

Cine experimental

NÚM. 6

MAYO-JUNIO

1945





RUEDA ACTUALMENTE

EN LOS

ESTUDIOS SEVILLA FILMS

"UN HOMBRE DE NEGOCIOS"

(Según la obra de López Marín y Sicilia.)

CON

ANTONIO CASAL - JOSITA HERNAN

JUAN ESPANTALEON

ANA M.^A CAMPOY

JULIA LAJOS

JOSE ISBERT

FAUSTINO BRETANO

Director: **LUIS LUCIA**

Operador: G. GOLBERGER

Decorador: F. ALARCON

Es un superfilm CIFESA PRODUCCION

SUMARIO

	Págs.
PORTADA. Bajo los techos de París, de René Clair.	
EDITORIAL. Película cinematográfica virgen	321
Sugestiones cinematográficas del «Poema de Mío Cid», por Miguel Figuerola-Perretti	323
Fonogenia y fotogenia, por Javier Escudero	330
Breve historia de un resentimiento, por Angel Zúñiga	333
Cincuenta años de cinema. Algunos films significativos de la etapa sonora ...	343
La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, por Adelardo M. de la Madrid ...	351
Proyección de películas en colores, por Ramón Sainz de la Hoya	356
Nubes artificiales, por Charles G. Clarke	360
Cine «amateur» nacional ...	365
El documental en el mundo	369
CRÍTICA: Comentario a dos films españoles	370
«Siguiendo mi camino»	372
BIBLIOGRAFÍA	373
Noticias y comentarios	374
Films aún no conocidos en España	375
Legislación: Ministerio de Industria y Comercio	376
Importación	378
Producción española	379
Índice de los trabajos publicados en los números 1 al 6 de CINE EXPERIMENTAL ...	381

DIRECTOR:

VICTORIANO LOPEZ

REDACTOR JEFE:

CARLOS SERRANO DE OSMA

REVISTA MENSUAL

Ayala, 57. Apartado 1240
MADRID

Cine experimental

NÚM 6.

MAYO-JUNIO

1945

EDITORIAL

PELICULA CINEMATOGRAFICA VIRGEN

TODOS los países cuyas cinematografías ocupan en el mundo un lugar destacado poseen fabricación propia de película virgen; así, los Estados Unidos producen material Kodak, Dupont, Agfa y Gevaert; Inglaterra fabrica película Kodak e Ilford; Francia, película Kodak; Alemania, Agfa y Kodak; Italia, Ferrania; Bélgica, Gevaert; Checoslovaquia, Kodak, etc.

En España no se fabrica película virgen, por lo cual es necesario recurrir a la importación para atender a los trabajos que se realizan en estas factorías.

Antes de nuestra guerra el consumo de película era del orden de los catorce millones de metros al año, llegándose en los últimos cinco años a un promedio de doce millones, lo cual hizo posible el desarrollo alcanzado por nuestra producción, dándose el caso de no tener que suspenderse el rodaje de ninguna película larga por falta de dicha primera materia.

Para conseguir estas cifras fué preciso vencer muchas dificultades: unas, en los primeros años, debidas a la escasez de divisas extranjeras, y otras, últimamente, a consecuencia de las limitaciones y exigencias que los países productores pretenden imponer para autorizar la exportación.

En el número 2 de CINE EXPERIMENTAL hemos indicado los datos de importación de dicha primera

materia, observándose en el año 1942 una baja considerable en la importación, del orden de los seis millones, crisis que fué salvada gracias al depósito almacenado en años anteriores, a consecuencia de la racional distribución efectuada por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.

Sin embargo, desde hace unos meses, y por diversas causas, de las cuales trataremos en ocasión propicia, dicho suministro comenzó a restringirse, y en la actualidad el horizonte se presenta muy confuso, estando en peligro de suspenderse todos los trabajos que se realizan en nuestros Estudios si no se resuelve rápidamente esta importantísima cuestión.

No trataremos de dicha resolución, ya que se encarga de la misma el Ministerio de Industria y Comercio, pero sí de la que se refiere a la posible fabricación en España, aunque, naturalmente, esto último no sea una solución inmediata, sino de bastantes meses.

Su financiación puede abordarse, ya por el I. N. I., ya por organismos oficiales; por ejemplo, con los fondos procedentes de los cánones de importación de películas extranjeras, con la colaboración económica o no de los cinematografistas españoles.

Los procedimientos a utilizar deben adquirirse en el extranjero, ya por compra de patentes, ya poniéndose de acuerdo con casas que deseen establecer sucursales en nuestra Patria, como ya se intentó en ella y se realiza en el extranjero, por ejemplo, en Francia, Bélgica y otros países. Damos esta solución porque creemos no puede iniciarse dicha fabricación en la calidad de hace muchos años. Téngase, además, en cuenta la fabricación de película en color.

El mercado, si se produce película de buena calidad, es amplísimo, y, en último extremo, los veinticuatro millones que pueden consumirse en España en régimen normal, más lo que supone la fabricación de película de dieciséis, ocho milímetros, etc., más la de material de rayos X, emulsiones especiales, etcétera., pueden compensar los gastos efectuados en estas instalaciones.

En cuanto a los técnicos, ya la Escuela Especial de Ingenieros Industriales y el Ministerio de Industria y Comercio, por medio de becas, se preocupan de formar especialistas en «sensitometría» y «química fotográfica», necesarios en estas factorías.

SUGESTIONES CINEMATOGRAFICAS DEL "POEMA DE MIO CID"

Por LUIS FIGUEROLA-FERRETTI

CUANDO el cine español alcanza un nivel de madurez determinado, dentro de los géneros más corrientes de la producción comercial, es nuestra inclinable obligación proponer una meta de superiores logros.

El tema histórico que en Europa y América señaló en los primeros años del siglo la toma en consideración del cine como arte es aún para nosotros una posibilidad casi inédita. No bastan, en efecto, los estimables intentos realizados hasta la fecha—todos polarizados hacia la fácil anécdota del 800—para considerarnos catecúmenos de esta faceta cinematográfica.

Sin admitir la vigencia de aquella ingenua tesis que cifraba en los ambientes pretéritos la máxima consecución artística del cinema, lo cual sería un prejuicio inadmisibles a los cincuenta años de su existencia, si creemos llegado el momento de proponernos mayores empeños con la realización de los grandes temas de nuestra historia. Jamás propondríamos a la consideración de alguien la fría arquitectura de unos seres maniatados por el formulismo erudicionista si en dos películas tan distantes en su realización como el *Enrique VIII*, de Korda (Alexander), o *Les visiteurs du soir*, de Marcel Carné, no se hubiesen mostrado, como en dorso y anverso de moneda, la emotiva calidad artística y humana que ofrecen dos maneras tan dispares de ver la Historia cuando los ojos del creador saben ahondar un poco más allá de la superficie de las cosas. Nuestra proposición de hoy no es un pie forzado ineludible. Pero sí es, a nuestro juicio, un pretexto magnífico para desbrozar ese camino virgen, dando vuelo de altura cinematográfica al primer asunto poético de nuestra Historia.

* * *

De nuestras primeras lecturas guardamos una secreta ambición cinematográfica. Del *Poema de Mio Cid* tuvimos la más fuerte impresión gráfica que nos haya podido producir historia alguna. La sorpresa experimentada al enfrentarnos con los hemistiquios de la copia de Pero Abbat fué tal, que no mentimos al afirmar que ese primer monumento de la literatura nacional nos dió la clave

de conjunción exacta de lo que una obra literaria puede tener de acción y poesía para sobrepasar el gusto minoritario y alcanzar la zona de lo popular sin bastardearse.

El *Poema de Mio Cid*, que aun hoy es una obra desconocida por gran número de españoles, contiene, sin embargo, dentro de un variado y emotivo relato el espíritu de la naciente Castilla del siglo XII, con sus virtudes y defectos de raza. Posee unidad dramática y objetividad descriptiva. Su carácter de epopeya heroica gana fácilmente los simples espíritus ávidos del triunfo absoluto del Bien; junto a la aventura, el matiz humano cautiva y perfila con precisión de contraste la hazaña cidiana.

El Cid, Rodrigo Díaz de Vivar, existe como una suprema tentación para el creador cinematográfico.

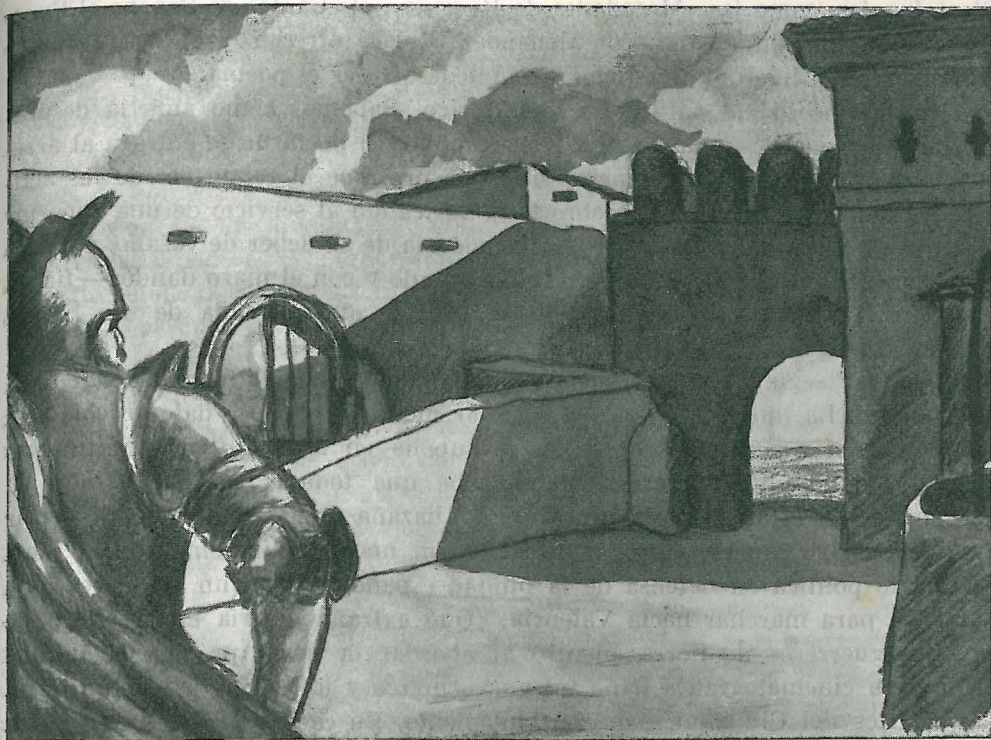
El poema dicta la pauta del guión con el verso más dramático de su primer cantar:

«De los sos ojos—tan fuertementre llorando—tornava la cabeza—i estavalos catando.»

Es el abandono por el Cid de su paisaje ancestral. Rodrigo arrancó su caballo con paso tardo. Da pocos pasos, los justos tal vez, para llegar a un altozano. Desde allí, el Cid endereza su testa hundida por el dolor y la vuelve hacia Vivar, «ve las puertas aviertas, los postigos sin candados, vacías las perchas donde antes colgaban sus mantos y pieles o donde solían posar los halcones y los azores mudados...»; es la lenta «panorámica», morbosamente acariciadora, del adiós al hogar desolado. El sentimiento del destierro es tan fuerte que los ojos de Rodrigo manan lágrimas. Nada más. La visión de Vivar queda nublada para el buen Campeador y para nosotros.

Rodrigo llega con los suyos a Burgos. Hay un lento trémolo de postigos. Los burgaleses presencian a hurtadillas la entrada del Cid, y todos tienen un mismo sentimiento de admiración por el héroe y de temor por el rey, que ha dado órdenes severas contra los que le auxiliaran. Un postigo se abre más que los otros, y desde el marco de su ventana una hermosa dice con la mirada—amorosa admiración de hembra—: «¡Dios, qué buen vasallo si oviese buen señor!». De la dura jornada llega el Cid rendido. Tiene necesidad de yantar y reposo, y se dirige hacia una posada. Mientras desmonta se entornan los postigos, las puertas se cierran... Cuando está próximo a la posada ciérrase el portón bruscamente. Es una llamada a la desconsoladora realidad. En la calle vacía, sólo el Cid; un poco más allá, sus sesenta caballeros observan la escena. Una niña de nueve años se le acerca y le dice las terribles razones del miedo de los burgaleses a las iras del rey: «Sábeta que el rey lo ha vedado...» Es un emotivo contraste. Desde el plano de la niña vemos el rostro del Cid conturbado; los ojos le brillan y está trémulo el labio de congoja y de sed.

