igual a la unidad. Esta tendencia ha sido acompañada por una disminución de la densidad del negativo en los silencios y un aumento en la densidad correspondiente de la copia, con objeto de que la mayor parte de las modulaciones producidas por el aparato de registro del sonido caigan dentro de la parte recta de la curva característica.

En general, las válvulas de registro se ajustan de modo que la densidad en los silencios (densidad sin modulaciones) sea del orden de 0,53, cuando se revela al negativo a una gamma de 0,35; la luz de la positivadora se regula de manera que la densidad correspondiente de la copia sea 0,75, cuando la gamma a que se revela dicha copia vale, aproximadamente, 2,15. Estos valores se refieren a la densidad difusa; en el caso de que se tomen en cuenta los distintos factores señalados, el producto efectivo de las gammas valdrá sensiblemente la unidad.

En un próximo artículo consideraremos las condiciones sensitométricas bajo las cuales se obtendrá una reproducción correcta del sonido, correspondiente al sistema de ancho variable.

---

## EFFECTOS FOTOGRAFICOS ESPECIALES

Por FRED M. SERSEN

**L**A economía de tiempo y dinero ha desarrollado la rama de los efectos fotográficos especiales en la industria cinematográfica hasta el presente alto nivel. Sería imposible producir muchas escenas debido al elevado coste de la construcción de los escenarios o bien a

la imposibilidad de fotografiar las escenas en los escenarios naturales.

Debe existir, pues, una organización de trabajo altamente eficiente; el departamento correspondiente debe tener como núcleo un equipo competente de operadores tomavistas, perfectamente entrena-

dos y duchos en estos trabajos especiales. A su disposición debe haber un conjunto de cámaras completamente equipadas, positivadoras ópticas o «trucas», laboratorios, técnicos de laboratorio, salas de montaje y montadores de experiencia.

Con los «cameramen» u operadores tomaunistas colaboran los artistas de «cachés». Estos hombres deben ser no sólo artistas finos, sino que estarán también en posesión de conocimientos arquitectónicos y serán capaces de armonizar los más delicados tonos pictóricos en la película. Las vistas tomadas de miniaturas y de escenas y actores que han de formar parte de la película deberán ser supervisadas por este departamento, para controlar totalmente todas las partes que componen las escenas filmadas.

*Toma de vistas con «cachés».*—Es la forma de efectos especiales fotográficos usada más a menudo. Se rueda una escena sobre el escenario y basta únicamente el empleo de una transparencia para respaldar la acción. Esto se explica particularmente a techos sobre grandes escenarios interiores, cúspides de edificios para escenas de calles, paisajes lejanos y primeros planos de perspectivas.

El procedimiento consiste en efectuar la toma de vistas sobre el escenario empleando «cachés», o bien fotografiar la escena sin el «cache» y hacer luego un contratiempo al tiempo que se usa el «caché». Esto último se logra usando una superficie que permita que únicamente sea copiada aquella porción de la película que ha de formar parte de la escena. El resto de la superficie se pinta de negro para evitar la exposición en la parte de la escena que va a ser completada mediante pintado. La vista es entonces tomada por un especialista, quien de acuerdo con el propósito sugerido por el director artístico, pinta el cuadro necesario para completar la parte de la vista que ocultó el «caché». Cuando la parte que se está pintando tiene ya cierto colorido, se expone sobre el duplicado

que fué hecho previamente para determinar la exposición. Esta se obtiene exponiendo una longitud de 120 a 150 centímetros de película, la cual se revela inmediatamente y se analiza considerando la exposición, así como el valor del tono de la pintura, el cual se corrige, ya sea cambiando la exposición o bien ciertos tonos de la pintura, o ambas cosas a la vez. Este procedimiento se repite hasta que se logra el equilibrio de tonalidades entre la pintura y el duplicado. Para efectuar una toma de vistas con «caché», la cámara deberá ponerse sobre un basamento sólido y sujetada para evitar cualquier posible vibración.

*Miniaturas sobre vidrio para toma de vistas combinadas.*—Estos efectos fueron los primeros entre los efectos fotográficos especiales, pero han sido reemplazados ampliamente por los que acabamos de describir. Se usan hoy día sólo cuando es necesario acabar la toma de vistas en el instante de ser fotografiada o cuando se requiere de la cámara una panorámica.

Cuando se toma una panorámica, la cámara debe colocarse sobre un soporte especial, de modo que el centro del objetivo sea el eje de la panorámica.

Los pintores pintan el fondo necesario, el cual debe armonizar en los tonos para una iluminación determinada.

Es necesario llevar a cabo esta clase de efectos especiales a una cierta hora del día para armonizar las luces y sombras en la pintura; de otra manera sería introducir cambios precipitados en la pintura, que influyen en detrimento de la calidad de la vista tomada.

*Vistas fijas o animadas insertadas en una película.*—Comprende, generalmente, marquesinas y fachadas de cines, anuncios y letreros callejeros, edificios, etcétera. Son pintados por artistas de «cachés» sobre tableros de 90 por 120 centímetros, según diseños suministrados por los directores artísticos, y tales escenas son completamente desarrolladas, ya por los artistas, ya mediante ampliaciones fotográficas de vistas conser-

vadas en ficheros o de fotografías comerciales.

*Toma de vistas por imágenes compuestas.*—Una vista compuesta es una combinación de dos o más escenas fotografiadas separadamente. En algunos casos se ponen juntas diez o doce tomas de vistas en una escena terminada. Este tipo de efecto fotográfico es usado principalmente para crear escenas de grandes multitudes, tales como el público en los teatros, alborotos callejeros, etc., y es de gran valor para economizar tiempo y para hacer posible el empleo de las mismas multitudes en diversas posiciones, eliminando así la necesidad de contratar una gran cantidad de extras de categoría. Por ejemplo, el interior de un auditórium teatral es dividido en secciones, viéndose determinado el tamaño de cada sección por el número de extras permitido por el presupuesto. Las masas son desplazadas desde una sección a otra hasta que todas las secciones son fotografiadas desde el mismo emplazamiento. Si las escenas los congregan para una acción simultánea, la acción puede ser fotografiada más tarde y combinada con la composición final.

Esta es una de las formas más sencillas de toma de vistas compuestas o combinadas.

Un caso más complicado es el de la película *Vinieron las lluvias* («The Rains Came»), de Clarence Brown. Acción requerida para un terremoto, con zonas de terreno agrietándose y otras hundiéndose, la muchedumbre corriendo y cayendo en las zanjas, con desplome de edificios en el fondo. El procedimiento para efectuar estas escenas es el siguiente: se hace una película de corto metraje para describir la acción de la muchedumbre y los elementos implicados en ella, guardando constantemente en la mente las exigencias mecánicas. Después de que dicha película está terminada se corta en tantas secciones como han de constituir la escena acabada; primero, el escenario en el cual la muchedumbre será fotografiada, guardando en la

mente el número de personas útiles en orden a determinar el número de secciones que podrán ser rodadas; segundo, la miniatura de la tierra hundiéndose y la de los edificios derrumbándose. Estos deberán figurar a la escala propia, cada uno como una unidad perfecta, de modo que en la escena terminada todas las partes deberán ajustar como las piezas de un rompecabezas. Para verificar esto se hace una serie completa de tomas, cuidando los emplazamientos de la cámara, tiempo adecuado de toma de cada sección, etc.

Tal operación, fuera de los detalles, es necesaria, entre otras cosas, para asegurar una perfecta unidad cuando la escena sea fotografiada. Es muy importante que la acción de los elementos y de la muchedumbre sea coordinada cuidadosamente en orden a determinar el metraje exacto necesario para la escena; esto es particularmente importante cuando se usan «cachés» en movimiento.

Entonces son tomadas las vistas de las miniaturas para establecer la coordinación con la acción de la multitud, o viceversa, y la escena queda ya dispuesta para ser formada.

La escena del terremoto y la de los desprendimientos fué hecha usando «cachés», estacionarios para impresión de ciertas secciones de la escena, y fueron necesarios «cachés» en movimiento para combinar unas secciones con otras. La escena fué entonces cortada para su acabado, pintando en aquellas secciones carentes de escenario o de miniaturas. Otra clase de composición permite el uso de un pequeño escenario o una parte del mismo fotografiando el escenario con distintos emplazamientos de la cámara, de modo que la combinación de distintas vistas tomadas dé en la película la sensación de un escenario mayor.

Por ejemplo, la toma de vistas de un edificio de cuatro pisos, mostrando la acción desde las ventanas, puede ser hecha construyendo un escenario de un solo piso y fotografiándolo desde cuatro niveles distintos.

*Exposición múltiple o sobreimpresión.*— El método empleado consiste en fotografiar las distintas partes de una escena sobre negativos separados desde el mismo emplazamiento y con la misma iluminación. Esto hace posible sincronizar y casar las partes componentes más cuidadosamente.

*Doble exposición.*—Las imágenes desvanecidas son ejemplos típicos de doble

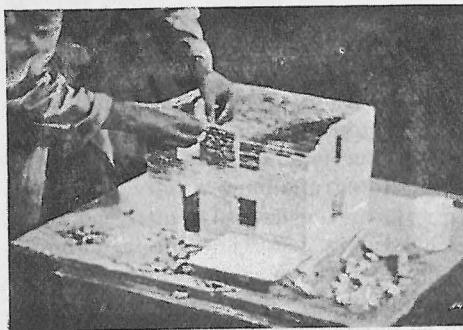


Fig. 1.

exposición. Ella se obtiene fotografiando separadamente las dos partes componentes, resultando superior en equilibrio fotográfico y sincronismo de acción.

*Animación.*—Abarca un amplio campo, tal como puesta de luces en tomas de noche de objetos en movimiento, barcos, trenes, faros de automóviles, balas estrellándose contra los parabrisas de los automóviles, diagramas de mapas animados, anuncios y señales luminosas, y prácticamente todo lo que no puede ser obtenido en el estudio de la producción regular.

*«Cachés» en movimiento.*—Estos efectos especiales son usados primeramente combinando gentes u objetos en movimiento, con otro fondo, ya sea transparencia, miniatura o pintado, tal como edificios derrumbándose sobre las gentes de los terremotos, bosques ardiendo dentro de los cuales aparecen los autos, batallas, inundaciones en que las gentes son engullidas por el agua y otros muchos casos en los que no puede ser usado el «caché» estacionario.

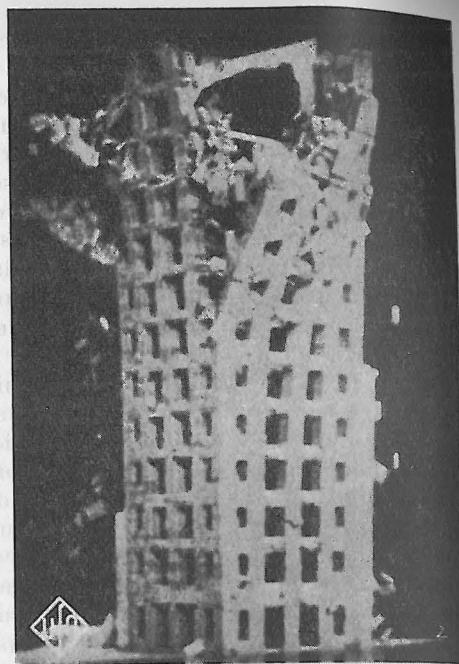


Fig. 2.

El objeto que ha de fotografiarse es tomado, usualmente, contra un fondo de alto contraste con relación al sujeto u objeto; a saber, un hombre vestido con un traje blanco deberá ser tomado sobre un fondo oscuro o viceversa.