No podemos aquí seguir al paso del poema la sugestión del guión, pero habremos de señalar a vuelo pluma la fuerza emotiva contenida en todo él. Su descripción minuciosa brinda constantemente la situación y el encuadre cine-



«De los sos ojos tan fuertementre llorando...» El verso inicial sugiere todo el dolor de Rodrigo al partir para el exilio. La cámara escudriñaría todo el rastro de lo inerme y desolado para recoger la angustia del Cid desde ese primer instante en que sus lágrimas nublán la imagen.

matográfico. En su primer cantar abundan los hechos que jalonan la ruta inicial de triunfos del héroe y representa la gran secuencia descriptiva de su calidad humana: la aceptación sin ira de las órdenes del rey, su confianza en la protección divina, patente en la dramática despedida de su familia en Cardena, y en el toque poético—fino inciso cinematográfico—del sueño en el que un ángel le augura próximos triunfos; su activa calidad de guerrero esforzado, manifiesta en las victorias de Castejón y Alcocer; su generosidad misma y única para con el rey que le castigó y para el conde don Ramón, su prisionero. Este y otros episodios del poema levemente apuntados, sobre la amplia escena del campo castellano y aragonés, configuran con matiz sorprendente la psicología del Campeador.

La épica de los cantares de gesta contemporáneos al poema solían desbordarse hacia la fantasía, con perjuicio de una visión humana de los tipos glosados. En estas condiciones es comprensible el temor al intento cinematográfico. En nuestro poema todo es, por el contrario, alentador; su objetividad, proverbialmente reconocida, nos da una concepción clara no sólo de su figura central, sino de los sitios y lugares donde se desarrolló su agitada vida.

Otras fuentes, como las «Mocedades de Rodrigo», el «Cantar de Sancho el Fuerte» y el completísimo estudio de Menéndez Pidal, ofrecen sobrados recursos para llenar los ligeros intersticios que pueda ofrecer el poema.

Hemos conocido la naturaleza de Rodrigo. Sabemos cómo ante la desgracia ha reaccionado en un sentido constructivo. El poeta no se entrega al arrebató lírico en esta circunstancia, sino que prosigue el relato fiel de las actividades del héroe. El Cid es, sobre todo, la lealtad al servicio de una superior jerarquía que empieza en la propia conciencia de su deber de vasallo. Nuestro Cid, como el castellano viejo —«A Dios rogando y con el mazo dando»— fía en la Divina Providencia, pero no deja de lado lo que dependa de sus brazos y de su inteligencia.

El cantar segundo representa el triunfo de la tenacidad castellana contra la fatalidad. La imagen se apareja en todo momento con el dato psicológico. La ofrenda al rey de ricos presentes presupone en *Mío Cid* el conocimiento del valor del humano interés. Cuando sabe que todavía no ha logrado su perdón, siente el aguijón de proseguir su hazaña conquistadora para servir a su rey, no ya con el interés material de un nuevo botín, sino con el ideal de una fe política en defensa de la unidad española. Y en un amanecer deja Zaragoza para marchar hacia Valencia. ¡Qué extraña alegría en el rostro de aquellos guerreros de tierra adentro al abordar la tierra pródiga levantina! La imagen cinematográfica halla un nuevo marco y la peripecia se multiplica. Las huestes del Cid aumentan constantemente. En cada poblado se le suman cientos de caballeros. Su prestigio crece en progresión visual. La batalla definitiva por Valencia es inminente. Pero todavía el poema brinda nueva justificación a los propósitos bélicos del Cid. Se sabe los sufrimientos de los cristianos de Valencia hostigados por el moro. Surge aquí la estampa dolorosa de una retaguardia terriblemente castigada. El verso tiene equivalencia de expresivos fotogramas:

«Mal se aqueixan los de Valencia—que no saben ques far
de ninguna part que sea—non les vinie pan;
nin da conssejo padre a fijo—nin fijo a padre,
nin amigo a amigo—nos pueden consolar.»

Y el juglar del poema recalca la reflexión aconsejadora:

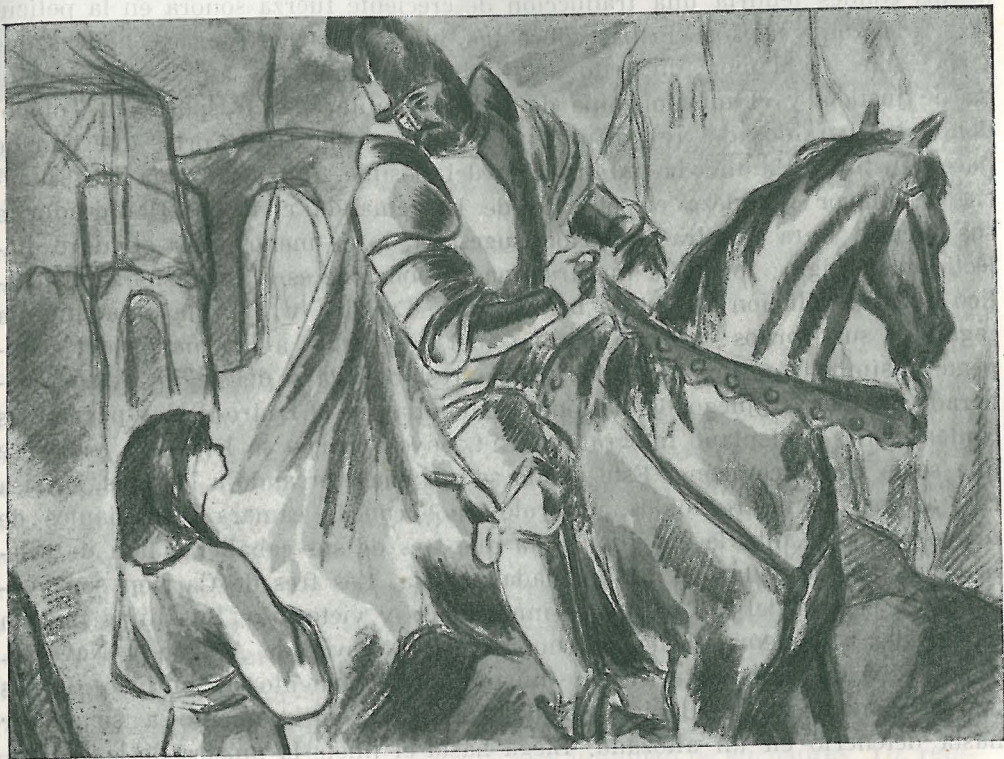
«Mala cueta es, señores,—aver mingua de pan
fijos e mugieres—veer los murir de fam.»

Tras la victoria de Valencia, el Cid hace un nuevo envío, al rey, de dones materiales, y a su esposa, de una carta de amor. El hombre no es desplazado en ningún instante por el héroe, arquetipo frío y endiosado.

En este punto la acción toma un nuevo sesgo. En la corte reaparece la intriga de los enemigos del Cid. Aparecen los villanos, los traidores de toda época, envidiosos de la suerte ajena. Son los condes de Carrión, que el juglar nos los muestra cobardes y traidores representantes de la estirpe degenerada. En la entrevista del fiel Minaya con el rey vemos intervenir al envidioso Garci Ordóñez, y escuchamos la réplica regia, tajante, en favor de Rodrigo. La partida empieza a ganarse para el Cid. Pero los de Carrión visten con la hipocresía de su fingida adhesión. El Cid sale al encuentro de su familia autorizada por el rey para reunirse con él. Cerca del monarca, los de Carrión gestionan la boda con las hijas del Campeador.

Entreverados con estos episodios, que constituyen el cuerpo dramático del poema, surgen constantemente los lances expresivamente plásticos de las lides guerreras, la recepción por el Cid a los suyos, con el maravilloso galope de «Babieca», y el espectáculo de las fiestas—justas y torneos—, que duraron quince días entre dones, dádivas y regalos a los huéspedes. El poema cinematográfico conocería en estos pasajes la fruición descriptiva de un inusitado espectáculo para regalo de los ojos.

Los conciliábulos solitarios de los condes de Carrión van pronto a fraguar



En Burgos todo le es hostil al Campeador. La ira del Rey Alfonso, empero, no consigue amedrentar a una niña. Solamente por ella conoce el amor de unas palabras. En la hostil soledad de la calle burgalesa se insinúa el difícil grafismo cinematográfico de la ternura y la virilidad aunadas.

en hechos. Todavía, para dar mayor realidad a su fingida adhesión al Campeador, habrán de pelear a su lado. Pero de la victoria cotidiana deducen su propio menosprecio. El poema da por un momento pábulo al convencionalismo novelesco: Rodrigo cree de buena fe en el valor de sus futuros yernos, rectificando para sí el concepto de cobardía que le hizo formar el episodio del león —nuevo detalle descriptivo de la pésima condición humana de los Carrión—. La afrenta de Corpes se va haciendo propicia. El relato cinematográfico podría conocer aquí sus mejores momentos. No falta en la partida de las hijas del Cid una sombra de temor en la frente de Rodrigo. Pero dice el poema:

«Nos puede repetir — que casadas las ha amas.»

De nuevo, como en la separación primera del Cid en Cardeña, el dolor tendría la gráfica expresión: «asis parten unos d'otros —comme la uña de la carne», y, para nosotros, el valor de unas imágenes amplias en las que la rotura del cortejo habría de tener la equivalencia de la cordialidad desgarrada, y, en un plano del Cid erecto, imponente sobre su caballo, la presunción del imposible auxilio a sus hijas escarnecidas en el robledo de Corpes «... si ploguiese al Criador que assomase essora —el Cid Campeador!!». La cobarde hazaña de los condes tendría una traducción de creciente fuerza sonora en la película: cada golpe de sus cinchas sobre las blancas carnes de las malcasadas sería como un clamor, un grito del timbal, atronando los ámbitos en demanda de justicia y el mismo golpe de timbal facilitaría la trasposición. Toledo, donde los heraldos del rey difunden la convocatoria a las Cortes que han de hacer justicia. En fin, la culminación del posible film alcanzaría la secuencia de mayor grandeza en el acto de la demanda civil del Campeador a sus yernos. Para nuestra intención sugestiva, lo de menos sería el juego dialéctico del litigio; lo que a nuestra imagen conviene es el expresionismo plástico de la devolución al Cid de las espadas «Colada» y «Tizona» que un día regala a sus yernos; el rito cordial del beso regio a las manos del Campeador, símbolo y síntesis de la justicia restablecida y del regio afecto recuperado, y todo el juego de pasiones contenidas en el rostro de los personajes contendientes y el plano integral del Cid, cuyo «cuerpo se le alegra y parece que se le ríe el corazón». Este júbilo se nos iría acercando a los ojos, su risa casi atronaría nuestros oídos, y al alejarnos con la cámara le veríamos de nuevo-jubiloso ante la lid inmediata que tres de sus caballeros han de celebrar como saldo definitivo de la ganada justicia. Los tres de Carrión son vencidos. El perdón del Cid se yergue inmaculado y victorioso. Sus hijas pueden ya acceder a la demanda de matrimonio de los reyes de Aragón y Navarra. Y en el día de las bodas, el Cid se hurtaría un momento al bullicio de las fiestas, y montando a «Babieca» le dejaría vagar un momento a su placer hasta detenerlo en un altozano. Llega hasta el jinete la música de las bodas, el Cid vuelve la cabeza mirando hacia el lugar de la fiesta nupcial, súbitamente cesa la música y en el rostro transfigurado del Campeador se adivina

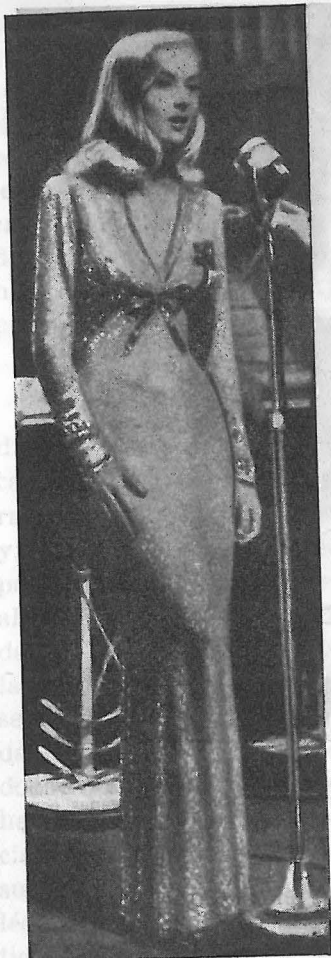


La afrenta de Corpes es, tal vez, la estampa de máxima sugestión dramática del poema. La versión cinematográfica daría el trémolo de la virginidad escarnecida en un creciente ritmo de imágenes conjugadas con el silencio del dolor contenido, sólo quebrado por el restallido de las cinchas lacerantes, llamadas a la justicia del Cid Campeador... (Bocetos de Ubieta.)

que lo que está viendo en ese momento es su Vivar en el día que marchara hacia el destierro.

* * *

En nuestro sintético esbozo literario no hemos pretendido otra cosa que señalar la grandeza del tema cidiano, su enorme sugestión humana para el cine. Pero el Cid Campeador significa también para nosotros la clara y permanente visión de la unidad política como anhelada síntesis de la hispanidad trascendente. En este sentido nuestro pensamiento cifra el ideal ejemplar o apologético en la hazaña misma del Cid. El contrapunto bélico del poema sería también en la acción cinematográfica algo más que una simple secuencia espectacular para regalo de los ojos; la adhesión de tantos y tantos caballeros castellanos y aragoneses al Cid sería la estampa viva, la realización del perenne anhelo de justicia racialmente hispano. Por lo demás, si de la figura del Campeador se han hecho infinidad de interpretaciones literarias, también desde el plano cinematográfico admite infinidad de encuadres. Yo, repito, me he limitado a sugerir unos cuantos desde este ángulo de mi pluma, despierta para cuanto pueda representar un afán de superación de nuestro cine.



Condiciones imprescindibles: la voz y el gesto.

FONOGENIA Y FOTOGENIA

Por JAVIER ESCUDERO

EL hablar ante un micrófono exige una técnica innegable en el locutor, cuyo objeto es acomodar la voz a las propiedades del micrófono. Esta condición fonogénica no es en general innata al individuo y puede adquirirse mediante un estudio metódico.

Por lo que al cine se refiere, el registro del sonido sobre las películas plantea dificultades que no existen en el registro gramofónico, como consecuencia de integrarse en un espectáculo constituido también por imágenes.

Los productores y directores españoles que sienten la preocupación de la fotogenia de los intérpretes, no la comparten con la valoración de sus voces, o sea con su «fonogenia». En las películas mudas la recitación del actor era exclusivamente mímica, el gesto, la expresión de los ojos o el movimiento de los músculos faciales eran los factores que debían conjugar.

De pasada, recordemos que la mímica cinematográfica difiere notablemente de la teatral y de la empleada en las conversaciones normales.

La cámara tomavistas, al modificar la proporción entre el espectador y el actor como consecuencia de la variación que experimentan las imágenes al proyectarse en la pantalla, permite ver las cosas de una manera distinta a como son en realidad. Uno de los recursos más expresivos del cinema es el que Bela Balazs llama la «microfisonomía», es decir, la posibilidad de ver dentro del mismo sujeto aspectos parciales que quizá puedan estar en discordancia con la impresión de conjunto.

La proximidad de la cámara permite penetrar en la superficie incontrolable del gesto y fotografiar el subconsciente. El gesto visto de esta manera se convierte en un documento.

El micrófono, análogamente a la cámara, tiene una capacidad resolutive, aun sin olvidar que carece de la flexibilidad de los órganos vivos. Su sensibilidad es mayor que la del oído, lo que le permite percibir sonidos que éste no capta.

Por esta razón su empleo está unido a determinadas condiciones acústicas.

Para llegar a individualizar éstas recordemos que el orador que se dirige personalmente a un locutorio cuenta con su presencia para disimular los posibles defectos de su voz, ya que se establece un contacto directo con el público, por el cual puede adaptar su declamación a las necesidades del momento. Esta relación recíproca puede explotarla un actor inteligente en su exclusivo provecho.

Por el contrario, en la voz reproducida el individuo desaparece, y debe modificarse su naturalidad para conseguir dar vida al juego de luces y sombras que aparece en la pantalla. Debe ser más persuasiva, más cálida y modulada más cuidadosamente que la voz natural. Debe ser apta no para un público momentáneo, sino para un público universal.

Por otro lado, la voz debe estar privada de las distorsiones producidas en su registro y reproducción. Esta condición, que desemboca en el acondicionamiento acústico de los estudios y de las salas de proyección, impone al actor una determinada técnica. En efecto, cuando se habla en un ambiente destinado al registro de sonido se tiene la impresión de que la voz se ensordece, pobre de timbre, falta de color local.

Existe otra razón por la cual la voz destinada a ser registrada debe ser distinta que la directa, y es el facilitar el trabajo del registrador de sonido, que en otro caso tendría que suplir con hábiles manipulaciones de los mandos las deficiencias de la voz.

Un ejemplo hará más evidente esta necesidad: Si la acción de una determinada escena exige del actor que se mueva continuamente, el operador necesitará seleccionar el objetivo de modo que obtenga siempre una imagen nítida y vencer para ello un gran número de dificultades.

El técnico del sonido tiene la misma preocupación, que en su caso se traduce en obtener un nivel energético de la voz constante.

La primera propiedad



Fotogenia yanqui: Verónica Lake.



Fotogenia europea: Magdalena Sologne.

cuencia de la relación de las intensidades, y su paso de uno a otro se medirá en belios o decibelios. Como, además, la columna sonora ocupa en la película un ancho de cerca de tres milímetros, las oscilaciones máximas tienen que ser compatibles con la posibilidad de registrarse en aquel límite.

Todas las razones expuestas son suficientes para plantear la necesidad de una técnica declamatoria para los artistas de cine, pues la sensibilidad de los micrófonos actualmente usados sólo permite un registro fácil de los sonidos bien impostados.

La voz —según Luigi Rasi— se asemeja en apariencia a la vista y al oído, pero difiere de ellos en un punto esencial. Mientras que el ver o el oír no puede constituir un arte, es claro que puede serlo el hablar, ya que la palabra es susceptible de modificaciones dependientes de la voluntad.

fonogénica será, pues, saber hablar sin que sea necesaria la vigilancia del técnico del sonido, es decir, encontrar por sí mismo el volumen de voz apropiado a la distancia del micrófono y a su sensibilidad, y una vez encontrado, mantenerlo durante todo el tiempo que sea necesario sin caer en la monotonía.

Otra condición impuesta por el micrófono es la vigilancia de la fuerza con que debe hablarse. En la práctica diaria, la intensidad de nuestra voz la regulamos de una manera instintiva de acuerdo con el ambiente en que nos encontramos.

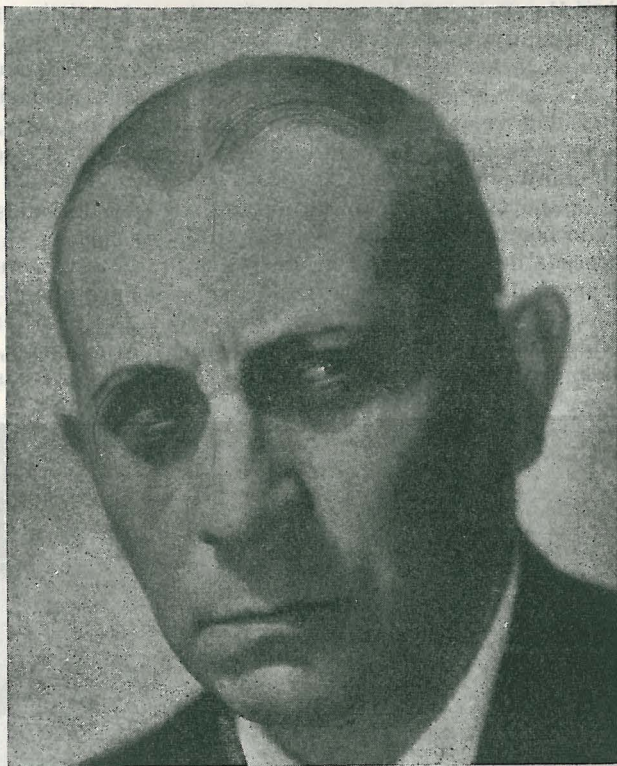
Para los sonidos que han de registrarse debe conseguirse una casi total independencia con las condiciones acústicas del ambiente. El tono bajo, el fuerte y el fortísimo aparecen como c o n s e-

BREVE HISTORIA DE UN RESENTIMIENTO

Por ANGEL ZÚÑIGA

ENTRE los europeos llegados a Los Angeles surge, hacia los alrededores de 1920, la personalidad más excepcional que jamás haya pisado los estudios de Hollywood: Erich von Stroheim. *Intolerancia* nos había mostrado el rostro del intérprete en el personaje del fariseo del episodio de Cristo; pero fué durante la proyección de *Corazones del mundo*, también de Griffith, cuando se nos reveló su capacidad para expresar los sentimientos más repulsivos. Estamos en los días de la guerra, y América necesita de un actor que en la propaganda bélica encarne el alemán como símbolo del desprecio que se quería despertar entre las masas hacia el ser germánico. Stroheim se encargará de interpretar tales personajes. Con su máscara fría, hierática, casi siempre repulsiva, será «el «hombre que usted querrá odiar», como así le anuncia la propaganda. En esta actitud, Stroheim sobrepasará las mayores esperanzas de las oficinas de prensa.

El actor aparece por esta época en *Viejo Heidelberg*, de John Emerson; en *Su retrato en los periódicos*, con Douglas Fairbanks; pero es en los films de tono francamente subversivo en los que mejor demostrará su facultad creadora, su poder para dibujar un tipo y acumular sobre él baja tras baja hasta despertar la repulsión del espectador más pacífico. Todavía hoy nos maravillamos ante las atrocidades que este actor llegó a representar en la pantalla, como si fuera la cosa más natural del mundo. Sufríamos por la pobre Lillian Gish, en *Corazones del mundo*, o



Erich von Stroheim.

con Dorothy Phillips, en *Sobre las ruinas del mundo* (*The Heart of Humanity*), de Allan Holubar, a punto de ser víctimas de este despiado oficial alemán capaz de realizar los actos más monstruosos, de herir nuestros sentimientos más elevados. Por ejemplo, Stroheim arroja por la ventana a un niño que duerme en la cuna. ¿Es posible no indignarse ante hecho como éste que escapa a toda razón humana?

Claro que él no es culpable de estos exabruptos que, en el momento en que las pasiones están al rojo vivo, echan la leña necesaria al fuego de la guerra; pero también es cierto que Stroheim los interpretó con tal cinismo, con tal seguridad en el tipo que representaba, que parece darnos la primera pista de una actitud artística que quizá despierte otros ecos lejanos.

Como en los antiguos melodramas, el público odia a este traidor que, horror de horrores, llevará siempre pegado a su ojo el irritante monóculo, símbolo, para el pueblo americano, de todas las impertinencias y, por extensión, de todas las maldades. No se aprecia lo que hay de voluntad artística en este gran intérprete, hipersensibilizado en los avatares de la vida; no se ve que su personaje es completamente opuesto a los de una sola pieza que estamos acostumbrados a ver, y que el cine de ahora sólo puede reflejar. Como intérprete, Stroheim trae a la pantalla su mayor densidad emotiva, una mayor profundidad humana, aunque ida a buscar, es cierto, a los más turbios manantiales del espíritu, allí donde todo es impureza sin control alguno de la conciencia.

En su vida, Stroheim ha pasado por terribles años de aprendizaje. Ha sido humillado por la práctica de los más humildes oficios; ha pasado hambre. Si es cierto que procede de una familia aristocrática, que estuvo educado en los mejores colegios europeos, allí donde sólo corre sangre azul para que el Gotha imprima sus páginas con ella, no hay duda de que tales recuerdos se le enconarán, se le pudrirán en el alma hasta poner muchas gotas de amargura, agrias, en su existencia. Cuando lanzado a América—empujado por no se sabe qué mareas—empieza a levantar cabeza, es



Maridos ciegos (*Blind Husbands*). Gibson Gowlan, Francelia Billington, Sam Degrasse y Stroheim.

tan sólo extra; luego, humilde ayudante de John Emerson en films para Norma Talmadge. En fin, la suerte parece mostrársele propicia. Carl Laemmle le encomienda la dirección de un film, *Blind Husbands* (1919).

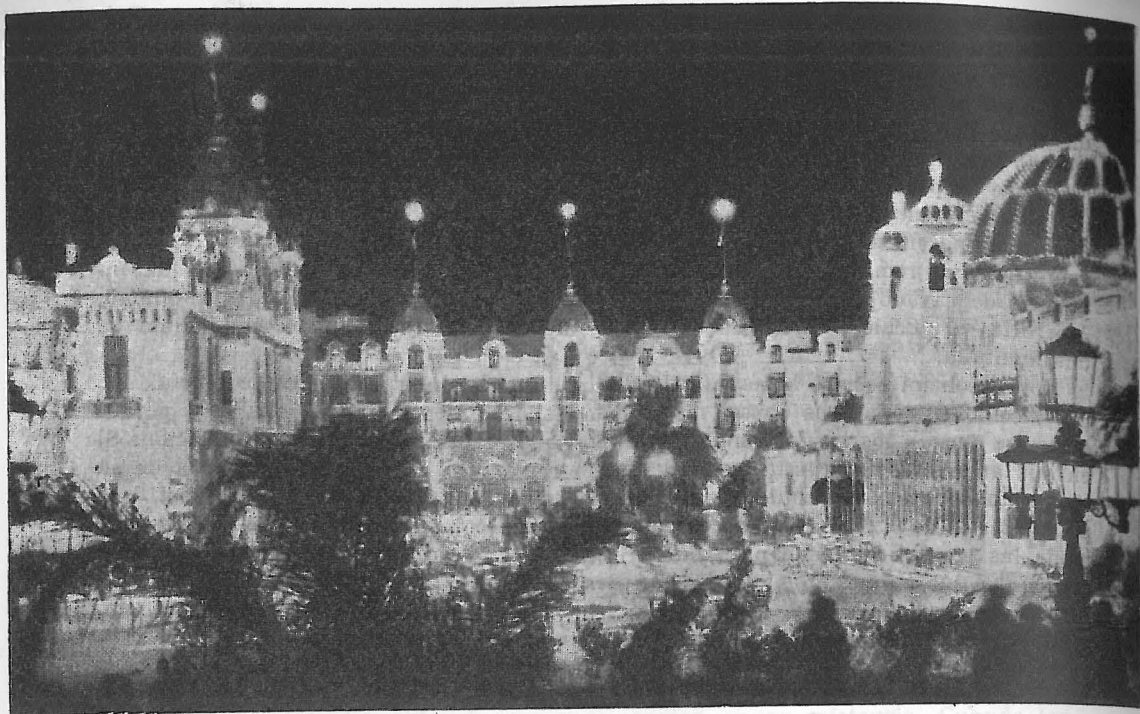
Y aquí se pone ya de manifiesto el genio de Stroheim para revelarse contra la mediocridad del ambiente de Hollywood. Hasta este momento no se ha visto en cine un sentido tan riguroso de la expresión ni tal deformación de la realidad. Stroheim se complace en presentar detalles desagradables con cierto sadismo, con una rebuscada complacencia en ofender los más nobles sentimientos. Nos encara con la amargura de unos seres poseídos, endemoniados por su misma complacencia erótica y le da al asunto trágico remate en las más altas cumbres montañosas. La historia nos presenta a un depravado oficial austríaco que corteja en vano a la mujer de un amigo. Aterroriza al pueblo entero y acaba por ser devorado por un buitre en la cima de una montaña.