Hay varios sistemas para hacer verificar estos efectos especiales, todos complicados, y para ser realizados satisfactoriamente es necesario contar con equipos de técnicos perfectamente preparados.

*Efectos tormentosos.*—Es a menudo impracticable usar efectos tormentosos, tales como lluvias, niebla, nieve, polvo, relámpagos, etc., al mismo tiempo que se ruedan las escenas sobre el escenario. En este caso se fotografían las escenas sin los efectos y éstos son añadidos más tarde mediante métodos más adecuados.

*Visas duplicadas.*—En el rodaje de exteriores, debido a los caprichos del tiempo y a la lista de rodaje, es a menudo imposible ejecutar correctamente el equilibrio o composición fotográfica durante toda una secuencia. Esto es par-

ticularmente cierto en lo que concierne al polvo, niebla y lluvia. Duplicando tales vistas puede ser controlada la calidad fotográfica de una escena obteniendo así un equilibrio más uniforme para la secuencia entera.

**Miniaturas.**—Las escenas de miniaturas son necesarias muy a menudo para crear una ilusión de realidad. Fotografiar algunas escenas a su tamaño normal es impracticable y a menudo imposible, debido a los peligros de las vidas humanas y a lo prohibitivo de los costes. Por ejemplo, escenas de automóviles despeñándose, descarrilamientos, incendios, inundaciones y explosiones, son casos en los cuales los riesgos serían demasiado grandes.

La miniatura es uno de los efectos fotográficos especiales más importantes (figuras 1 y 2).

Los factores que contribuyen a su éxito son la escala, perspectiva, detalle, color, iluminación y rapidez de filmación de la cámara. Los hombres dedicados a estos trabajos son especialistas y requieren años de entrenamiento. La escala del escenario es el punto de partida y es determinado generalmente por la clase de miniatura necesitada. Cuando sea posible, el escenario debe ser tan grande como lo permitan las condiciones prácticas y económicas. La perspectiva es importante para crear el efecto adecuado. Debido al hecho de que las miniaturas son fotografiadas a distancias relativamente cortas, es difícil guardar la nitidez focal desde el primer plano hasta el fondo. Esto algunas veces obliga a una «perspectiva forzada» en la construcción del escenario. Un ejemplo de esto es la escena de *Vinieron, las lluvias*, en la cual las aguas de la inundación se precipitan sobre las gentes corriendo a través de un puente. El puente real, con la acción de la muchedumbre, es una copia

del de «Arroyo seco», en Pasadena. Es un puente largo y habría sido imposible enfocarlo en toda su longitud. Por esto, en la reproducción fué acortado cerca de un tercio de su natural longitud. El aumento de detalle en las miniaturas está relacionado con la escala, la distancia entre la cámara y el escenario y el tiempo de rodaje de las escenas, es decir, si es de día o de noche. Las miniaturas deben ser iluminadas y pintadas de modo que sea obtenida la ilusión de su tamaño normal. Un ejemplo es un «break-away» (decorado preparado para derrumbarse), tal la miniatura de un edificio de ladrillo; todas las partes separadas han de ser compuestas completamente y luego ensambladas. El último, y probablemente el factor más importante, es el de la rapidez de filmación de la cámara, que además depende en gran medida de la escala. El efecto de las masas y pesos cayendo se logra rodando la cámara a una velocidad mayor que la normal.

Para obtener un buen resultado final es necesario coordinar todos estos factores. La acción rodada con gran rapidez aparece finalmente sobre la pantalla a su rapidez normal, transcurriendo a menudo en una fracción de segundo. Esto requiere un control regido con ingenio, y suele para ello operarse a mano.

Con el advenimiento del tecnicolor, todos los efectos anteriores pueden ser y son dados en tecnicolor tan efectivamente como en blanco y negro. Desde hace dos años han sido tomadas vistas combinadas con el proceso de transparencia, el cual no posee todos los recursos necesarios para producir satisfactoriamente todos los efectos fotográficos especiales requeridos en la moderna producción de películas.

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

que el conocimiento de la naturaleza es una actividad que crece y que se desarrolla. La naturaleza es un todo que se desarrolla. La actividad es una actividad que crece y que se desarrolla.

# EL CINE MICROSCÓPICO

POR EL DR. ANICETO FERNANDEZ ARMAYOR

## LA IMAGEN.—LOS LIMITES DE LA VISION DIRECTA

**E**l cine es por excelencia el arte de la *imagen*. Nada puede concebirse sin una forma especial, bien sea física o bien virtual. Descartes, el iconoclasta, se expresaba así: «No se piensa sin una imagen sensible».

Pero, además, el cine es, sustancialmente, el arte de la imagen *en movimiento*, lo que le confiere una segunda dimensión—la del tiempo—, y le entronca directamente con el fenómeno de la vida.

Las imágenes reales u objetivas del mundo que nos circunda—un rostro, un insecto, una flor—llegan a nosotros en virtud del fenómeno de la visión. Las vibraciones luminosas que hieren el ojo humano excitan en la retina unas pequeñas células—los conos y bastones estudiados por Ramón y Cajal—, siendo transformadas en energía nerviosa y transmitidas a los centros occipitales del cerebro, donde se convierten en imágenes propiamente dichas, esto es, subjetivas o psicológicas. Podemos afirmar con Dubois Reymond (1) que ignoramos la esencia íntima de este proceso; pero, prácticamente, objeto o imagen real e imagen subjetiva se confunden.

La perfección de la vista como apa-

recionante impide la visión directa de los objetos más próximos. La agudeza visual es la correspondiente a un arco de sesenta segundos, lo que traducido a términos vulgares quiere decir que somos capaces de ver puntos de un



El profesor Comandon, iniciador del cine microscópico.

rato óptico es enorme—el cristalino es una lente de enfoque automático, etcétera—, pero *limitada*. ¡Cuántos fenómenos escapan a nuestra percepción! Un mundo insospechado se esconde en una transparente gota de agua, y una partícula de polvo puede ofrecer los fascinadores paisajes del firmamento.

La razón de esta indivisibilidad radica, por un lado, en la anulación del ángulo visual cuando se trata de observar un objeto demasiado cerca. Una persona de vista normal no ve con claridad los objetos puestos a una distancia menor de 15 centímetros. Por otra parte, la agudeza visual (2), también normal, es la correspondiente a un arco de sesenta segundos, lo que traducido a términos vulgares quiere decir que somos capaces de ver puntos de un

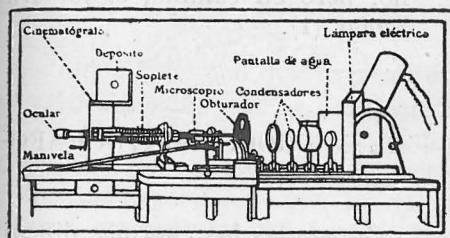
(1) *Los límites del conocimiento de la Naturaleza*.

(2) Facultad del ojo de distinguir la forma y figura de los objetos.

vigésimo de milímetro, aproximadamente, a una distancia de 15 centímetros.

Los espacios del Microcosmos de Einstein (1) nos están, pues, vedados a la visión directa. Las células y tejidos, vegetales y animales, con sus asombrosos procesos vitales; el inmenso submundo de las bacterias y de los seres unicelulares; las cristalizaciones y otras mil maravillas más, se ocultan misteriosamente a nuestra ávida mirada.

El velo se rasgó parcialmente con el descubrimiento del microscopio, debido a Leuwenhoef, por el año 1650.



Esquema del primitivo aparato del doctor Comandon.

Mucho es el camino recorrido desde entonces, pero la contemplación de los espacios invisibles quedó reservada a los profesionales especialistas (bacteriólogos, histólogos, botánicos, ingenieros metalúrgicos, etc.), y más restringidamente a los alumnos de los centros docentes excepcionalmente dotados, dadas las limitaciones inherentes a tales observaciones.

Por otra parte, dificultades técnicas insuperables impedían aumentar el llamado «poder resolutivo» del microscopio. Se entiende por límite de resolución la distancia mínima a que dos partículas deben estar separadas para

(1) Límite superior del tamaño de sus partículas: 10 micras; inferior:  $4 \times 10^{-2}$  micras. En él están comprendidos las células, las bacterias, los humos, etc.

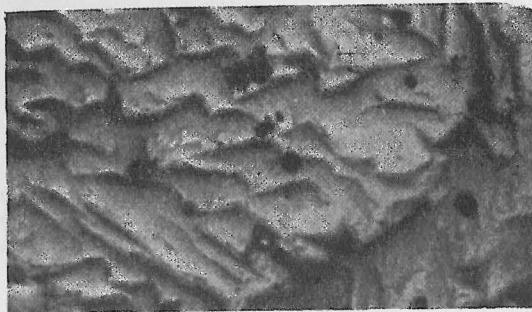
no dar una imagen única, y viene expresado por la fórmula  $\frac{0,5\lambda}{N.A.}$ , siendo

$\lambda$  la longitud de onda de la luz y N. A. la abertura numérica del objetivo. Siendo la primera útil la de 0,50 micras (la correspondiente a la banda azul verde del espectro solar), y la segunda de 1,4, en los objetivos de inmersión más perfectos, obtenemos un resultado de 0,2 micras. Para dar idea de esta dimensión, diremos que el bacilo de la gripe mide 0,2 por 0,7 micras y que el tamaño de las células (último elemento vivo del hombre) oscila entre 3 y 200 micras de diámetro, si bien existen células gigantes, como las nerviosas, que emiten prolongaciones de un metro o más.

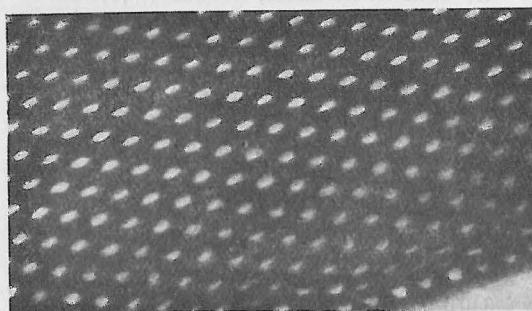
Por debajo del límite de resolución citado, el ojo humano no percibe nada, aun con el auxilio de los más modernos microscopios, como el Ortholux. Lo impide la propia naturaleza ondulatoria de la luz. Si en una palangana de agua producimos una ondulación, podemos interceptar su propagación con un dedo, pero no con una fina aguja. Las ondas abrazan y rodean el obstáculo, si éste es pequeño, y prosiguen su camino sin quebrarse.

Igualmente, cuando a la retina llega un rayo ondulatorio de longitud de onda inferior a la distancia que separa entre sí a los mencionados conos y bastones, la excitación luminosa no se produce. Esto sucede en las condiciones anteriormente dichas, esto es, utilizando la parte visible del espectro solar como fuente de iluminación del objeto, y examinando las preparaciones directamente a través de la óptica del microscopio.

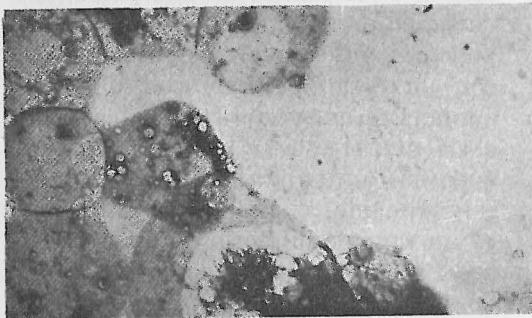
En cambio, utilizando luz ultravioleta de onda de 0,25 micras con sistema de lentes de cuarzo —que no absorbe estas radiaciones—, aumenta-



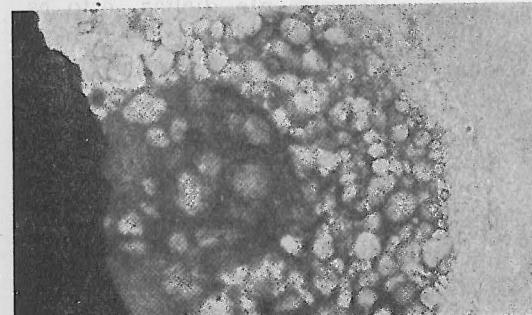
El microcinematógrafo en la metalurgia: latón tratado con ácido (aumento, 4.000 veces).



El microcinematógrafo en la biología: cultivos de diatomeas (aumento, 10.000 veces).



Glóbulos de sangre (aumento, 3.000 veces).



Célula cancerosa (aumento, 3.400 veces).

mos el poder de resolución desde las 0,2 micras del microscopio ordinario hasta la 0,075 del ultramicroscopio, según los trabajos de Barnard. Más modernamente y merced al empleo de los rayos eléctricos, aplicados por V. Bories y E. Ruska en la construcción del hipermicroscopio, se ha alcanzado la colossal cifra de 100.000 aumentos con un poder resolutivo teórico de 0,0002 de micra.

Ahora bien, las imágenes así obtenidas no pueden ser observadas directamente sobre el campo del aparato por el ojo humano, pero en cambio, *si fotografiadas* (1).

## EL MICROCINEMATOGRÁFO

Superadas las enormes dificultades técnicas de diversos órdenes, que más tarde reseñaremos sucintamente, *esta* s imágenes pueden asimismo ser *cinematografiadas*.

El milagro se ha producido. Lo que los ojos no ven, es captado por las sensibles emulsiones fotográficas. Y si la *microfotografía* nos da un aspecto instantáneo y fugitivo del ser o la cosa examinados, el *cine microscópico* nos mostrará su dinamismo y actividad; es decir, su vida. La diferencia que existe entre fotografía y cine pudiera equipararse a la que hay entre un bosque mudo y petrificado y una selva agitada y rebullidora, palpitante

(1) Aunque también el uso de pantalla fluorescente permite, al igual que en la radioscopía, ver la proyección de la imagen hipermicroscópica.

de murmullos, de ecos y de vitalidad. El mundo de lo infinitamente pequeño, el Hipermicrocosmos de Einstein, misterioso y presentido, donde se mueve el ser vivo más pequeño de la Creación aliado del hombre, enemigo implacables de las bacterias, el bacteriófago, va a ser, gracias al microcinematógrafo, asequible a la contemplación de los maravillados y atónitos ojos de todas las gentes.

El creador del cinema microscópico fué, sin duda alguna, el doctor Jean Comandon. El inició, con el apoyo de los hermanos Pathé, en 1909, y con los balbuceantes recursos ópticos de que entonces se disponía, la conquista del mundo invisible por el cine.

Las dificultades con que tropezó fueron esencialmente dos: la iluminación de la preparación y el calentamiento excesivo de la misma—pasado cierto tiempo de exposición—por los rayos calóricos procedentes del foco de luz, lo cual producía la *muerte* de los seres vivos allí contenidos.

Para obviar la primera perfeccionó y aplicó el llamado condensador parabólico de Siedentopf, basado en los conocidos principios de iluminación sobre campo oscuro, evitando así que el haz de luz, atravesando todo el sistema óptico de condensadores, microscopio y cámara tomavistas, incidiera perpendicularmente a la película, originando una absoluta falta de contraste.

Para corregir la segunda recurrió a un ingenioso procedimiento: colocar entre la lámpara de arco de 30 amperios que le sirvió de fuente de luz y la preparación microscópica, un obturador rotativo idéntico al de los aparatos cinematográficos. Sincronizado éste con el del tomavistas utilizado, la preparación no se hería por la luz más

que durante el *tiempo útil* que servía para quedar impresa en cada fotograma. El doctor Comandon utilizó en sus primeros experimentos un tiempo de exposición de 1/32 de segundo, con una velocidad de 16 imágenes, escamoteando a la muerte 1/32 de segundo por cada unidad mecánica o fotograma, tiempo que correspondía al de arrastre de la película. Esto, unido al empleo de una cubeta por la que continuamente circulaba agua fría y que intercaló también entre foco de luz y preparación, fué bastante en un principio.

El esquema que ilustra el presente artículo da idea mejor que ninguna descripción del primitivo aparato del doctor Comandon, punto de partida de una fascinadora variante de cine.

Las primeras películas realizadas por el doctor Comandon consistían en simples «planos» de la vida de seres microscópicos, y recordaban por su elementalidad a los iniciales «reportajes» de los Lumière: «las espiroquetas de la fiebre recurrente», «las amibas», etcétera, llegando más tarde—ya miembro del Instituto Pasteur—a conseguir esas maravillosas realizaciones que se titulan *El cultivo de los tejidos*, *La circulación de la sangre* y *Carioquinesis celular*.

Muchos han sido los progresos realizados desde entonces en el terreno de la microcinematografía. Se perfeccionaron los sistemas ópticos y se mejoraron los procedimientos de iluminación, logrando con ello una mayor amplitud en el manejo de los *tiempos de exposición*, y una más considerable nitidez y contraste de los campos a cinematografiar.

Las casas constructuras de instrumentos de óptica y precisión—Leitz, Cooke, Pan Tachard, Zeiss, etc.—, por un lado, y las de aparatos cinemato-

gráficos —Debrie, Kodak, Bell-Howell, etcétera—, por otro, aunaron sus esfuerzos llegando a obtener resultados que son una maravilla de la técnica humana.

Los últimos pasos en esta cuestión los ha dado el barón Manfred von Ardenne, quien en el Kaiser-Wilhem-Institut de Berlin-Dahlem, e inspirado en parte en los principios del doctor Comandon —*obturación discontinua* y elevación de la tensión anódica hasta los 200.000 voltios—, ha logrado sustraer a la influencia letal de los rayos electrónicos los seres sometidos a la observación hipermicroscópica.

Así, pues, al doctor Comandon corresponde la feliz idea de fundir los hallazgos del holandés Leuwenhoef con los descubrimientos de Edison y los Lumière, siendo, por lo tanto, el creador del cinema microscópico.

#### NATURALEZA DEL MICRO-CINE

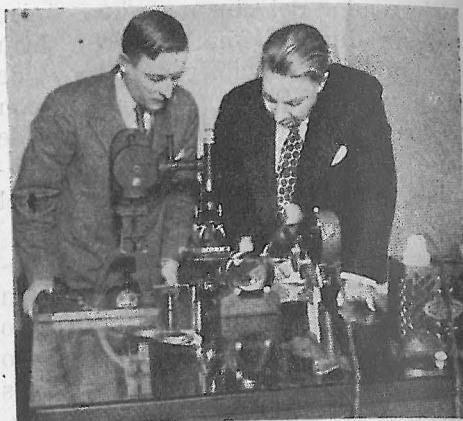
El microcinematógrafo puede considerarse como una de las facetas del llamado habitualmente cinema científico.

Pero, ¿existen realmente motivos para hablar de un cine científico? Ciencia y Arte, ¿son efectivamente polos opuestos?

Hay dos puntos de partida para tratar de definir el cine científico. El primero consiste en considerar como cine científico aquel que utiliza en la elaboración de sus obras recursos prodigiosos de la técnica humana que se salen de lo que es habitual en la toma de vistas de una película ordinaria. Tales son el cine telescopico o astronómico creado por M. Forest, el cine radiológico ideado por el doctor Djin, el cine estereoscópico de investigación,

y el más maravilloso de todos, el cine ultrarrápido previsto por Marey y ampliamente desarrollado por M. Bull, y que —según una frase del tantas veces mencionado doctor Comandon— «nos hace dueños del tiempo».

El segundo es considerar como cine científico aquel que recoge en sus fotogramas temas de ciencia o de enseñanza, diferenciándole netamente



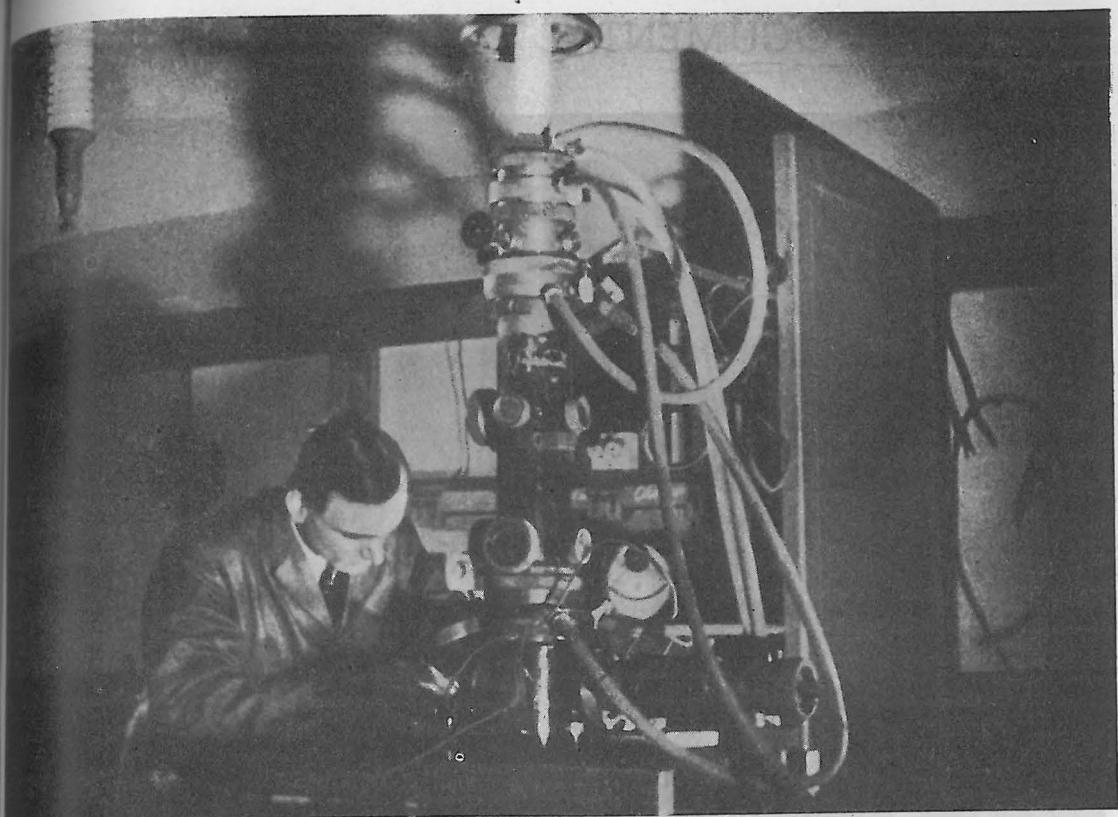
El microcine en acción.

del cine dramático o artístico, y que vendría a ser como una especialidad dentro del término más amplio de *cine educativo*.

Ciencia y Arte están íntimamente relacionados. M. Branford manifiesta: «El verdadero Arte, cualquiera que sea su desarrollo, es la expresión final y más excelsa de nuestro carácter, energías y personalidad, ya sea el artista un obrero manual, un intelectual o ambas cosas a la vez.»

Ciertamente, hay entre Ciencia y Arte una antítesis de carácter: la Ciencia aspira a ser impersonal y no emotiva; el Arte es intrínsecamente personal y emotivo.