Von Stroheim escribe el asunto, lo dirige e incluso interpreta al cínico oficial. Es, pues, como en todas sus obras, muy personal, ferozmente individualista, y por lo tanto, se acusan los rasgos fundamentales a que se ceñirá su futura producción. Si en sus anteriores interpretaciones Stroheim remarcaba la bajeza, la villanía de su tipo, esta obra está compuesta con el mismo fin. Hasta tal punto es esto así, que podría servir de partida para un estudio psicoanalítico, ahora que se han puesto de moda las teorías de Freud para buscarle tres pies al gato. Por ellas se nos descubrirían quizá las tempestades que se han desarrollado bajo el cráneo de Stroheim; los furores que guarda contra la misma sociedad de la que quizá fué componente distinguido y que por determinadas causas hubo de abandonar para caer en aquellos años de miseria en que se le acumularon en el alma infinitos rencores.

Si la leyenda no fuese cierta, si este deseo de figurar en las clases elevadas fuese tan sólo figuración suya, todavía peor. De no pertenecer al clan de nobles, hubo de ver con mayor rencor las enormes diferencias de aquella Europa suya de la anteguerra; en la Viena de ayer, con sus uniformes, su decadente aristocracia, llena de la-



Esposas frívolas. Dale Fuller y Von Stroheim.

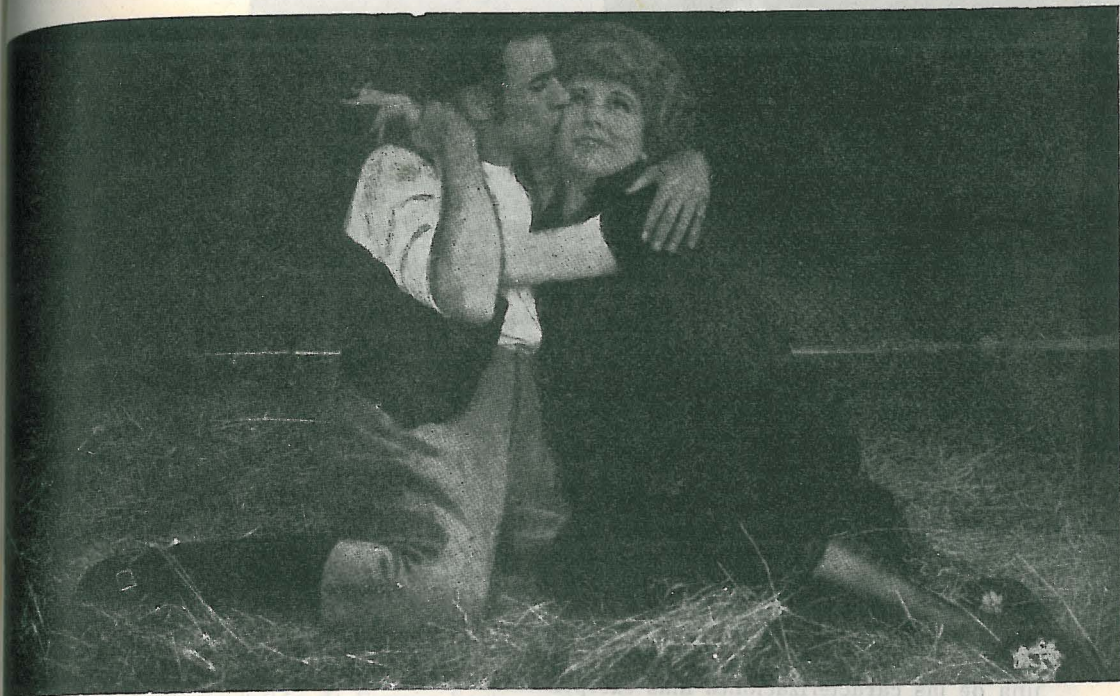


Esposas frívolas. Decorado del Gran Casino de Montecarlo, fastuoso para su tiempo.

cras, pronta a desaparecer en el ya cercano campo de batalla, porque estaba interiormente corroída por la polilla de la revolución. Sea como fuere, existe una repulsión latente hacia todo lo que en un ayer constituyó la propia vida—cerca o lejana—de Stroheim. Un odio hacia una serie de tipos que vió o con los que convivió y que la guerra barrería para siempre. En Stroheim existe, en potencia, un revolucionario, un agitador elegante, de educadas formas, pero de violentos arrebatos que, a la manera de Voltaire, va a hacer saltar con la dinamita de sus palabras—aquí imágenes—la misma sociedad que le dió la vida.

El siguiente film, *The Devil's Passkey* (*La ganzúa del diablo*, 1920), resulta completamente impersonal, y sólo tiene de interesante que en él se emplea por vez primera el color con fines psicológicos, cosa que Stroheim repetirá en muchas de sus obras con inciertos resultados. Esta resulta ser la única obra de Stroheim en que no se advina su presencia. En cambio, con *Mujeres frívolas*—asunto también suyo, fotografía de William Daniels y Ben Reynolds, e interpretación de miss Dupont, Maude George, Mas Bush y Dale Fuller, llegará ya muy lejos. De momento, Stroheim olvidará que el cine es un negocio, precisamente porque *Blind Husbands* lo ha sido. Y por serlo, Laemmle, entusiasmado, le ha dado esta vez carta blanca. Se levantan en Universal City escenarios gigantescos. La vista exterior del Gran Casino de Montecarlo, con el Hotel y el Café de París, que en lejanos tiempos Stroheim dice haber frecuentado y que le han dejado en los labios un viejo gusto a champán. Para la filmación de tales exteriores necesitará cientos de extras. Los gastos son extraordinarios, y una vez terminada la cinta se descubrirá también uno de los más graves cargos cinematográficos que siempre se le imputarán: su absoluta falta de medida.

No vale asustarse; pese a lo que en apariencia tiene de gran espectáculo, *Espo-*



Merry go Round, que terminó Rupert Julian. Sidney Bracey y Dorothy Wallace.

sas frívolas evade el peligro de ser una *machine* al gusto de las masas, de ser tan sólo «el primer film del millón de dólares», como así le anuncian los sicarios de Laemmle. Al contrario, Stroheim gasta con el público escasas contemplaciones. Si es necio, no hay que hablarle en necio, sino escupirle a la cara su necedad. Así, pese a su melodramatismo, pese al mal gusto de algunos momentos, sabe imponerse el tema por su consciente brutalidad, por su marcado sexualismo—la libido juega en Stroheim papel muy importante—y por la falta de pudor a que llega cuando hace tabla rasa de todos los convencionalismos. Su mismo personaje, que Stroheim representa en forma magistral—será arrojado, al fin, entre los detritos de las juergas, en medio de docenas de botellas de champán, que nos dicen de besos lascivos y de asaltos brutales contra la castidad femenina. Son rasgos bárbaros, pero que en el refinamiento de la presentación, más allá incluso de todo realismo, tienden a representar en formas artísticas originales las vivas llagas del mundo, todo lo que en él es miseria y suciedad.

Extraordinariamente significativa es la escena de la película en que a la esposa del embajador americano se le cae el abanico y mira impertinente al oficial que no se inclina a recogerlo; en otro encuentro, al caérsele la capa a dicho oficial, verá que es un pobre mutilado de guerra, que no puede cumplir sus más elementales deberes de caballero. Escenas como ésta rodean la cinta de una atmósfera de agobio. Es por estos detalles por lo que se magnifica el arte de Stroheim. Sobre todo, cuando con los medios más sencillos nos da las escenas más impresionantes. Ahí tenemos la violación de la criada por su señor, realizada con un ahorro de material expresivo realmente ejemplar; o cuando emplea algunos curiosos efectos fotográficos para dar una intención psicológica al discurso cinematográfico. Excusamos decir los co-



Avaricia. Zasu Pitts.

mentarios adversos que la moral de la cinta provoca. Un periodista americano llega a escribir: «El film debe ser prohibido. Es un caso de alta traición y un insulto a la mujer. Yo mataría a quien fuera capaz de llevar a mis hijos a verle.»

Su obra siguiente, *Los amores de un príncipe o el carrousel de la vida* (*Merry Go-Round*, 1923) no llegará a terminarla. *Esposas frívolas* no ha resultado el éxito económico que se esperaba y la realización de esta nueva cinta sobrepasa a la mitad

del presupuesto aprobado en un principio. Laemmle creyó oportuno que Rupert Julian la terminase. No se la puede juzgar, aunque tenga indudables detalles que prueban que en esta reconstrucción de Viena anduvo la mano de Stroheim: el instante sádico en que George Siegmann pisa los pies de Mary Philbin hasta hacerle saltar las lágrimas; el momento de la violación (George Siegmann y Mary Philbin).

Pero si ha perdido la confianza de los grandes magnates de la Universal, da lo mismo. No se sabe cómo ni por qué, pero pese a la leyenda de despilfarrador que se ha formado alrededor suyo, entrará en la Metro Goldwyn para llevar a cabo *Avaricia*, adaptación de la obra de Frank Morris *Mac Teague*, que describe la pobreza de ciertos elementos de la clase obrera en la colonia alemana de San Francisco. Stroheim escribe el escenario: Gibson Rowland, Zasu Pitts—que nos ofrece una de las caracterizaciones más excepcionales del cine americano...; Chester Conklin y Jean Hersholt, son los intérpretes.

Avaricia es la obra capital de Stroheim y también una de las artísticamente más considerables de todos los tiempos. Stroheim vertió en ella su amargura. Esta historia de una mujer casada con un hombre brutal en la ceremonia más triste que recordamos—en dicho momento se ve pasar por la ventana un entierro—, acaba en una humillante tragedia. En el mundo sórdido en que viven nuestros personajes, en el que la avaricia de la esposa llega a los más lamentables extremos, se desarrolla esta pesimista versión del mundo. Al final, el marido asesina a su mujer; huye al desierto, en donde le persigue la Policía. Nada tan terrible como las últimas escenas. La lucha final entre los dos hombres, unidos sus destinos por las esposas; la muerte del policía y el suplicio del criminal en la imposibilidad de desasirse del cadáver, teniendo que arrastrarlo a través del desierto, para acabar muriendo de sed junto a él, junto al oro que brilla como nunca.

Jamás se ha visto desprecio tan absoluto hacia las cosas bellas que existen. Para Stroheim la vida es miseria, bajeza, imposibilidad absoluta de regeneración. En este caótico mundo todo incita a la repulsión, sin una sola brizna de amor al prójimo ni una sola imagen que evite la angustia, el sonrojo contra tanta inmundicia. Stroheim se revuelve contra las gentes y señala con el dedo sus miserias. Todas las flores del mal van llorando sus pétalos en este desfile lamentable de las más bajas pasiones.

Esta perversión ética de Stroheim se pone en evidencia en el *leit motiv* de la obra, que es un diente cariado: unas encías sangrientas que simbolizan la fase de desintegración de la sociedad. En estos simbolismos, no siempre acertados, llega demasiado lejos. Vuelca en tal forma su amargura, que llegamos a pensar qué sensibilidad será la suya para que el mundo le ofrezca tan denigrante impresión. Si no por el sufrimiento en un alma en extremo sensible, no se comprende su llegada a esta posición frente a la vida, alimentada quizá por una egolatría también exacerbada, por una autoadoración, por la misma soberbia, pecado del demonio, pero de

La viuda ale-
gre. Mae Mu-
rray, Roy d'Ar-
ey y John Gil-
bert.



un demonio que antes ha sido ángel. Stroheim pasa a cobrar ahora su letra de resentimiento, que tuvo que aceptar a muchos días vista. Los años misteriosos que van desde su salida de Europa hasta su llegada a América; las humillaciones sufridas; los contratiempos pasados, todo ello ha agriado el espíritu del hombre que ahora arroja todo ello a la pantalla.