Pero la Ciencia puede ofrecer grandes dones al Arte «otorgándole *matérias primas*», siendo éstas de tal natu-



El Dr. Ernst Ruska trabajando en el electromicroscopio de su creación.

raleza que el Arte se ennoblece trabajando con ellas» (1).

En esencia, el cine es uno. Variará en cuanto a sus métodos de creación o a su contenido y forma, pero el resultado será siempre una entidad superior de naturaleza única: la obra cinematográfica.

Esta obra cinematográfica —la película—, cuando se trata de cine microscópico, puede tener tres finalidades:

1.<sup>a</sup> La recreativa o espectacular. (Tomando estas palabras en su más noble sentido.)

2.<sup>a</sup> La didáctica o de enseñanza.

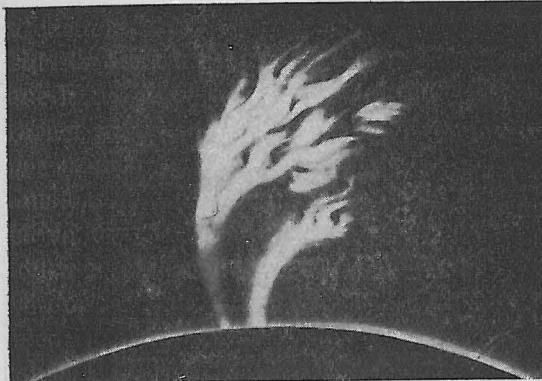
(1) J. A. Thomson: *Introducción a la Ciencia*.

### 3.<sup>a</sup> La investigación científica.

Todos los países han aplicado sus esfuerzos en la realización de películas microcinematográficas en sus tres variantes, bien por medio de los departamentos oficiales de Cine Educativo, o bien protegiendo y apoyando a las entidades privadas productoras de films cortos en general. En este sentido son dignos de recordar los resultados obtenidos por Pathé, en Francia; por Emelka y la Ufa, en Alemania, y por la Eastman Teaching Film Incorporated y la Bell-Howell, en Norteamérica.

Pero el análisis de las producciones microcinematográficas nos llevaría lejos, por lo cual nos ocuparemos de ello en un próximo artículo.

# EL DOCUMENTAL EN EL MUNDO



## ALEMANIA

*Ha salido la luna*, de Anton Kutter.

*El mundo en los ojos infantiles*, del Dr. Von Landan.



## INGLATERRA

*Western Approaches*, documental de guerra.

*Target for Tonight*, documental de guerra.



## ESPAÑA

*Pueblos blancos*, de Arturo Ruiz-Castillo. Fotografía de Miguel Angel S. Basabe.

*Redes*, declarado de interés nacional, de nuestro co-laborador José L. Clemente. Una fotografía de Basabe.

### Sobre una novela de Pemán adaptada al cine y dirigida por Rafael Gil

RAFael Gil, en esta su séptima película, aborda el tema de la ciudades españolas de tercer orden. Es hoy Villaclara, poética población andaluza que imaginara José María Pemán para ambiente de su novela *El romance del fantasma y doña Juanita*, la que sirve de marco a la línea temática que desarrolla el realizador, siguiendo con bastante fidelidad los pasos del novelista.

Villaclara en fiestas, fin de siglo. Alegría de feria, bullicio en la Alameda, conciertos en el Parque, forasteros, inquietud en las solteras, bonanza en los padres, malicia en las damas de la Junta del Ropero... Pasa el circo, con su exotismo y su emoción ingenua, su cortejo de fieras domésticas, sus bellas amazonas, sus rutilantes trapecistas y su *clown*, humilde y bondadoso: Tonny. Por el alma de Juanita, hija del farmacéutico de Villaclara, ha cruzado una emoción dulce; es el amor que llama a las puertas de su corazón, ya entreabiertas, en cada feria, a la ilusión de lo desconocido. Tonny es, para Juanita, Antonio Ruiz, empleado contable de la gerencia del circo, muchacho de familia discreta, circunstancialmente ligado al espectáculo ambulante. Juanita es, para Tonny, todo: la vida estabilizada, el sueño de hogar, la apetencia de los días lentos, la paz y también el amor. Tonny engaña a Juanita porque la quiere; él es Antonio Ruiz, contable; el



circo es la aventura; él no la desea, y los payasos ¡son tan pobres y tan ridículos!... En una hora aciaga soplan vientos de tragedia y un incendio lo devora todo, hasta la mentira. El circo se reúne entre llamas. Al día siguiente son enterradas las víctimas: el hijo de un hombre rico, y Tonny, el *clown*. Desaparece Antonio Ruiz. Todas las pesquisas conducen al mismo resultado: Antonio Ruiz no existía. Nadie lo conocía en el circo. ¿Sería un fantasma?, dicen los contertulios del padre de Juanita. ¿Sería un fantasma?, llega a pensar ella, aunque sólo por un instante. El tiempo pasa. El recuerdo de lo sucedido ha dado lugar a una leyenda. Y todavía hay en Villaclara quien, a su paso, murmura que: «¡Ahí va doña Juanita, la del fantasma!...»

Este asunto es, acaso, lo más cinematográfico de la obra de su autor. Es por eso por lo que puede perdonársele a Rafael Gil el haber puesto sus ojos en Pemán, cultivador casi siempre de las tendencias ideológicas de cierto sector del llamado gran público, antes que creador independiente. En *El romance del fantasma y doña Juanita* hay materia cinematografiable. Tres facetas presenta, a nuestro entender, dicha materia: una, posible origen de motivos sencillos y líricos, lo que se ha dado en llamar «poesía de la vida diaria», al estilo, en lo novelístico, de *Los pueblos*, de Azorín (en lo escénico sería, por ejemplo *Ayer como hoy*, de O'Neill, y en lo cinematográfico, *Sinfonía de la Vida*, de Sam Wood, también de origen teatral). Otra, la generadora de emociones, en cierto modo agitadas, occasionadas por una alteración pasajera de lo codiano en un ambiente colectivo (en la novela, *Un experimento del doctor Ox*, de Julio Verne, y *Miss Giacomini*, de Villalonga; en el cine, *La Kermesse heroica*, de Feyder, y *Las maletas del señor O. F.*, de Granowsky). Y una tercera faceta, fuente de circunstancias especiales grandilocuentes—hablemos en sentido figurado—, puntal de catástrofes y acontecimientos más o menos cósmicos, base de novela, teatro o film, que refleje mudanzas históricas o conflictos atmosféricos y geográficos. (Ejemplo novela: *Quo Vadis*, *Fabiola*; ejemplo teatro: todo el repertorio de Enrique Rambal; ejemplo cine: *Ben Hur*, de Niblo; *Las Cruzadas*, de De Mille; *Vinieron las lluvias*, de Brown; *San Francisco*, de Van Dyke.)

De estas tres facetas, motivos de tendencias dramáticas generales que encontramos en la referida obra de Pemán, acaso la primera, la relativa a «lo sencillo» y a «lo cotidiano», sea la más difícil de mantener con dignidad, sin ayuda de ajenos elementos. Sólo autores excepcionales, como los citados, Azorín, O'Neill y Wood, han podido hacerlo en algunas ocasiones. Es por ello por lo que el autor recurre a la llegada del circo

como circunstancia generadora de una trama, que sin este acontecimiento salvador hubiese nacido muerta ante su propia dificultad. Hasta aquí la dignidad literaria del autor está a salvo. Sólo cuando el incendio—tercera de las fases apuntadas—rompe con su estridencia crepitante la llana fluidez del relato, desaparece el escritor recogido y pulcro para dar lugar al panfletista. La emoción es ahora necesariamente física, material, y pierde la grata y suave espontaneidad que hasta aquí tuvo.

Hay en la novela—y en el film—un cuarto elemento básico temático creador de emociones: el sobrenatural. (Ejemplos cinematográficos: *El gabinete del doctor Caligari*, *La locura del doctor Tabe*, *El doctor Mabuse*, *El estudiante de Praga*, *El misterioso doctor Carpis*, etc.) Sin embargo, se renuncia a él, consciente o inconscientemente, en aras de las tres facetas temáticas estudiadas, no obstante sus grandes posibilidades y a pesar de hacer referencia concreta al mismo en el título.

Rafael Gil, adaptador, guionista y director de *El fantasma y doña Juanita*, sigue paso a paso las huellas del autor. Sólo se permite ligeras variantes: la de la época, actual en el original, novecentista en el film; la de la innecesaria acción paréntesis, teniendo en cuenta la tendencia moderna a la evocación, ya un poco en declive; la de hacer farmacéutico al padre de Juanita, y alguna más. Esta honradez de Rafael Gil al conservar las esencias originales del tema no es aquí virtud absoluta, sino más bien exceso de celo, ya que pudo el realizador, con su capacidad e inteligencia, mejorar las deficiencias básicas de la narración. No ha tenido la valentía de suprimir el incendio como recurso gran emotivo, procurando un desenlace sencillo, a base, por ejemplo, de la partida del circo, con la necesaria y cálida secuela de ausencias y nostalgias, y la melancólica sensación final de que, una vez envuelta Villaclará en su calma de todo el año, algo queda flotando en el ambiente: la fragancia y

el recuerdo. Gil desdén a este camino difícil para bordear, próximo a Pemán, el terreno panfletista. Sin embargo, guárdase bien contra el inmediato impulso a la espectacularidad excesiva, frenando con tino y medida toda posibilidad de estridencia. A pesar de conservar con el incendio y la desaparición de Antonio Ruiz los motivos sobrenaturales de la



obra original, no intenta reforzar la intensidad de los mismos, ciñéndose rigurosamente a su estricto significado, renunciando a la tarea de una airosa creación personal, de honda solera cinematográfica. Así, pues, Gil ha actuado aquí como un adaptador fiel, siendo éste, a nuestro entender, su error fundamental, al contrario y lo mismo que en *El clavo*, donde una adaptación libre modificó desfavorablemente el resultado.

En cambio, como realizador, logra Rafael Gil en *El fantasma y doña Juanita* el más acabado trabajo de su carrera. Todo el film es firme y seguro. No hay una vacilación ni un fallo. Todo se adivina minuciosamente estudiado, respondiendo a ese plan previo y conciso, característico de toda producción seria y honrada. Seguramente, las escenas de más difícil construcción de todo el cine español se hallaban en el guión técnico de *El fantasma y doña Juanita*; Gil ha sabido resolverlas con la precisión que le caracteriza. Las masas, ese elemento cinematográfico de tan complicado manejo, encuentran en este film, por obra y gracia del rea-

lizador, su juego exacto. Constantemente se mueven los fondos humanos con precisión aritmética, aunque no siempre psicológica, puesto que a veces abruma la reiteración cambiante de los mismos, a pesar de tratarse, como se trata, de la multitud que deambula sin cesar por las calles y plazas de una población en fiestas.

Pero el mejor éxito personal de Rafael Gil en esta empresa de *El fantasma y doña Juanita* es el referente a la dirección de actores; a sus órdenes se mueven y animan Mary Delgado, Antonio Casal, Alberto Romea, Juan Espantaleón, y en pequeños papeles, siguiendo el realizador su tradicional costumbre, Camino Garrigó, José Isbert, Prada, Juan Calvo, Portes, Requena, Herreros, y otros no menos excelentes intérpretes, que, agrupados, forman unidad artística enteramente vinculada al tema y a su conductor. Mary Delgado logra matices verdaderamente sorprendentes en su papel de Juanita, cuando, llena de femenina dulzura, recibe con deliciosa conquetería los requebros del amado, Antonio Casal, que aparece, como siempre, justo y entonado; como también Alberto Romea, el gran actor. Debemos felicitarnos porque en esta



película haya conseguido Gil el dominio absoluto de los intérpretes, que en anteriores obras alcanzaban las metas propuestas por su director, debido quizás a una ausencia de conexiones psicológicas entre unos y otro.

Buen film *El fantasma y doña Juanita*. En la misma línea de *Huella de luz*, supera a ésta por cuanto representa como solución clara de problemas técnicos más complejos; no así en lo referente al contenido, en aquella película más unitario, y, por tanto, más emotivo. Une a ambas obras otro común denominador: el psíquico-lírico de la suplantación de la personalidad, rico recurso emocional de todos los tiempos, por lo visto, muy del agrado de Rafael Gil.

Buen film *El fantasma y doña Juanita*, a pesar de los inconvenientes señalados al hablar del tema y su adaptación. Excelente nueva prueba del talento constructivo de su realizador, quien manifiesta en él, una vez más, sus preferen-

cias por determinadas tendencias cinematográficas universales—el circo y sus personajes, por ejemplo, son el mismo circo y los mismos personajes de *Barnum*, *Sangre de circo* y otras películas semejantes—, y la agudeza de su sensibilidad dramática—la escena amorosa, durante los fuegos artificiales, sordos los protagonistas al mundo exterior; el entierro del *clown*; la interpretación musical del «Sueño de amor», en la Alameda... Cultive Gil esta agudeza y desdeñe sus preferencias de antiguo enamorado del cine. Muéstrese en lo por venir tal y como es, en su entera dimensión poética. La cinematografía española saldrá ganando con ello.

CARLOS SERRANO DE OSMA

## BIBLIOGRAFIA

«Para comprender el Cine», por José María de Martín.—Editorial Dolmen. Barcelona, 1944.

Una de las desdichas mayores que al cine acosan es la superabundancia de improvisados comentaristas. A nadie que carezca de un elemental conocimiento técnico se le ocurrirá hablar, y menos aún escribir, sobre problemas de ingeniería, de medicina o de ciencia económica; en cambio, basta con haber visto media docena de películas y disponer de unos cuantos recortes de periódicos, casi siempre franceses, para sentar cátedra de dogmatismo cinematográfico. Con ser tan joven el cine, la antología de disparates que acerca de él se han impreso llenaría gruesos volúmenes.

Uno de los ejemplos más recientes y desoladores de audazísima improvisación nos lo ofrece el libro de D. José María de Martín titulado *Para comprender el Cine*, que sigue en orden editorial a un excelente tratadito *Para comprender la Literatura*, de Carlos Soldevila. En su petulante declaración inicial dice el señor De Martín, y aquí radica la mayor gravedad del caso, que su obra va dedicada «a los profanos del cine». Y añade que «sirve, o pretende servir, para darse

cuenta del cine». Pero todos sabemos, desde que leímos en la adolescencia las admirables páginas que contienen las reglas y consejos de Ramón y Cajal sobre investigación científica, que pocas cosas hay tan dañinas como la desorientación en los comienzos de cualquier preparación técnica. Quien lea el libro del señor De Martín en absoluta ignorancia de cuanto al cine atañe, quedará sumido en un mar de confusiones, y apenas trate de ampliar sus conocimientos acudiendo a fuentes más amplias y seguras—como las que, en cándida relación bibliográfica, figuran al final del tomo—, sus confusiones se harán mucho más densas y peligrosas. Entre tanta contradicción como encontrará entre lo que el señor De Martín le dice y lo que está al alcance de todos en cualquier texto solvente, no sabrá a quién hacer caso. Pues el lector de buena fe se resiste a admitir que quien escribe y publica un libro carezca de la mínima autoridad suficiente para hacerlo.

Tiene el trabajo del señor De Martín una parte que pudiéramos llamar—por llamarla de algún modo—doctrinal; el resto pretende ser de iniciación histórica. Las apreciaciones personales del autor son por demás curiosas; la insigne

Sarah Bernhardt—cuyo nombre y apellido ortografía caprichosamente—es para él, a pesar de su esbeltez clásica, una «adama bien conocida y mejor nutrida» (página 83), y otra actriz eminente, Elisabeth Bergner, la resulta (pág. 161) una «anciana venerable», a pesar de que tiene cuarenta y cuatro años. El cine de Georges Méliès le parece (página 127) «de lo más teatral y deficientísimo», con lo cual demuestra bien a las claras que no tiene la menor idea de quién fué Méliès ni de lo que hizo: nada menos—y en ello coinciden todos los historiadores serios—que crear el verdadero arte cinematográfico. Más adelante (página 137) afirma con toda tranquilidad que *Varieté*, la extraordinaria realización de E. A. Dupont, «no tiene nada nuevo; Dupont no hizo más que aprovechar aciertos ajenos». En seguida (páginas 145-46) completa su brillante demostración de personalidad despachando la cinta *Tabú*, culminación del genio de Murnau, con este solo adjetivo: «mediocre». Y para defender su opinión de que los colores de *Lo que el viento se llevó* no son mejores que los de *La feria de la vanidad* («de las vanidades» escribe él), suelta este bonito ex abrupto: «quien diga lo contrario, no es veraz».

¡Veracidad en el libro del señor De Martín! ¿Se puede hablar de tal cosa cuando los errores se suceden atropelladamente? ¿Es veracidad atribuir (página 139) a Erik (sic) Pommer la realización de *I. F. 1 no contesta*, que es de Karl Hartl? ¿O dar (página 150) *Sequoia*, dirigida por Chester M. Franklin, como de W. S. Van Dyke, y *Cabiria*, de Piero Fosco, como de Enrico Guazzoni (página 166)? La relación sería interminable. Se insiste (página 53) en el viejo tópico, cuyo error está desde hace tiempo de sobra demostrado, de atribuir a Griffith la invención del primer plano; se dice (página 129) que *Yo acuso*, de Abel Gance, fué un film «en colores» y que *Abraham Lincoln* (página 143), del ya nombrado Griffith, era una versión sonora de *El nacimiento de una nación*, y que (página 138) los films de Von Stroheim «quedarán como películas clásicas del cinema europeo»... Y se hace el sensacional descubrimiento (página 13) de que la famosa cinta patriótica americana de propaganda de la guerra contra España de 1897 fué realizada nada menos que por el «Dr. Morse Buildig», tomando como nombre y apellido, al cual generosamente se le cuelga un soberbio doctorado, la denominación del edificio—pues eso significa Morse Building: Edificio Morse—en cuya terraza tenían su estudio de di-

bujantes Albert Smith y J. Stuart Blackton, autores del film en cuestión, cuyo título auténtico tampoco es el que cita el señor De Martín.

Si fuésemos a recoger todos o siquiera una parte numerosa de los errores en que el libro es pasmosamente pródigo, necesitaríamos un espacio de que no disponemos. Tales errores, que inundan el texto, llegan también a las fotografías que constituyen su apéndice ilustrativo: se da como de Pabst *Sin novedad en el frente*, que es de Lewis Milestone; se ofrece como «un primitivo Chaplin» una de las fotos más característicamente ambientales de *La quimera del oro*, y como escena de *Muchachas de uniforme* se incluye una que no es de tal film, sino de *La segunda juventud*, de Carl Froelich. En cuanto a los títulos de películas citadas, ¡pobre de quien por ellos se guíe! *La última orden* y *La ley del hampa*, de Josef von Sternber, son, respectivamente (página 146) *Crepúsculo de gloria* y *Noches de Chicago*; *Juicio de Dios*, de Viktor Sjostrom, se convierte (página 168) en *La prueba del fuego*, por obra y gracia de las referencias francesas; *Las dos tormentas*, de Griffith, es (página 143) *Camino del Este*, traducción literal del título inglés, y *El signo de la muerte*, de Feyder, es (página 132) *La gran jugada*, también traducción de su rótulo original.

Tan abundante botónadura de muestra, que es mínima selección de errores garrafales, sólo se refiere a la parte histórica del libro. Pues si hubiésemos de analizar los conceptos estéticos y técnicos que forman la parte doctrinal, no acabaríamos nunca. Y con lo dicho basta para prevenir a los lectores que de buena fe creyeran encontrar en el luminoso trabajo del señor De Martín auténticas luces *Para comprender el Cine*. Mal puede servir de guía quien todavía no ha empezado siquiera a comprender lo que pretende que comprendan los demás.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA

«Principii fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata». Dott. Corrado Crescini.—Hoepli, 1939.

La electroacústica es una rama de la física cuyo estudio metódico data de pocos años, impulsado por la necesidad práctica de obtener buenos rendimientos sonoros en locales de grandes dimensiones.

A la cabeza de los estudios acústicos, de los cuales la electroacústica es un capítulo, van los americanos. En el vasto y bien instalado laboratorio de la Sociedad de Electricidad del Norte de América, la acústica ha encontrado un campo apto para desarrollarse. En pocos años ha tomado cuerpo y doctrina una nueva técnica en la que se encuadran en leyes todos los fenómenos más importantes percibidos por el oído. Al fluir rápido e intenso de los estudios sucede, naturalmente, un proceso simultáneo de divulgación, por lo que puede decirse que es en los Estados Unidos donde existe la más completa literatura contemporánea en materia acústica.

En el libro italiano *Principii fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata* se recogen todos los problemas relacionados con la energía sonora, sus leyes de propagación, así como los sistemas mecánicos y eléctricos que forman parte de las instalaciones acústicas. Su desarrollo, realizado con rigor matemático y con gran claridad de exposición, se presta a ser comprendido aun por aquellos que tienen poca simpatía por las fórmulas matemáticas; naturalmente que en un libro propiamente técnico no puede prescindirse de las fórmulas, que con su concreción característica sirven para dar una idea exacta del fenómeno que se estudia.

Son dignos de destacarse los capítulos dedicados a la acústica fisiológica, al registro de sonido y a las instalaciones sonoras.

Como reparo puede atribuirse la falta de proporción entre la parte teórica y la práctica, reparo fácilmente disculpable, teniendo en cuenta la gran claridad de exposición con que está redactado todo el libro.

Completamos esta breve reseña con la siguiente bibliografía, que creemos será de interés para los estudiosos:

- Bagenal e Wood: *Planning for good Acoustic*.—Matheuen, 1931.
- Colino López (A.): *Curso de Radioeléctricidad*.—Dossat, 1944.
- Crandall (J.): *Vibrating Systems and Sound*.—D. Van Nostrand.
- Eggert (I.) y Schmidt (R.): *Einführung in die Tropenphotografie*.—Leipzig, 1932.
- Fletcher (H.): *Speech and Hearing*.
- Geiger (H.) y Scheel (K.): *Handbuch der Physik. I. Akustik*. 1927.
- Kennelly: *Electrical Vibration Instruments*.—Mc Millan.
- Knudsen (V. O.): *Architectural Acoustic*.—Jhon Wiley & Son, 1932.
- Lachlan (Me N. W.): *Loudspeakers*.—Oxford.
- Lamb (H.): *The Dynamical Theory of Sound*.—Harnold.
- Marchesi Cappai (C.): *Acustica nell' Architettura*.—Hoepli, 1935.
- Miller (C.): *The Science of Musical Sounds*.—Mc Millan.
- Olson (H. F.) y Massa (F.): *Applied Acoustic*.—Blackiston.
- Rayleigh (Lord J. W. S.): *Theory of Sound*.—Mc Millan.
- Sabine (P. E.): *Acoustic and Architecture*.—Mc Graw Hill, 1932.
- Sabine (W. C.): *Collected Papers in Acoustic*.—Harvard University Press-Cabridge Mass.
- Shea: *Transmission Networks and Wave Filters*.—D. Van Nostrand.
- Stewart (G. W.) y Lindsay (R. B.): *Acoustic*.—D. Van Nostrand.
- Voigt (W.): *Lehrbuch der Kristallphysik*.—Deipzig, 1910.
- Watson (F. R.): *Acoustic of Building*.—Jhon Wiley & Son, 1923.
- Wilson (B. P.) y Webb (G. W.): *Modern Grammophones and Electrical Reproducers*.—London, 1929.
- Wood (A. B.): *Sound*.—Bell.
- Wykoff (R. W. G.): *The Structure of Crystals*.