El cine nunca ha presentado escenas tan pesimistas; pero también puede decirse que quizá tampoco haya presentado otras que tengan tal acento de verdad, ni, por cierto, tanta valentía. Si Stroheim no vacila en mostrarnos el mundo en cueros vivos; si no le importa azotar su cuerpo hasta que quede sólo una horrible llaga purulenta, en esta su falsificación de la tabla de valores alcanza a doblar la línea de todo humano horizonte, más allá de todo realismo. En su inmensa parcialidad ha descubierto un mundo rico en trágica sustancia. Juega con detalles mil, como el del piano eléctrico; sabe también que el tiempo es simplemente una idea y, a la manera de Bergson, forma un tiempo elástico, que alarga considerablemente los planos, en el que el factor psicológico asume papel principal. Y ambiente, objetos, tiempo y fotografía, tratamiento y consideración psicológica, dan a esta obra su enorme dimensión.

Luego se sabrá su proceso creativo. Todavía no se comprende cómo Metro Goldwyn le encargó una cinta que nada tenía que ver con el comercio. Y lástima también que Stroheim, con su temperamento, espantara a los productores. Incapaz de conocer la limitación de sus propios medios, impotente para desarrollar una historia en cierto espacio de tiempo, esta incapacidad suya dió por resultado la desconfianza hacia todas las genialidades que pudieran producirse en lo futuro, aunque se llegase a admitir algunas, no muchas, de Sternberg. Las pérdidas iban a ser demasiado elevadas.

Avaricia, cuyo metraje, una vez terminada la filmación, imponía una proyección de siete horas, fué reducida sólo a dos por las manos de June Mathis. No sabemos lo que habrá sido del resto; quizá duerma todavía en los archivos de la Metro. Pero hubiese sido preferible que esta productora la presentase en partes, en jornadas, como se hacía en géneros mucho más modestos. No fué así, y poca gente la ha visto tal como la concibió su autor, si es que alguien la vió. Stroheim se negó a

reconocer como suya la versión que la Metro presentó, casi a escondidas. No importa. *Avaricia*, con su mundo lleno de podredumbre, con el supremo desfallecimiento de la naturaleza humana, constituye la pieza más grande de creación, el intento más considerable por agotar el mundo físico con una serie de humanas reacciones que no volverían a ser llevadas al cine con tal extraordinaria fuerza ni con el mismo empuje.

Hubiéramos olvidado *La viuda alegre* (1925), escenario de Stroheim y Waldemar Young, pensada a la mayor gloria de Mae Murray, si fragmentos de la misma no nos hubiesen señalado la potencialidad del director al formar con un tema francamente comercial, hueco, mecanizado, una serie de humanas situaciones y un desfile de tipos en que había algo de la sátira de sus producciones europeas; algo del cinismo del Lubitsch de *La frivolidad de una dama* y la fuerza de Stroheim por transformar una opereta de Lehar en una comedia dramática, con la suficiente amargura en su sátira. Se procuró, claro, llamar la atención del público sobre lo que en la obra había de espectáculo: el célebre vals de la opereta. Pero lo único que la justifica es la forma en que Stroheim ha realizado su viva disección sobre unos cuantos muñecos. La máscara de Mae Murray se transforma con posible voluntad erótica y hasta logra Stroheim que un actor mediocre como Roy d'Arcy pareciera genial al imitar el tipo, los gestos, la escasa moralidad de los personajes que antes había interpretado el gran director.

Con *La marcha nupcial* (1927) vuelve de nuevo a la Viena de la anteguerra, con sus procesiones, su fasto imperial, su vida palaciega, trazada con los rasgos perversos del lápiz de un George Grosz. Como siempre, es el propio Stroheim, ayudado por Harry Cahn, quien escribe el asunto. Para amortiguar su leyenda de manirroto quiere no salirse esta vez de unos límites discretos. De todas formas, aquí se hace visible su impotencia por ajustarse a las normas del cine en su rango comercial; porque, por su extensión, *La marcha nupcial* tendrá que ser dividida en dos partes—la segunda lleva por título *Luna de miel*—, y es Sternberg quien, al final, realizará el montaje de la obra.



Marcha nupcial. Zasu Pitts, Fay Wray y Von Stroheim.

Como de costumbre, en *La marcha nupcial* y *Luna de miel* están los temas gratos a este gran artista. La sádica confrontación de lo puro a lo abyecto, como en los planos de Fay Wray en medio de la carnicería, en los que contrasta su dulzura femenina con la repugnante exhibición de las reses abiertas en canal y chorreando sangre (ni el genial Eisenstein en *El crucero Potemkin* llegará a tanto). Reconstruye una Naturaleza artificiosa con los almen-dros en flor, que dan cierto sabor de tarjeta postal, muy acertada por cuanto deforma completamente la realidad (René Clair se valdrá de este



La reina Kelly. Gloria Swanson.

procedimiento poético en algunas de sus obras); existe además el gusto por la decoración barroca y, naturalmente, el placer de exhibir momentos de gran crueldad. En este aspecto tampoco esta vez se nos evita lo repugnante: es el espectáculo de siempre, en que los mejores sentimientos naufragan por completo. Todas las cosas que en el mundo burgués pasan por respetables son pisoteadas, escarnecidas.

Stroheim no evita ningún detalle para presentar a la sociedad vienesa como una gente sin moral, decadente, enfermiza. Ese mundo que odia y sobre el que ahora descarga su odio con la pasión misma con que diría una blasfemia. Pero lo más grave es que, por extensión, en todas esas lacras involucra a la Humanidad entera.

Por lo demás, la cinta—pese a que Stroheim no ha trabajado tan libremente como otras veces—acusa también una extraña perfección. El ambiente de Viena, el colorido de los uniformes, la belleza de las ceremonias religiosas, los candelabros, cuyas llamas hace oscilar el viento (Sternberg se habrá de inspirar en estas maravillosas escenas), las lucecillas que iluminan los crucifijos y la amalgama de orgías y de cementerios, con las flores de almendros que bordean los caminos, son temas típicos suyos.

La reina Kelly será la última tentativa de este realizador excepcional. Sus diferencias con Gloria Swanson, motivo de comidillas y leyendas, colman la medida. Como si fuese una consigna, ya no se le volverá a dar la oportunidad de dirigir ninguna otra película. La opinión está soliviantada. Sus obras fascinan en el mismo sentido que repelen, y son como un vomitivo que sólo nos muestra cuanto de peor existe en el corazón humano. El gran artista que hay en Stroheim tendrá que limitarse en lo sucesivo a la interpretación.

Todavía tendrán los productores la crueldad de hacerle aparecer en una obra, *La*

última escuadrilla, de George Archimbaud, en la que el personaje, un maniático director de cine, parece querer mostrar la opinión de los magnates del cine respecto a sus extraviós. *Tres caras a Oriente*, ¿*Amigos o rivales?*, *Como tú me deseas*, son algunas de sus interpretaciones de este tiempo: siempre a gran altura.

Después, el viaje a Europa. Aquí tendremos que comprobar la gran suerte que tuvo Stroheim de trabajar en Hollywood. Sólo en América pudo tener la oportunidad de realizar las tres o cuatro cintas excepcionales que le hicieron famoso. En Europa sólo se le ofrecerán interpretaciones. Renoir le da un excelente personaje en esa magnífica película que se llama *La gran ilusión*; su tipo de *Trampas*, de Siodmack, da categoría a un film sin demasiado relieve.

La guerra. Y otra vez a América. A repetir la historia. En efecto, volverá a interpretar aquellos odiosos personajes con que empezó su carrera. Se trata de hacer otra vez propaganda bélica. Y este centroeuropeo vuelve a dirigir sus ataques contra el mismo país que le vió nacer. Será el mariscal Rommel en *Cinco tumbas hacia El Cairo* o una serie de oficiales alemanes capaces de indignar a los públicos americanos hasta enardecerles para la lucha contra el eterno enemigo. Y con esos personajes se cerrará el ciclo artístico de este gran creador.

Pero ya que la Historia parece repetirse y Stroheim ha vuelto de nuevo a los personajes de los viejos films de Griffith, esperemos que América le ofrezca la oportunidad de dirigir un nuevo film. Y que se respete su inevitable orgía de celuloide.



CINCUENTA AÑOS DE CINEMA

II

ALGUNOS FILMS SIGNIFICATIVOS DE LA ETAPA SONORA



El cantor del jazz. Alan Crosland, que ya nos dió una versión sincronizada de *Don Juan*, nos ofrece este primer intento serio de registro sonoro. (1929).



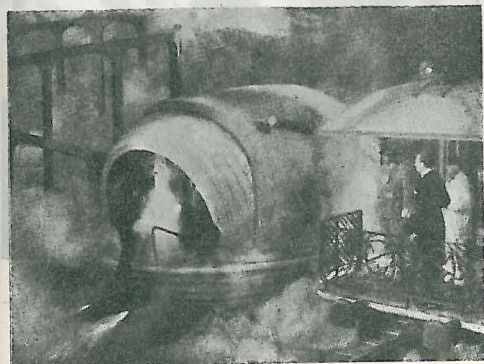
El desfile del amor. Lubitsch, el inteligente y frívolo germano, crea la opereta musical en busca de una fórmula, que armonice la cámara con el micrófono.



Bajo los techos de París. He aquí la esperada fórmula. Triunfo de la imagen: el sonido es un buen auxiliar, nunca elemento primordial. René Clair ha dado la pauta.



Ateluya, de King Vidor. El poema de la raza negra. Bucólicas canciones de las gentes del Sur. Emoción simple y primaria. Magnífica lección de buen cinema. 1929.



Lilió. Sobre la obra de Molnar del mismo título, realiza Borzage esta primera versión cinematográfica, revestida de ternura poética.



Tabú. Última película de Murnau. El genio no llegó a ver terminada su obra. Fué Flaherty, experto en escenarios naturales, quien la concluyó.



Scarface. Los «gansters» vuelven. Howard Hawks, realizador típicamente yanqui—recordad *Una novia en cada puerto*—, envuelve aquí a sus personajes «fuera de la ley» en un halo de humanidad. Esto suscita protestas.



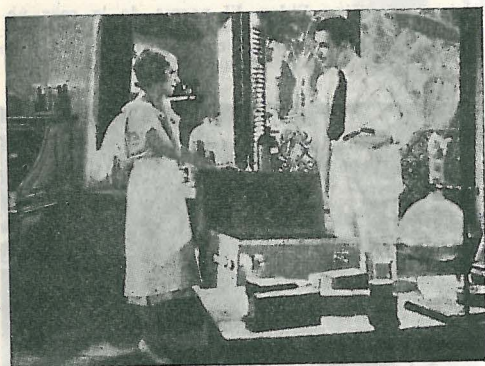
Las calles de la ciudad. Es Robert Mamoulian, antiguo profesor de matemáticas de Hungría, quien confirma prácticamente con este film la fórmula europea de Clair: «El sonido es sólo un auxiliar expresivo de la imagen.»



4 de infantería. Pabst. Film pacifista, secuela de *Remarque*. Humanidad y crudeza. De toda la extensa lista de producciones de temas relacionados con la guerra, es este título el que mejor responde a un concepto cinematográfico auténtico. 1930.



Entre sábado y domingo. Nace al cine checoslovaco Gustavo Machaty. Film agrídulce, de motivos sencillos. Veinticuatro horas de la vida de una muchacha. Nada más y nada menos. Fotogenia a raudales.



Doctor Arrowsmith. Entra el cine sonoro en la corriente literaria de su tiempo. Sinclair Lewis es hoy el elegido. John Ford, el conductor. 1931.



Muchachas de uniforme, de Leontine Sagan. Sugestivo film de delicado tema. 1931.



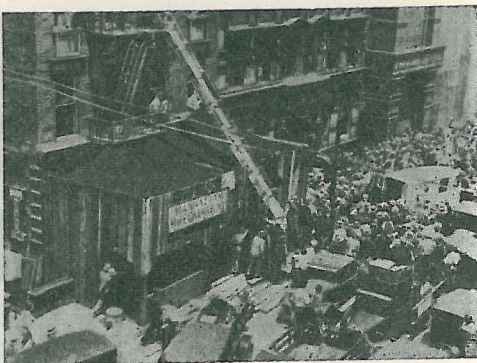
Las peripecias de Skippy, de Norman Taurog. Buen cine infantil. Para niños y para hombres. Como *Sangre joven* y otros films de este tiempo.



Hampa dorada. Otra vez los «fuera de la ley». Pero ahora de la mano de Mervyn Le Roy, que apunta ya aquí el gran estilo de *Soy un fugitivo*.



Strange interlude. El buen teatro llega al cine. Este pierde cualidades intrínsecas para ser un servidor de la escena. Robert Z. Leonard es el culpable.



La calle. Otra obra teatral de éxito. Pero King Vidor sabe darle emoción, agilidad y sentido cinematográfico. Todo ello en la mínima dimensión espacial.



Amor prohibido, de Capra. Comedia dramática de sabor recio y humano. Antecedente de lo que más tarde había de ofrecernos Capra bajo el manto de la ironía.