F. J. E.

## NUESTRA PORTADA. "Intolerancia", de Griffith.

Era en 1916. Hacía escasamente un año que se había fundado la «Triangle». Bajo el triple signo de Griffith, Ince y Sennett surgía a la industria del cine una de las casas que más contribuirían al nacimiento de un cinema independiente. Intolerancia es uno de los films de este tiempo. Fué una de las películas más caras de su época. Una sola escena —la del Rey Baltasar— exigió para su realización un desembolso de 200.000 dólares. El presupuesto general ascendió a cerca de 2.000.000. En total se rodaron 100.000 metros de negativo. Era Intolerancia, con Civilización, de Ince, y El nacimiento de una nación, del propio Griffith, uno de las primeras películas donde se intentaba un tema serio y ambicioso. En el film se iniciaron como artistas figuras luego famosas: Lillian y Dorothy Gish, Constance Talmadge, Mae Mars, Bessie Love, Sam de Grasse, Eric von Stroheim, Mirian C. Cooper. Intolerancia fué una aventura. Es fué a punto de causar la ruina de su entidad financiera. Y no fué así, gracias al genio de Griffith.

# NOTICIAS Y COMENTARIOS

## Dos conferencias sobre la crítica cinematográfica

En el Aula de Cultura, continuando el ciclo de conferencias sobre temas de cine, han disertado en el presente mes nuestros colaboradores los críticos y escritores cinematográficos Carlos Fernández Cuenca y Luis Gómez Mesa, acerca de los temas «La responsabilidad de la crítica» y «La conciencia de la crítica», respectivamente.

Fernández Cuenca exigió para el crítico la sana razón y el buen gusto. El crítico debe decir siempre la verdad y nada más que la verdad. Todo contemplador es un crítico sin saberlo. Pero el crítico consciente deberá ser también creador. Los críticos son vocacionales u ocasionales. Sólo los primeros son dignos de aprecio. La crítica es fundamental para el desarrollo de la cultura, como lo prueba el ejemplo del romanticismo, resultado de una actitud analítica frente a la Historia. La crítica debe ser estímulo para el creador. Aborda luego el problema de los críticos jóvenes; no se puede ser justo sin conocer antecedentes. De ahí la necesidad de una cinemateca. El crítico no debe ser intransigente, pero tampoco se excederá enelogios; sabrá situar en el tiempo lo que sus ojos contemplan, anticipándose muchas veces al juicio de la Historia. A este particular refiere su caso personal ante la posibilidad cinematográfica de Antonio Román, que él supo ver hace diez o doce años, cuando el joven director estrenaba su primer film corto. Refiriéndose al caso de España, afirma que hay que ser, como críticos, más insobornables que nunca. Dicir verdad para resaltar virtudes. Y no ahondar demasiado en los defectos. «El cine español, que acaba de nacer—dice—, no puede ser comparado con el americano o el alemán, que llegaron hace tiempo a la edad madura.»

Gómez Mesa precisó el hecho, aun no estudiado, de la intervención de la crítica en el desarrollo del cine. Canudo y Delluc iniciaron la verdadera crítica cinematográfica al fijar en sus escritos los conceptos iniciales del nuevo arte. Reconoce también que la crítica es creación al descubrir a los autores y directores nuevos aspectos de su labor y al señalar en sus orientaciones rutas nuevas. El buen crítico será un espíritu selecto, dotado de fina sensibilidad y muy clara inteligencia. Será un artista y será un técnico. La crítica es siempre afirmativa, aun la más exigente, puesto que propugna nuevos dráteros. Pocas películas merecen una crítica minuciosa. Debe ser estudiado el cine a través de la obra de un director, de un género o de una fase determinada de la Historia. Respecto al cine español, dice que la crítica debe ser de amistad y colaboración. Amistad leal, que ni engaña ni deja engañar. Hay que guiarse en todo momento por la verdad y por un hondo y alto anhelo de querer para España un cine moral y artísticamente ejemplar.

## Clausura de un curso sobre cine

En el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, y con una disertación del jefe de Cinematografía y Teatro de la Vicesecretaría de Educación Popular, Antonio Fraguas Saavedra, ha sido clausurado el curso de iniciación cultural cinematográfica, que con tanto éxito venía allí celebrándose.

Independientemente de las posibles deficiencias de planteamiento orgánico de que pudo adolecer el referido curso—esencialmente falta de unidad en la composición de programas y cierta desvinculación, por parte de algunos conferenciantes, de los temas acordados—, es digno de constancia en estas páginas

el avance que para el cine supone el entrar de lleno en la Universidad española por la puerta grande. Con los únicos precedentes de las conferencias celebradas en la Universidad de Barcelona, bajo la dirección de Díaz Plaja, hace ya doce o catorce años, sobre estética de cine, y las actuales y recientes del director de nuestra Revista en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, sobre la técnica y sus problemas; ha iniciado la Facultad de Letras la feliz y deseada incorporación del cine a los centros superiores de cultura, como, desde antiguo, era lógico y necesario. Nuestro deseo es que el próximo año se amplíen y perfilen los intentos de este curso de simple iniciación, que ha sido, sin duda, el paso más firme que España ha dado hasta ahora en la tarea de una dignificación cinematográfica general.

## Nuevas películas americanas

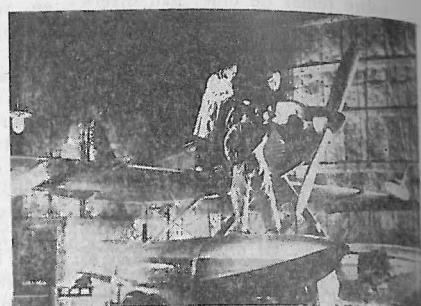
*Cuando muere el día* es el título de una nueva película de Henry Hathaway, experto en temas heroicos desde *Tres lanceros bengalíes*. El guión está basado en un novela de Barre Lyndon, titulada *Sundow*. El film es un nuevo canto a las virtudes militares inglesas, personificadas aquí en un grupo de seis hombres, que luchan en la colonia británica de Kenya por la defensa de los principios del Imperio. Lo interpretan Gene Tierney, George Sanders, Bruce Cahot y Joseph Calleia.

Jean Renoir, realizador en Francia de *La cerillerita*, bello cuento de Anderson, llamado al cine en el tiempo de la *Vanguardia*, ha dirigido en Estados Unidos *Esta tierra es mía*, film en el que Charles Langton interpreta el papel de un maestro de escuela, rebelde en un país europeo ante la ocupación militar alemana.

# FILMS AUN NO CONOCIDOS EN ESPAÑA



Sucedió mañana, de René Clair (EE. UU.).



The First of the Few, última película de Leslie Howard (Inglaterra).



Paracelsus, de Pabs.



Goupi, Mains Rouges, de Jacques Becker (Francia).

De arriba abajo :

Tierra sedienta, de Rafael Gil (España).

Maria Candelaria, de Emilio Fernández (Méjico).

El cura gaucho, de Lucas Demare (Argentina).

## LEGISLACION

# MINISTERIO DE INDUSTRIA Y COMERCIO

«Boletín Oficial del Estado» del 6-4-45

*Orden de 3 de abril de 1945, por la que se establece el plazo máximo de explotación en España de las películas extranjeras.*

Ilmo. Sr.: Existiendo algunas dudas sobre la vida legal de las películas que se importan en España, a los efectos de sus rendimientos a vendedores extranjeros, lo que da lugar a pagos en divisas al exterior, y siendo norma corriente en los contratos de explotación de películas el período máximo de cinco años, tanto para aquellas que se ceden a porcentaje como las que se venden a precio fijo,

Este Ministerio de Industria y Comercio, a propuesta del Instituto Español de Moneda Extranjera, ha acordado lo siguiente:

Artículo 1.º Las películas que se hayan importado en España, o que se importen en lo sucesivo a porcentaje, así como aquellas que lo hayan sido o lo sean en venta a precio fijo, se considerarán con una vida máxima de explotación de cinco años, a partir de la fecha de su primer estreno en España, sus posesiones y Colonias.

Art. 2.º Por ello, transcurrido este período de tiempo no podrán, en los casos de importaciones a porcentajes, seguir produciendo rendimiento alguno para el vendedor extranjero, y, por lo tanto, transferencias de divisas al extranjero y situaciones de cantidades en cuentas bloqueadas.

En los casos de películas vendidas a precio fijo, tampoco podrá pretenderse transferencia al extranjero como ampliación de pago por prórroga de explotación.

Art. 3.º En los casos en que indebidamente se hayan situado cantidades a cuentas extranjeras, como consecuencia de rendimientos de películas producidas con posterioridad a los cinco años de explotación de las mismas, estas cantidades deberán ser retiradas de las referidas cuentas.

Art. 4.º Teniendo en cuenta que puedan existir algunos casos en que durante los cinco años de explotación normal de las películas importadas, es decir, a partir de su estreno, haya tenido que ser suspendida dicha explotación por

causas ajenas a la voluntad del distribuidor, podrá descontarse este período de suspensión a los efectos de la aplicación de esta Orden. Para ello, la entidad deberá justificarlo debidamente ante el Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía), quien de considerarlo justo ratificará dicha prórroga y la comunicará al Instituto Español de Moneda Extranjera para su aplicación.

Art. 5.º Transcurridos cinco años a partir de la fecha del estreno de una película extranjera en España, si el propietario de la misma desea continuar su explotación, bien entendido que sin pago alguno ni transferencia para el vendedor extranjero, deberá solicitarlo del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía), indicando los motivos que lo justifiquen y acompañando autorización del vendedor extranjero en que renuncia a toda participación o nuevo pago, declaración de copias en explotación y su estado, declaración de la suma global aproximada de contratos pendientes y cuantos datos crea oportuno para apoyar su solicitud.

La Subcomisión Reguladora de la Cinematografía decidirá en cada caso si puede continuar o no la explotación de la película.

Art. 6.º El Instituto Español de Moneda Extranjera y la subcomisión Reguladora de la Cinematografía se encargarán del exacto cumplimiento de esta disposición.

Lo que comunico a V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 3 de abril de 1945.—P. D.: José María de la Puerta.

\* \* \*

«Boletín Oficial del Estado» del 6-4-45

*Orden de 3 de abril de 1945, por la que se determina el organismo que, a los efectos de la Ley de 19 de julio de 1944, ha de extender los certificados de clasificación de las películas extranjeras que se importen en España.*

Ilmo. Sr.: Con fecha 21 de julio de 1944 se publicó en el Boletín Oficial del Estado la Ley

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

Dicha Ley, en su artículo 1.<sup>º</sup> (último párrafo), dice así: «Para determinar la categoría de la película, clasificación que es totalmente independiente de su metraje, servirá de base el certificado de clasificación extendido por el organismo al que legalmente corresponda la expedición de tales certificados, de cuyo organismo formará parte, en representación del Ministerio de Hacienda, el Director general de Aduanas o funcionario en quien delegue. En el documento de adeudo se hará constar el título de cada una de las películas importadas, que habrá de coincidir con el que conste en la licencia de importación y en el certificado de clasificación, cuyos documentos serán conjuntamente requisitos previos indispensables para que pueda ser autorizado el despacho.»

Las normas dictadas por este Ministerio, con fecha 18 de mayo de 1943 («B. O.» del 24), a que han de ajustarse los productores de películas nacionales que quieran acogerse a los beneficios de importación que, como protección a los mismos, el Ministerio de Industria y Comercio les concede, establecen, en su artículo 5.<sup>º</sup>, la Comisión que queda constituida al objeto de clasificar, a los efectos de la concesión de permisos de importación, las películas de producción nacional.

Estando constituida dicha Comisión clasificadora, en la que tienen intervención todos los organismos cinematográficos oficiales, y teniendo íntima relación la misión encomendada a la misma con la clasificación de las películas extranjeras que como consecuencia de las producidas en España se importen, es de todo punto procedente que la repetida Comisión clasificadora, ampliada con la representación del Ministerio de Hacienda que la Ley establece, sea el organismo al que legalmente corresponde la expedición de los certificados que determinen la categoría de las películas extranjeras que se importen.

Por ello, este Ministerio ha resuelto disponer:

Artículo 1.<sup>º</sup> A los efectos del artículo 1.<sup>º</sup> (último párrafo) de la Ley de 19 de julio de 1944, que establece la adecuada clasificación arancelaria, de carácter protector a la industria cinematográfica nacional, en lo que se refiere al organismo al que legalmente corresponde la expedición de los certificados que determinen la categoría de las

películas extranjeras que se importen, queda aclarado que este organismo será la Comisión clasificadora de películas, creada por las normas de 18 de mayo de 1943, de ese Ministerio de Industria y Comercio, que está constituida en la siguiente forma:

Presidente, el ilustrísimo señor Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda, o persona en quien delegue.

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

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

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

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

Art. 2.<sup>º</sup> De acuerdo con la Ley de 19 de julio de 1944 a que se hace referencia, la antes citada Comisión clasificadora quedará ampliada, a los efectos de la clasificación de películas extranjeras, con un nuevo vocal representante del Ministerio de Hacienda, que será el ilustrísimo señor Director general de Aduanas o funcionario en quien él delegue.

Art. 3.<sup>º</sup> La Comisión clasificadora constituida en la forma antes citada establecerá la forma en que ha de llevar a cabo su cometido, sometiendo a este Ministerio para su aprobación y por conducto de la Secretaría General Técnica del mismo, el presupuesto de gastos que estime necesarios.

Art. 4.<sup>º</sup> La Secretaría General Técnica de este Ministerio habilitará los fondos necesarios para este fin.

Lo que comunico a V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 3 de abril de 1945.—CARCELLER SECURA.

Ilmo. Sr. Subsecretario de Comercio, P. A. y Moneda.

## Consultorio de CINE EXPERIMENTAL

En el próximo número inaugurarémos nuestra Sección de Consultas. A ella pueden dirigir los lectores las preguntas que deseen, acerca de cuantos temas, históricos, estéticos, técnicos o económicos, tengan relación directa con el cine. Las respuestas serán por turno riguroso. La correspondencia debe ser dirigida a CINE EXPERIMENTAL. Apartado, 1.240, Madrid.

# EL SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO CONVOCA LOS PREMIOS ANUALES DE CINEMATOGRAFIA

1.950.000 pesetas serán repartidas entre las mejores películas españolas

En ejercicio de las funciones delegadas a este Sindicato Nacional por el excelentísimo señor Ministro de Industria y Comercio, en Orden de fecha 11 de noviembre de 1941, se convoca concurso para distribuir entre las mejores películas nacionales los premios correspondientes a la producción cinematográfica de la temporada 1944-45. Este concurso estará sometido a las siguientes bases :

Primera.—Podrán optar a los premios todos los productores de películas de largo o corto metraje que tengan personalidad jurídica española y hayan terminado de producir en España una o varias películas en el período comprendido entre el 1.º de junio de 1944 al 30 de junio del año en curso.

Segunda.—Las películas a presentar a este concurso quedan limitadas a las producidas dentro del período a que se refiere la base anterior. No podrán concurrir aquellas que hayan sido ya presentadas en concursos anteriores convocados por este Sindicato Nacional.

Tercera.—Las películas que opten a premio deberán obrar, totalmente terminadas y censuradas, en poder del Sindicato Nacional del Espectáculo (Grupo de Cinematografía), antes del día 1.º de junio de 1945. Las copias presentadas en esa fecha no podrán ser retiradas ni sustituidas por otras, salvo en el caso de que la película de que se trate haya sido estrenada en Madrid.

Cuarta.—Cada película que se presente al concurso deberá ir acompañada de los documentos siguientes, en forma de declaración jurada :

a) Propiedad de la película y modificaciones y gravámenes de todo orden que afecten a dicha propiedad.

b) Ficha técnica.

c) Ficha artística.

d) Relación nominal del personal que haya intervenido en la producción, con cargos y honorarios que hayan percibido.

Estas declaraciones se considerarán definitivas y no podrán ser modificadas por actos posteriores en su presentación. El Jurado podrá solicitar cuantas aclaraciones juzgue necesarias en estos documentos.

Quinta.—Se establecen los siguientes premios :

Dos de 400.000 pesetas para películas de largo metraje.

Cuatro de 250.000 pesetas para películas de largo metraje.

Seis de 20.000 pesetas para películas de corto metraje.

Tres de 10.000 pesetas para películas de corto metraje.

Si el Jurado estima que alguna película más es digna de estimación artística especial, podrá proponer al excelentísimo señor Ministro de Industria y Comercio la concesión de uno o más accésits.

Sexta.—El 20 por 100 de cada uno de los premios concedidos será distribuido por el Sindicato Nacional del Espectáculo entre el personal técnico, artístico y productor que a juicio del Jurado se haya hecho acreedor a esta distinción por su contribución al éxito de la película.

Séptima.—En la igualdad de condiciones, se considerará mérito preferente—aunque no decisivo—, que el Jurado deberá estimar al calificar la producción, el que ésta haya sido realizada sobre alguno de los guiones premiados por el Sindicato Nacional del Espectáculo en su concurso del año 1944.

Octava.—El Jurado estará constituido por los siguientes miembros, todos ellos con voz y voto :

Presidente : El ilustrísimo señor Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda.

Vicepresidente : El jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Secretario : El secretario nacional del Sindicato del Espectáculo.

Vocal primero : Un representante de la Vice-secretaría de Educación Popular.

Vocal segundo : El presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, representante del Ministerio de Industria y Comercio en el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Vocal tercero : El secretario técnico del Grupo de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Vocal cuarto : Un representante de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica.

Vocal quinto : Un representante de la Real Academia de Bellas Artes.

Vocal sexto : Un representante del Ministerio de Educación Nacional.

Las representaciones de los diferentes organi-

mos oficiales serán personales y no podrán ser relegadas.

Novena.—Antes del día 1.º de octubre de 1945, el Jurado dictará el fallo sobre las películas premiadas, ordenando la publicación literal de éste, una vez aprobado por el excelentísimo señor Ministro de Industria y Comercio.

Los premios a la producción nacional se harán efectivos dentro de los quince días siguientes a la fecha de la publicación del fallo.

El tanto por ciento reservado al personal que interviniere en la producción premiada, de acuerdo con la base sexta, será entregado personalmente a sus titulares en la fecha que determine el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Décima.—Los organismos oficiales que hayan realizado películas documentales de corto metraje podrán presentarlas al concurso; pero cualquiera que fuera el premio o premios que en él pudieran obtener, se entenderá que renuncian, a favor de otras producciones de carácter privado, a la parte metálica de los mismos.

En este caso, no obstante, se reservará el 20 por 100 de la cuantía del premio que hubiese correspondido a la película para su distribución entre el personal a que se refiere la base sexta de la presente convocatoria.

Undécima.—Los acuerdos del Jurado serán in-

apelables, y los premios no podrán ser declarados desiertos ni ser fraccionados.

Madrid, 6 de marzo de 1945.

## SE AMPLIA EL PLAZO DEL CONCURSO DE CI- NEMATOGRAFIA

El Sindicato Nacional del Espectáculo, con la aprobación del Ministerio de Industria y Comercio, ha decidido ampliar el plazo de presentación de las películas para el concurso de este año y sucesivos, con arreglo a las siguientes modificaciones de la base primera de la convocatoria:

a) Las películas que deseen optar a premio deberán haber sido producidas en el período comprendido entre 1.º de junio de 1944 y el 31 de agosto de 1945.

b) Las películas que opten a premio deberán obrar en poder del Sindicato Nacional del Espectáculo antes del 1.º de septiembre de 1945.

c) Quedan en vigor, con la sola modificación de los plazos señalados en los apartados a) y b), las demás condiciones y normas señaladas en la convocatoria correspondiente al concurso 1944-45.

# Estudios Rivatón, S.A.



MARCA REGISTRADA

Ingeniero Director: C. de la RIVA

— Estudios y Oficinas: Pedralbes, n.º 1. - BARCELONA —

Doblajes, mezclas y sincronizaciones de películas con  
los más modernos aparatos y procedimientos técnicos.

## LEA VD.

# CINE EXPERIMENTAL

## MERCADO BRASILEÑO

En Iberoamérica existen tres países, Méjico, Argentina y Brasil, que van a la cabeza de la cinematografía, debido, en gran parte, a su elevado número de habitantes, lo cual les permite poseer un mercado propio en el que pueden amortizar, por lo menos en gran parte, sus producciones; el número de locales de cine en dichos países oscila alrededor de los siguientes números.

	NÚMERO DE LOCALES
Argentina .....	1.450
Méjico .....	1.400
Brasil .....	1.460

Sobre Méjico y Argentina hemos indicado algunos datos en anteriores números de *CINE EXPERIMENTAL* (números 1 y 2); el tema de hoy se refiere al Brasil, el cual forma, en unión de Portugal, un mercado especialmente preparado para la explotación de las películas habladas en portugués.

Debido a la riqueza del Brasil en primeras materias, dadas su extensión y su creciente industrialización, apoyada en gran escala por los Estados Unidos, es por lo que se ha convertido en un importante centro cinematográfico, lo cual viene a comprobarlo el hecho de que ya en 1939 se han realizado seis películas largas y cierto número de asuntos cortos, creciendo rápidamente dicha producción a pesar de las naturales restricciones originadas por la guerra.

Al estudiar la distribución se observa, lo mismo que en todos los países iberoamericanos, la presencia de gran número de films norteamericanos, siguiendo, en escala decreciente, los del Brasil, Argentina, Méjico e Inglaterra.

Antes de la actual guerra las películas francesas se explotaban en gran escala en dicho país y, en menor proporción, las alemanas.

Con objeto de fomentar la producción, el Estado dictó diversas disposiciones encaminadas a dicho fin, entre las cuales están las siguientes:

1.<sup>a</sup> Obligatoriedad de proyectar en cada programa un cierto número de metros de películas nativas.

2.<sup>a</sup> Los cines deben exhibir, de tiempo en tiempo, una película larga nacional; y

3.<sup>a</sup> La censura cobra una cierta cantidad por metro de película extranjera visionada, estando exentas de dicho pago las producciones brasileñas.

Entre las empresas *importadoras* y *distribuidoras* nativas están las siguientes, instaladas en Río de Janeiro:

Alianza Cinematográfica Brasileira ..... Praça Getulio Vargas, 2, 3.<sup>o</sup>  
Associação Brasileira Cinematográfica ... Praça Getulio Vargas, 2.