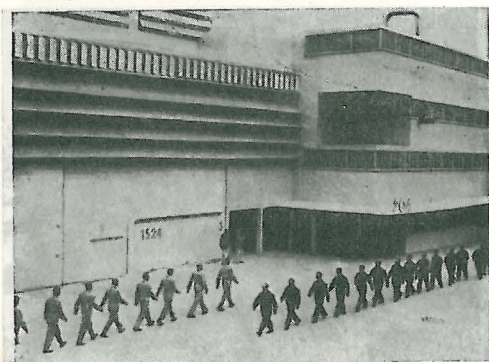
Cimarrón. Wesley Ruggles. La épica vuelve, como en el tiempo de Griffith e Ince. Magnífica salida al cine de aire libre.



Carbón. Otra vez Pabst. El sueño de la fraternidad humana. Pretexto para imágenes de vigorosa emoción. Cine de recia textura. 1931.



Adiós a las armas. El poeta Forzage nos transmite su mensaje. El amor y la guerra. Dos temas eternos y siempre sugestivos. 1932.



Viva la libertad. René Clair cuaja definitivamente la expresión de su sentido del humor. Años después, otro gran cineasta—Chaplin—realizará en *Tiempos modernos* una sátira de la «standardización» y de la máquina, como hoy Clair.



Viaje de ida. Tay Garnett nos descubre la angustia de un viaje sin vuelta: la tragedia de un condenado y una enferma desahuciada que se quieren y han de morir prematuramente. Film inolvidable, de sorprendente final. 1932.



Marruecos. José von Sternberg. Fotografía de contraste. Tema pintoresco y dramático. Pretexto: Marlen Dietrich.



La calle 42. Lloyd Bacon. Danzan las imágenes al ritmo del «fox». Populares canciones y melodías. Expresión exacta de buen cine musical. 1932. U. S. A.



La usurpadora, de John M. Stahl. El fino contenido lírico de la novela de Fanny Hurs encuentra en esta su primera versión en imágenes rica materialidad cinematográfica.



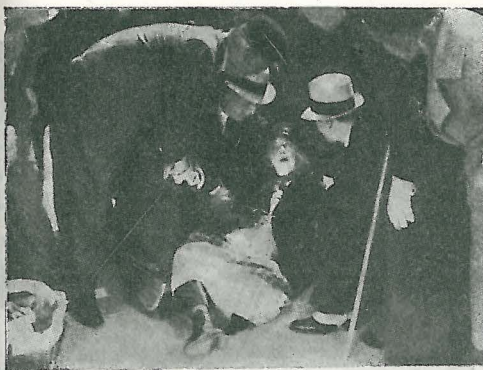
La ninfa constante. Basil Dean. Excelente película inglesa, plena de gracia y de ternura. Firme puntal de un cinema que se afianza.



El poder y la gloria. William K. Howard aborda un tema humano de la vida diaria. Y lo presenta en forma de relato interferido, adelantándose a la moda actual.



Arianne. Paul Czinner. Lo psicológico en el cine. Los problemas de la vida interior. Concomitancias con el profesor Freud. 1933.



Dama por un día. Capra hace una película de «divos», pero con la gracia, la simpatía y el estilo que lo han acreditado desde sus primeros tiempos. 1933.



L'Opera de quatre sous. Pabst, el inquieto, aborda un tema londinense. Y logra la sátira más cruda y lacerante de su tiempo.



El pequeño rey. Duvivier, el francés excepcional, jugador de pasiones encontradas, realiza un film más de los de su limpia trayectoria.



Las cuatro hermanitas. Cukor, el estupendo animador escénico, recoge en esta película todo el candor elemental de un cuento rosa, y lo transforma en materia dramática de primer orden (1944).



Hombres de Aran, de Flaherty. Vuelta al aire libre y a los temas de gran línea sencilla. Otra vez ausencia de actores profesionales. El documental puro. 1934.



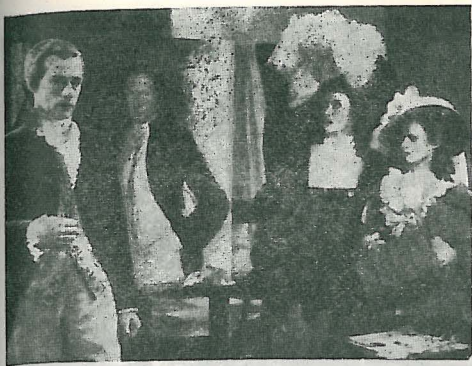
Cabalgata, film histórico tantas veces imitado, en el que Noel Coward asumió la responsabilidad literaria. Frank Lloyd fué su director.



Of Human Bondage. Buen cine literario. J. Cronwell dirige. Drama punzante, de intensidad creciente y plácido desenlace. 1934.



Tres lanceros bengalíes, o el sentido del heroísmo. Henry Hathaway ensalza aquí la vida con riesgo, el honor militar, la dignidad y la bravura.



La plaza de Berkeley. Un asunto metafísico es llevado al cine. «El tiempo no es más que un concepto en la mente de Dios»; la idea einsteiniana es aquí desarrollada poéticamente por el buen arte de Frank Lloyd. 1934.



Como en *Sombras blancas en los mares del Sur*, *Eskimo* recoge el tema de la pugna de razas. Y como en aquel film, Van Dyke resuelve fraternalmente. 1934.



Mascarada, de Forst. Magnífico exponente de ese cinema centroeuropeo que tantos y tan excelentes frutos ha producido en el transcurso de los últimos doce años.



Sucedió una noche, Capra. La comedia por excelencia. El más fino sentido del humor. La más trónica de las narraciones. ¿Quién no vió *Sucedió una noche*? 1934.



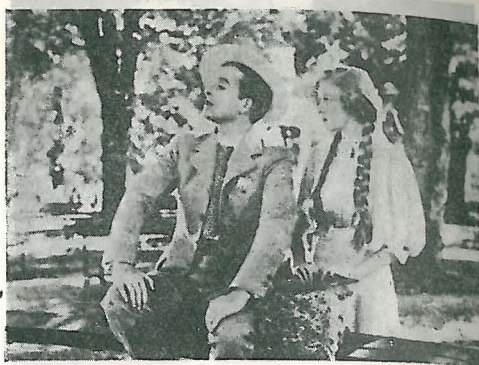
El pan nuestro de cada día. Nuestro pan cotidiano. He aquí un tema eterno, como el hombre. Es preciso llamarse King Vidor para afrontarle.



Extasis. Degeneración temática del cine checoslovaco. Premio de la Bienal de Venecia. Índice perverso del genio de Machaty. 1935.



Viva Villa. Film de aventuras, de factura épica. Alarde de movimiento, de multitudes. Riguroso sentido del cine en la más firme de sus acepciones. Jack Conway, director. 1935.



Ayer como hoy, de Clarence Brown. Eugenio O'Neill vuelve a la pantalla. Buen teatro traducido a mejor cine. Película de matices.



Crimen y castigo es otra vez trasladada al lienzo. Es Pierre Chenal, en Francia, el encargado de tal misión. La fuerza dramática de la versión de Chenal no supera en emotividad a la fina intención psicológica de la obra americana de Von Sternberg.



La Kermesse heroica. Feyder efectúa el más sarcástico y humano de sus films. Y una de las más perfectas películas que en el cine han sido. 1935.

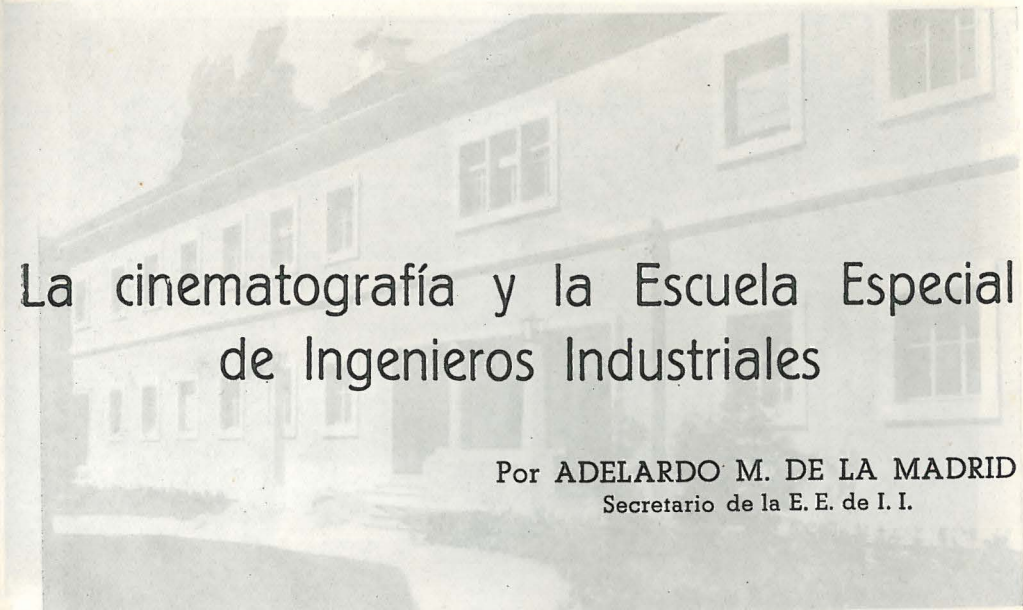


Furia. Fritz Lang, en América. Su fino regusto por los temas morbosos, encuentra aquí exacta plasmación cinematográfica. *Furia* es un film tan desagradable como excelente. 1936.



Agente secreto. Film inglés de Hitchcock, con Peter Lorre. El estilo de *Blackmail* se encuentra cuajado en *Agente secreto*. El realizador de 39 escalones conoce bien los resortes de la intriga.

(Terminará en el próximo número.)



La cinematografía y la Escuela Especial de Ingenieros Industriales

Por ADELARDO M. DE LA MADRID
Secretario de la E. E. de I. I.

En desarrollo rapidísimo de la industria cinematográfica que encontró entre el público español esta nueva forma de espectáculo y difusión cultural, trajeron como consecuencia una verdadera invasión en nuestro país, con numerosos extranjeros de muy diversa formación, que intervinieron en los primeros balbuceos de nuestro cine y que hoy se encuentran en nuestros talleres cinematográficos en compañía de numerosos maestros fotógrafos y montadores de radio y electricidad, formados prácticamente en los «estudios» en puestos de gran responsabilidad en la industria cinematográfica.

Solamente en los últimos años, y en consonancia con el rápido avance de nuestra producción cinematográfica, se han incorporado técnicos de formación más cuidada o adquirida en las Escuelas Especiales, pero en número tan escaso que puede decirse que no existe una verdadera técnica española de la cinematografía.

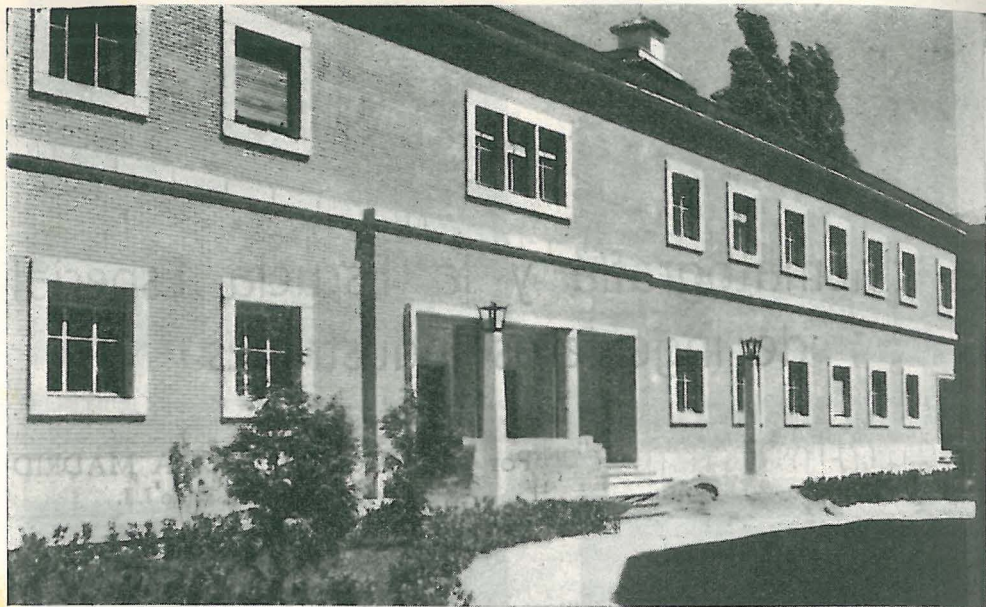
Si este defecto era ya notable en los primeros tiempos, hoy sube de punto si se considera que la perfección alcanzada por el arte cinematográfico requiere un proceso técnico de fabricación y elaboración complicadísima, en el que se suman

técnicas tan diversas como la óptica, la fisicoquímica y la alta frecuencia, en sus concepciones más elevadas, tanto en el estudio como en el laboratorio, en el sorido como en la fotografía, en creciente y rapidísima ascensión científica, que culmina en estos momentos con el logro del cine en color y la promesa inmediata del cine en relieve.

¿Puede pensarse que ha de continuar toda esta técnica perfeccionadísima, y que requiere una profunda y acusada preparación científica, en manos de extranjeros o en nacionales autoformados en la práctica, que nunca podrá alcanzar esta cima de conocimientos?