Companhia Brasileira Cinematográfica ...  
Distribuição Nacional, S. A. ....  
Distribuidora de Films Brasileiros, Ltda.

Senador Dantas, 15.  
A. Alvim, 33/37.  
México, 21.

Como productores, estudios y laboratorios, indicaremos los siguientes:

Argentina Sono Films (Cinesul) .....  
Atlântida Empresa Cinemat. Brasileña....  
Aurora Filme .....  
Benedetti Film .....  
A. Botelho Film .....  
Brasil Vita Filme, S. A. ....  
Cinedia, S. A. ....  
Laboratorio Veritas, Ltda. (A. Ferreira).  
Filmes Artísticos Nacionais .....  
Pan Filme do Brasil, Ltda. ....  
Sono Films, S. A. ....  
Tuçá Filmes Brasil .....  
Yara Filme, Ltda. ....

Av. Graca Aranha, 43.  
Av. Rio Branco, 110.  
Senador Vergueiro, 114.  
Tavares Bastos, 153.  
Jorge Rudge, 37.  
Conde Banfim, 1.331.  
Vieira Bueno, 30.  
Augusto Severo, 58.  
San Clemente, 443.  
Laranjeiras, 291.  
Alvaro Alvim, 33/37.  
Almirante Alexandrino, 151.  
Gral. Dionisio, 57.

V. L.



**E. I. DU PONT DE NEMOURS & Co.**  
**Incorporated**

**PELICULA CINEMATOGRAFICA VIRGEN**

**J. MAS NIETO**

**Distribuidor exclusivo para España y Portugal**

**BARCELONA**

**Ausias March, 55**

**Teléf. 50341 - Telg. MASNIETO**

**M A D R I D**

**FRANCISCO PASCAU OLIVES**

**Av. José Antonio, 31 - D-10**

**Tel. 19277 - Telg. PASCOLIVES**

## 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 marzo, las siguientes resoluciones:

T I T U L O	CASA PRODUCTORA	Categoría y clase	Valor aprobado en pesetas
<i>Castañuela</i> .....	Suevia Films .....	2.ª B.	1.000.000
<i>Mi enemigo el doctor</i> .....	Perseo Films .....	2.ª C.	1.000.000

## PRODUCCION ESPAÑOLA

Películas de largo metraje producidas en España durante el año 1943

T I T U L O	CASAS PRODUCTORAS
<i>El abanderado</i> .....	Suevia Films.
<i>Feliz al fracasar</i> .....	"
<i>Altar mayor</i> .....	Procines.
<i>Café de París</i> .....	"
<i>Ana María</i> .....	J. Martínez Penas.
<i>Antes de entrar dejen salir</i> .....	Ediciones Cinem. Faro.
<i>Arribada forzosa</i> .....	Exclusivas Floralva.
<i>Boda accidentada</i> .....	C. I. F. E. S. A.-Campa.
<i>Boda de Quinita Flores</i> .....	C. I. F. E. S. A.
<i>Deliciosamente tontos</i> .....	"
<i>Eloísa está debajo de un almendro</i> .....	C. I. F. E. S. A.-Campa.
<i>Hombre de los muñecos</i> .....	C. I. F. E. S. A.
<i>Hombre que las enamora</i> .....	"
<i>Huella de luz</i> .....	C. I. F. E. S. A.-Campa.
<i>Mi enemigo y yo</i> .....	C. I. F. E. S. A.
<i>Noche fantástica</i> .....	C. I. F. E. S. A.
<i>Rosas de otoño</i> .....	"
<i>El 13-13</i> .....	"
<i>Tuvo la culpa Adán</i> .....	"
<i>Una chica de opereta</i> .....	C. I. F. E. S. A.-Campa.
<i>Un enredo de familia</i> .....	C. I. F. E. S. A.
<i>La vida empieza a media noche</i> .....	"
<i>Camino del amor</i> .....	Soriano Films.
<i>Casa de la lluvia</i> .....	Hércules Films.
<i>Una herencia en París</i> .....	"

---

**T I T U L O**

---

*Castillo de naipes* .....  
*Con los ojos del alma* .....  
*Paraíso sin Eva* .....  
*Cristina de Guzmán* .....  
*Chica del gato* .....  
*Doce lunas de miel* .....  
*Dora, la espía* .....  
*El escándalo* .....  
*Fiebre* .....  
*Fin de Curso* .....  
*Forja de almas* .....  
*Garbancito de la Mancha* .....  
*Idolos* .....  
*Ilustre Pereira* .....  
*Lecciones de buen amor* .....  
*La maja del capote* .....  
*Mi fantástica esposa* .....  
*Mi vida en tus manos* .....  
*Orosia* .....  
*Patria chica* .....  
*Piruetas juveniles* .....  
*Pozo de los enamorados* .....  
*¡Qué familia!* .....  
*Santander en llamas* .....  
*Se vende un palacio* .....  
*La tempestad* .....  
*Turbante blanco* .....  
*Vísperas imperiales* .....  
*Viviendo al revés* .....  
*Adversidad* .....

---

**CASAS PRODUCTORAS**

---

*Civulsa.*  
*Juan Montesinos.*  
" *Juca Film.*  
*Produc. Campa.*  
*Hispania Artis Films.*  
*S. A. F. E.*  
*Ballesteros.*  
*Ulargui Films.*  
*Rafa Films.*  
*L. A. I. S.*  
*Balet y Blay.*  
*Sevilla Films.*  
*José Busch.*  
*Rey Soria Films.*  
*Mercurio Films.*  
*Consorcio Cinematográfico.*  
*U. C. E. S. A.*  
*Iberia Films.*  
*Marta Films.*  
*Perseo Films.*  
*Ultra Films.*  
*Producciones Falcó.*  
*España Films.*  
*Producciones Asociados.*  
*C. E. P. I. C. S. A.*  
*Emisora Films.*  
*O. N. U. B. A.*  
*Emisora Films.*  
*Helios Films.*

---

36 CASAS PRODUCTORAS

54 PELÍCULAS PRODUCIDAS

87.000.000 Pesetas

Películas de largo metraje producidas en España durante  
el año 1944

---

**T I T U L O S**

---

*Hombre sin honor* .....  
*Cabeza de hierro* .....  
*Una sombra en la ventana* .....  
*El clavo* .....  
*Ella, él y sus millones* .....  
*El fantasma y Doña Juanita* .....  
*Magdalena, cero en conducta* .....  
*Te quiero para mí* .....  
*Lola Montes* .....  
*Tamara* .....  
*Yo no me caso* .....  
*Inés de Castro* .....  
*Retorno* .....  
*Mi enemigo el doctor* .....

---

**CASA PRODUCTORA**

---

*Emisora Films.*  
" *"*  
" *"*  
*C. I. F. E. S. A.*  
" *"*  
*Productores Asociados.*  
*Universal Films España.*  
*Alhambra Films.*  
*Arte Films.*  
*Ediciones Cinematográficas Faro.*  
*Perseo Films.*  
" *"*

---

**T I T U L O****CASAS PRODUCTORAS**

<i>El camino de Babel</i> .....	Chapalo Films.
<i>Noche decisiva</i> .....	Talía Films.
<i>La llamada del mar</i> .....	Helios Films.
<i>Eugenia de Montijo</i> .....	C. E. A. y M. del Castillo.
<i>El rey de las finanzas</i> .....	Suevia Films.
<i>Castañuela</i> .....	"
<i>Angela es así</i> .....	Aureliano Campa.
<i>Empezó en boda</i> .....	Manuel de Larà.
<i>Una mujer en un taxi</i> .....	Orbis Films.
<i>Tarjeta de visita</i> .....	Unión Cinematográfica Española.
<i>La Torre de los Siete Jorobados</i> .....	España Films y J. Films.
<i>Su última noche</i> .....	Exclusivas Floralva.
<i>Ni tuyo ni mío</i> .....	"
<i>El sobrino de don Búfalo Bill</i> .....	Trébol Films.
<i>Macarena</i> .....	Rafa Films.
<i>Tambor y cascabel</i> .....	Teodoro Busquet.
<i>El testamento del virrey</i> .....	Ariadna Films.
<i>El destino se disculpa</i> .....	Ballesteros.
<i>La noche del martes</i> .....	Producciones Rosal.
<i>Tierra sedienta</i> .....	Producciones Goya.
<i>La vida en un hilo</i> .....	C. E. A.
<i>Espronceda</i> .....	Nueva Films.

28 CASAS PRODUCTORAS

36 PELICULAS PRODUCIDAS

70.000.000 Pesetas.

# CINE EXPERIMENTAL

APARTADO 1240 - MADRID

**PRECIOS DE SUSCRIPCION:**

Año ..... 50.00 ptas.  
Semestre ..... 28,00 »

**Boletín de suscripción****D.**

que vive en ..... calle de ..... n.º

se suscribe a CINE EXPERIMENTAL por <sup>(1)</sup> .....

cuyo importe abonará contra reembolso al recibo del primer número.

a ..... de ..... de 194  
El suscriptor,

(1) Un semestre o un año.

RAHOTEL CINE EXPERIMENTAL CINE EXPERIMENTAL



PASEO DE GRACIA, 46  
Teléf. 10264

BARCELONA

La Productora Nacional que más se ha  
consolidado hasta llegar a constituir un  
prestigio en la Cinematografía Española

con

VIVIENDO AL REVÉS  
TURBANTE BLANCO  
HOMBRES SIN HONOR  
CABEZA DE HIERRO

Declarada de Interés Nacional.

UNA SOMBRA EN LA VENTANA

EL OBSTÁCULO

¡CULPABLE!

NI POBRE NI RICO, SINO TODO LO CONTRARIO

Agentes de compra en España de

PRODUCCION

**ZENITH**  
films  
SA.  
CUBA

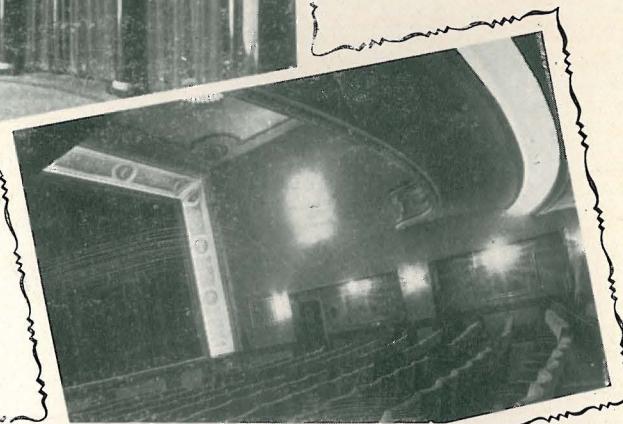
DISTRIBUCION

# REX

EMPRESA REY SORIA FILM



El CINE REX va a ser explotado por Rey Soria Films. La experiencia de la Empresa y la larga cadena de éxitos que ha conseguido, serán la mejor garantía para el público.



El lunes 23 del actual abrió sus puertas al público madrileño el CINE REX. Su construcción y decoración han estado en manos del conocido arquitecto D. Luis Gutiérrez Soto, quien ha realizado en esta obra un verdadero alarde de su capacidad técnica.

#### SESIONES

Continua de 11 mañana a 6 tarde, 5 pras

Numerada, 7 y 11 noche, 10 ptas.

PRODUCCION Y DISTRIBUCION

DE

PELICULAS CINEMATOGRAFICAS



OFICINAS CENTRALES:

Av. de José Antonio, 31 - Teléfonos

28321  
28322  
28323

M A D R I D

PRECIO: 5 PESETAS