¿Una influencia tan decisiva en la calidad de la producción, como la naturaleza de los baños de revelado y fijado, su alcalinidad o acidez, la perfección del secado y las múltiples condiciones que han de seguir las operaciones todas del laboratorio fotoquímico, pueden dejarse al mero arbitrio de un recetario, usado con más o menos intuición por personas que desconocen los procesos reales y las causas que concurren a determinarlos en esas operaciones?

En la fotografía de escenas, ¿podrá coincidir el cine español de esa perfecta



Fachada central del Laboratorio de Experimentaciones e Investigaciones Cinematográficas.

determinación de las influencias decisivas, como son la calidad y cantidad de luz en su relación con la sensibilidad cromática de las emulsiones, que determinan esa maravillosa calidad de algunas películas extranjeras que tanto admiramos? Es de lamentar que sólo a la presencia de operadores extranjeros, seleccionados por nuestros productores, se deba el que los resultados alcanzados en cintas españolas, con relación a la fotografía, sean aceptables.

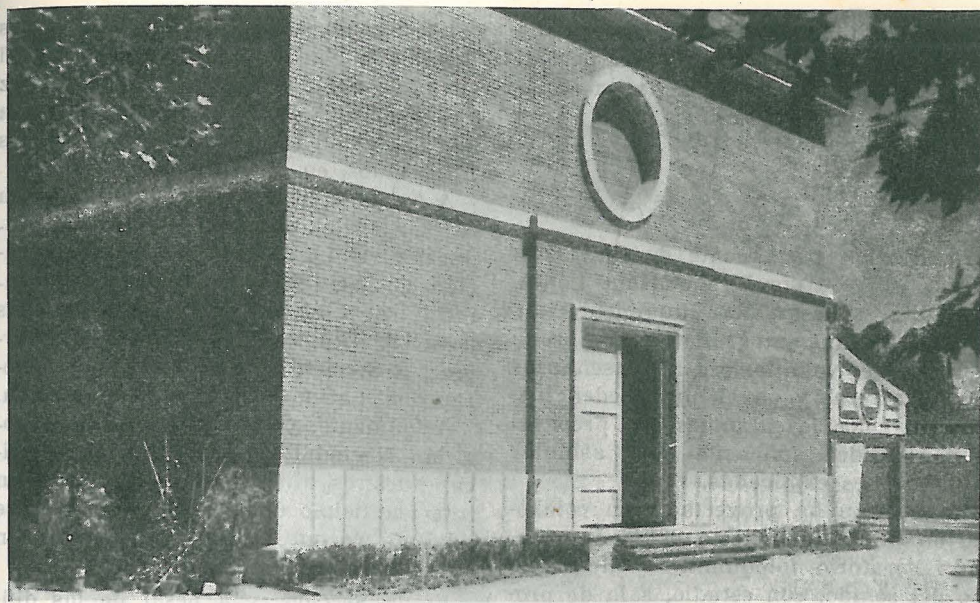
Y en cuanto al sonido, ¿podemos continuar con realizaciones defectuosas, a pesar de utilizar aparatos modernos, y no hemos de lograr producciones estereofónicas, cuyos ensayos ya se acusan con éxito en el extranjero?

Pero no es esto sólo; el COLOR, conseguido plenamente por los técnicos americanos y alemanes, se impondrá de una manera decisiva en los próximos años, por lo que asistiremos a una plena desvalorización de nuestro personal y medios actuales de realización, si no acudimos previsoramente a iniciar una for-

mación técnica acabada del personal técnico necesario. La Sección de Cinematografía realizó ya interesantes ensayos sobre película «Dufay-color».

Y no citamos los problemas fundamentales, que también se presentan a nuestra industria cinematográfica con la consecución de primeras materias: película virgen, productos químicos, etc., y materiales constructivos: aislantes acústicos, etc., para cuya resolución es necesario iniciar una labor de investigación y de estudio, que no puede confiarse, como hasta ahora se hace, a meros aficionados o a inventores de fortuna.

Frente a la perfección, acabadísima, alcanzada en el resto del mundo, no es halagüeño el panorama de nuestra preparación técnica en una industria que significa para nuestra Patria un valor grande en nuestra cifra de importación y un valor en potencia incalculable en nuestra exportación, y cuya importancia económica puede cifrarse atendiendo al volumen diario de recaudación, que alcanza a la obtenida por los ferrocarriles.



Detalle exterior del «plateau» del L. E. I. C. Sus dimensiones son 15 por 20 metros.

LA ESCUELA ESPECIAL DE INGENIEROS INDUSTRIALES ANTE EL PROBLEMA

Desde hace mucho tiempo venía preocupando esta cuestión a los ingenieros industriales. Ya antes de nuestra Cruzada, un prestigioso ingeniero industrial, hoy director general de Industria, don Antonio Robert, publicó, como consecuencia de sus estudios por el extranjero, una monografía sobre la industria cinematográfica, que viene a llenar una necesidad dentro de nuestros operadores cinematográficos.

Algo más tarde, D. Victoriano López García inicia estos estudios, que culminan, después de la Guerra de Liberación, en su actuación dentro de la Sección y en la publicación de minuciosos ensayos sobre esta materia, concretados finalmente en su publicación sobre «Técnica del cine sonoro, en color y en relieve», la más completa que existe en idioma español.

La Escuela, que al abordar problema de tal trascendencia no quería limitarse a la mera creación de unos estudios más

o menos acoplados a su plan normal de enseñanza, sino recoger y alentar estas manifestaciones, para encauzarlas, conseguir concentrar la atención de sus alumnos e ingenieros en estas materias, a fin de formar un núcleo de ingenieros especialistas, en sus diversos aspectos, que puedan recoger la industria con plenitud de formación y dirigirlas por renovados cauces de progreso y perfección; acogió en seguida las iniciativas del señor López García, estimulándole en su tarea y rodeándole de un grupo inicial de alumnos, promesa de una nueva generación en la industria cinematográfica.

De esta manera se organizó, en 1942, el primer curso especial de Cinematografía en la Escuela, en el que desarrollaron lecciones y labor de seminario, además del Sr. López García, los también ingenieros Sres. Colino, director de los Laboratorios de Marconi Española, para la técnica de alta frecuencia, y el Sr. Marquina, ex director de producción de CIFESA, para la organización de la producción.

Iniciada la labor en ese sentido, con ple-

no éxito, marcha ya en sentido ascendente con la creación de una Sección permanente de Cinematografía en la que colaboran ingenieros y alumnos.

LABOR ACTUAL

La Sección permanente de Cinematografía, dirigida por D. Victoriano López, organiza y desarrolla anualmente un curso de Cinematografía, incorporado con carácter voluntario a las enseñanzas de la carrera, y en el que pueden inscribirse todos los alumnos con preparación científica suficiente para asimilar las lecciones explicadas.

La Sección ha proyectado, en colaboración con el arquitecto de la Escuela, un laboratorio fotoquímico y de registro del sonido, con estudio, sala de proyección, etc., que en unión de los restantes laboratorios químicos y de electricidad de la Escuela y los elementos auxiliares de talleres de la misma, proporcionarán a ésta los medios precisos para una preparación intensa, de carácter práctico, de los alumnos de la Sección, y especialmente para labor de investigación y ensayo, de tan gran interés para esta industria.

El edificio para este laboratorio, de un coste de más de un millón de pesetas, se ha construido con cargo a créditos concedidos por el Ministerio de Educación Nacional, y se encuentra incluso provisto de los aislamientos fónicos a base del material aislante más perfecto; los detalles constructivos pueden verse en el artículo del arquitecto Sr. Barrios, publicado en el número 1 de CINE EXPERIMENTAL.

Para este laboratorio fotoquímico se ha contratado ya la adquisición de un sistema completo de registro de sonido Laffon-Selgas, con cargo a un crédito concedido por el indicado Ministerio.

El laboratorio fotoquímico se ha enriquecido con un sensitómetro Agfa, y se espera recibir nuevo material, cuya adquisición en estos momentos entraña siempre dificultades y dilaciones.

La Sección ha publicado 18 lecciones de Cinematografía, necesarias para el curso, 16 debidas a D. Victoriano López y dos al Sr. Marquina, en un volumen que ha tenido un enorme éxito entre los interesados en la cuestión.

A fin de preparar a los alumnos de la Sección en los distintos procesos de producción, se ha iniciado ya, en colaboración con NO-DO, la realización de documentales técnicos. El primero de ellos lleva por título *Una lección de metalurgia*; la Sección ha realizado en los laboratorios Laffon-Selgas su sonorización.

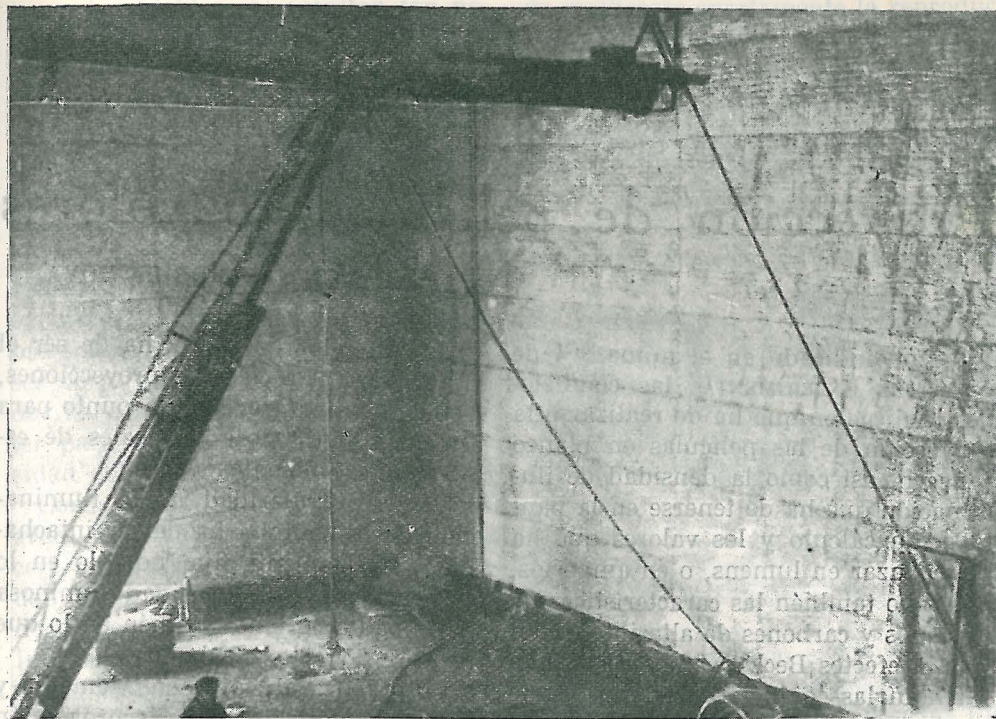
Actuamente, y con motivo de la Exposición Nacional de la Industria Eléctrica, nuestros alumnos han realizado un interesantísimo documental en el que se advierte ya un avance considerable en su realización técnica.

En la Sección, y a pesar de las dificultades actuales, se busca, reúne y estudia toda la documentación posible, y con esta base se preparan nuevas publicaciones, entre las cuales están las siguientes: «Cine en color», «Sonido», «Cámaras» y «Sensitometría».

A fin de no abandonar el problema de la técnica auxiliar, se comenzará en el próximo curso la enseñanza, para operadores cinematográficos, orientada a las nuevas producciones en color.

Toda esta labor se ha realizado y realiza callada y sencillamente, y con la sola ayuda del Ministerio de Educación Nacional, dentro de unas realidades presupuestarias limitadísimas, que necesariamente han de distribuirse entre otras muchas actividades de la Escuela y con el entusiasmo de los elementos de la Sección, estimulados por las autoridades académicas.

Ultimamente, el Ministerio de Industria y Comercio, teniendo en cuenta toda la labor realizada, ha concedido a la Escuela una subvención de 72.000 pesetas, para cuatro becas de 18.000 pesetas cada una, a fin de estimular los estudios iniciados en los cursos de Cinematografía, orientándolos hacia las siguientes especialidades: sonido, óptica y cámaras.



Detalle interior del «plateau», recubierto con lana de vidrio para obtener una reverberación adecuada.

sensitometría y color; dichas becas fueron concedidas a D. José M. Buzón, Gregorio Marín, José Luis Fernández Encinas y José L. G. del Campo, respectivamente.

PROPOSITOS

El primero y más importante de todos es el de perfeccionar los cursos con medios de enseñanza y de laboratorio, que permitan llegar a la formación de nuestros técnicos superiores de la industria cinematográfica en sus diversas actividades de jefes de industria, directores de producción, jefes de talleres y servicios auxiliares, registro de sonido, ingenieros de laboratorio, etc., incrementando el grupo inicial de alumnos e ingenieros adscritos a la Sección.

El segundo, intensificar la labor de investigación, orientándola inicialmente a la introducción del cine en COLOR. Para esto ha sido una ayuda eficazísima la conce-

sión de las becas a que antes aludimos.

El tercero, llegar a la formación adecuada de los técnicos auxiliares: operadores de cabina, operadores tomavistas («cameraman»), ayudantes de registro de sonido y ayudantes de laboratorio.

El cuarto, poner a disposición de la industria nacional y de sus órganos directivos los elementos necesarios para el perfeccionamiento de nuestras producciones, así como facilitar con nuestra ayuda y colaboración la realización de cursos de ARTE CINEMATOGRAFICO, que organizados por organismos competentes, encuentren en nuestros estudios y laboratorios los elementos indispensables para sus experiencias y ejercicios.

Estos cuatro propósitos se han enunciado sin orden de preferencia ni de realización, ya que ésta dependerá de las circunstancias más o menos favorables que se presenten y de las necesidades inmediatas que se determinen.

Proyección de películas en colores

Por RAMON SAINZ DE LA HOYA

HEMOS indicado en el número 4 de CINE EXPERIMENTAL las condiciones técnicas en que ha de realizarse la proyección de las películas en blanco y negro, así como la densidad de iluminación que ha de tenerse en la pantalla, su cálculo y los valores que ha de alcanzar en lumens, o en amperios, así como también las características de los arcos y carbones de alta intensidad y para efectos Beck; vamos a considerar aquí las condiciones en que ha de efectuarse la proyección de las películas en color (fig. 1).

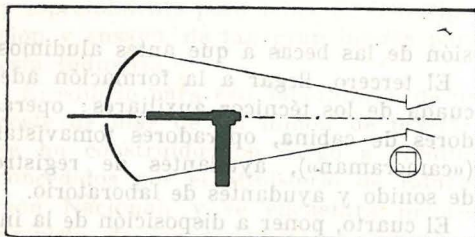


Fig. 1.—Dispositivo del arco con los carbones, espejo y ventanilla del crono en los proyectores corrientes.

Para reproducir bien una película en color es preciso que en la proyección concurren, con respecto a la iluminación de la pantalla, estas tres condiciones:

1.^a La densidad luminosa de la pantalla en la proyección, sin película, ha de tener un valor bastante considerable y que ha sido marcado ya por la Sociedad de Técnicos Cinematográficos.

2.^a El color de la luz ha de ser el fijado para esta clase de proyecciones, debiendo estar previsto y a punto para funcionar en todos los locales de espectáculos cinematográficos.

3.^a La regularidad de la iluminación de la pantalla ha de ser intachable y exactamente fija, no sólo en lo concerniente a la densidad luminosa de la pantalla, sino también en lo que respecta al color de la luz.

La práctica obtenida en Alemania y en Norteamérica durante la proyección de sus más recientes films en color demuestra que es conveniente una densidad de iluminación de 140 a 150 stilb, mientras que para las películas en blanco y negro sólo son necesarios de 80 a 90 stilb. Estas deducciones han sido comprobadas midiendo la transparencia de diversos films normales en blanco y negro, y en las producciones más recientes en color, efectuando las mediciones para éstas en las partes más claras de la proyección, esto es, en la producción de objetos blancos o de reflejos.

Respecto a la fijación del color de la luz de proyección, la Cámara Cinematográfica del Reich acordó que los films en color deben proyectarse únicamente con luz Beck, aunque las circunstancias que impone la guerra actual obliguen muchas veces a proyectar con carbones corrientes. Las alteraciones del color de la luz que se producen una vez, pero que permanecen

luego invariables, no resultan tan nocivas, puesto que son compensadas por la capacidad de adaptación de la vista humana. Mucho más perturbadoras son las oscilaciones de corta duración del color, debidas a las irregularidades del arco de proyección, cuyas alteraciones producen en un espacio de un milímetro un cambio considerable de color, al variar la distancia que debe existir del cráter al espejo, y que si se presentan muy repentinamente puede ser perjudicial. De aquí que el operador ha de observar el espacio del cráter para conservar la debida luminosidad en la proyección.

Considerados estos requisitos de la graduación del arco, llegamos a la tercera condición, esto es, a la uniformidad de la iluminación de la pantalla de proyección en cuanto a la densidad luminosa y al color de la luz se refiere. Como acabamos de ver, la repercusión de las irregularidades en la iluminación está relacionada con la variación de la distancia que debe mediar entre el cráter y el espejo. Estas irregularidades no solamente se manifiestan en un descenso de la densidad luminosa en los lados y en los ángulos de la proyección, sino también en la aparición de orlas de color. Pero también pueden aparecer tales defectos o modificaciones de colorido en la pantalla, aun cuando la distancia entre el cráter y el espejo sea exacta y justa, debido a desajustes laterales, como cuando se quema el carbón sesgadamente. La causa de esta susceptibilidad de la luminosidad de la proyección es en gran parte debida a la forma de iluminar la ventanilla de imágenes con las lámparas de arco voltaico empleadas hasta la fecha. En ellas, la iluminación de la ventanilla está totalmente supeditada al reflejo que por medio del espejo se hace del cráter sobre ella.

Especialmente con carbones Beck ha

de verificarse exactamente la reproducción del cráter sobre la ventanilla de imágenes, puesto que el cráter presenta ya de por sí una superficie luminosa irregular con un núcleo claro, un pábilo y una capa rojiza luminosa.

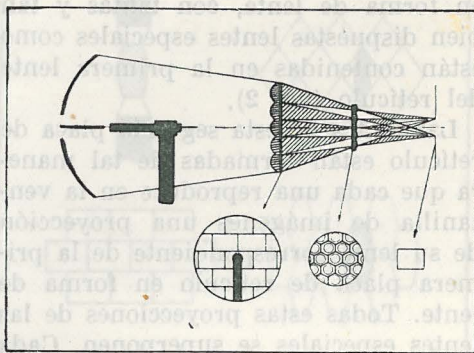


Fig. 2.—Dispositivo compuesto por dos placas de retículo, llamado «Condensador en forma de panel», para la proyección de películas en colores.

Prácticamente, con el empleo de los carbones de alta intensidad Beck en todas las proyecciones, se observa una insignificante tendencia hacia el color rojizo o azulado en las márgenes de la proyección. Esto sucede más fácilmente cuanto menor es la intensidad de la luz y cuanto menor cuidado se ponga en el manejo del arco. Hasta ahora se había transigido con este defecto de la luz Beck, mas hoy, que se ha logrado un progreso gigantesco en el progreso de la técnica cinematográfica con la proyección del film en color, ha de llegarse a corregir esta pequeña deficiencia de la iluminación de la pantalla. Hay un ajuste óptico por medio del cual es posible una iluminación regular, independiente de la configuración y forma del foco luminoso.

En el curso de los rayos de una lámpara de arco con espejo, se interpone una placa de retículo integrada por muchas lentes especiales, subdividiendo así el cono luminoso que parte del espejo en otros muchos conos lumino-

sos parciales. Cada lente especial de esta primera placa de retículo realiza una proyección de la fuente luminosa. En un plano normal a estas numerosas proyecciones de la fuente luminosa hay una segunda placa de retículo en forma de lente, con tantas y tan bien dispuestas lentes especiales como están contenidas en la primera lente del retículo (fig. 2).

Las lentes de esta segunda placa de retículo están formadas de tal manera que cada una reproduce en la ventanilla de imágenes una proyección de su lente correspondiente de la primera placa de retículo en forma de lente. Todas estas proyecciones de las lentes especiales se superponen. Cada una de las proyecciones luminosas resultantes de la primera placa de retículo en forma de lente representa un dispositivo de reproducción de intermedio del cráter. Si a causa de la som-

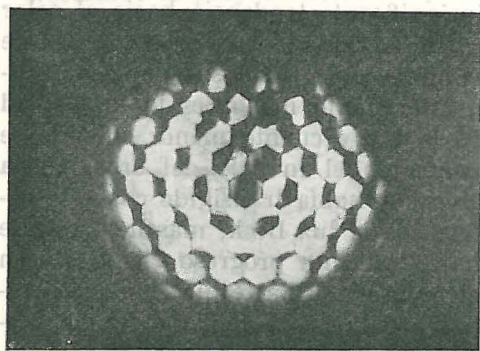


Fig. 3.—«Retículo para lente del campo luminoso» en el dispositivo llamado «Condensador en forma de panal».

bra producida por el soporte de los carbones quedan oscurecidas, total o parcialmente, las lentes especiales, esta sombra no repercute en la iluminación de la pantalla, puesto que queda encubierta con las proyecciones de las otras lentes especiales restantes.

Para alcanzar el mayor rendimiento posible, se dará a las lentes del pri-

mer retículo que se reproduce en la ventanilla de imágenes la forma de ésta, o sea rectangular, como en la figura 2. Por consiguiente, este retículo de lente debe denominarse en lo sucesivo «Retículo para lente del campo de proyección». Así, pues, la proyección de luz sobre la ventanilla de imágenes en este sistema no será cónica, sino rectangular, haciéndose de tal manera que el rectángulo sobresalga un poco de la ventanilla de imágenes. Igualmente se ajustarán convenientemente en su forma las lentes del segundo retículo, al que hemos de denominar «Retículo para lente del campo luminoso». El dispositivo compuesto por las dos placas de retículo ha dado en llamarse *Condensador en forma de panal* (fig. 3).

Con este sistema se ha logrado, por tanto, reunir las ventajas de los arcos con espejo, parabólico o esférico, con los de los arcos con lentes condensadoras. Tiene también la ventaja de que los desajustes en el eje óptico o los pequeños desplazamientos de éste, no producen irregularidades en la iluminación, sino que se manifiestan como una variación general en la iluminación general del campo de proyección. Aun quisiera hacer brevemente alusión a otra ventaja. En la iluminación normal por espejo, con el valor de la fuente de luz, esto es, con la intensidad de la corriente del arco, varía la amplificación con que ha de ajustarse el cráter a la ventanilla de imágenes y con ello el radio de iluminación. Por el contrario, con el condensador en forma de panal, al disminuir la intensidad de la corriente, se achican solamente las proyecciones del cráter en el segundo retículo, quedando igual, sin embargo, el radio de iluminación. Una variación del radio de iluminación origina una insignificante alteración del contraste en la proyección,

debido a diversos «Efectos-Caller», y un radio de iluminación invariable sería ideal para una proyección constante de films en color.

Con el referido sistema del retículo rectangular son también factibles otros empleos del retículo del campo luminoso, para poder emplear también fuentes luminosas no circulares con el mejor aprovechamiento posible. Para ello es necesario únicamente que la red central de las lentes del retículo del campo luminoso sea similar a la red central de las lentes del retículo del campo de proyección. Así, por ejemplo, en la figura 4, las lentes del retículo del campo luminoso tienen forma de rombo o de exágono alargado, como corresponde al arco luminoso de una lámpara de mercurio de alta tensión, o también puede hacerse la combinación (fig. 5).

Otra de las ventajas que ha aportado la introducción de condensadores en forma de panal ha sido la gran simplificación que han sufrido los arcos, pues tanto el carbón positivo como el negativo pueden fijarse en fuertes soportes, y el espejo centrado en fábrica puede ser fijado a la linterna, quedando solamente el dispositivo de elevación del eje de proyección de los carbones y del espejo a manejar por el operador, puesto que el acercamiento de los carbones es automático, única manera de nivelar exactamente la distinta rapidez de consumo existente entre el carbón positivo y el negativo.

Y, para terminar, apuntaré una cuestión que está aún sin determinar y que ha sido motivo de bastantes polémicas. Opinan algunos técnicos que en la proyección de films en color puede ser perjudicial, en diferentes sentidos, el que la escena proyectada esté rodeada por el recuadro que forma el marco negro que cubre la pantalla de proyección, recomendando hacerse en-

sayos de encuadrar la proyección en distintos marcos de color ligeramente iluminados. Pero la pregunta de que si un marco de esta índole es más con-

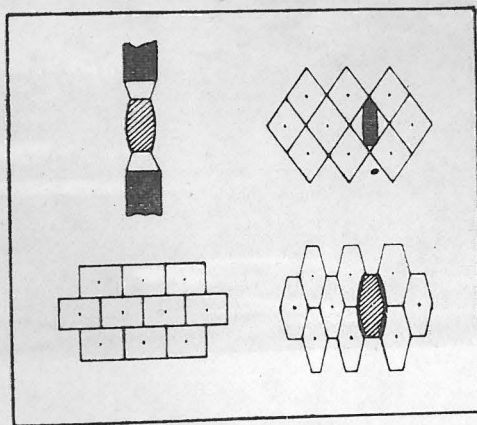


Fig. 4.—Lentes del retículo del campo luminoso en forma de rombo.

veniente que el recuadro en negro, permanece aún sin contestación. Esperemos que para cuando nuestros empresarios se decidan a colocar sus ca-

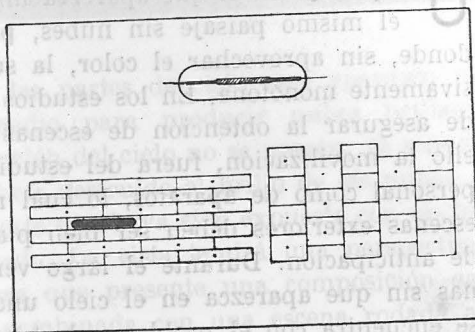
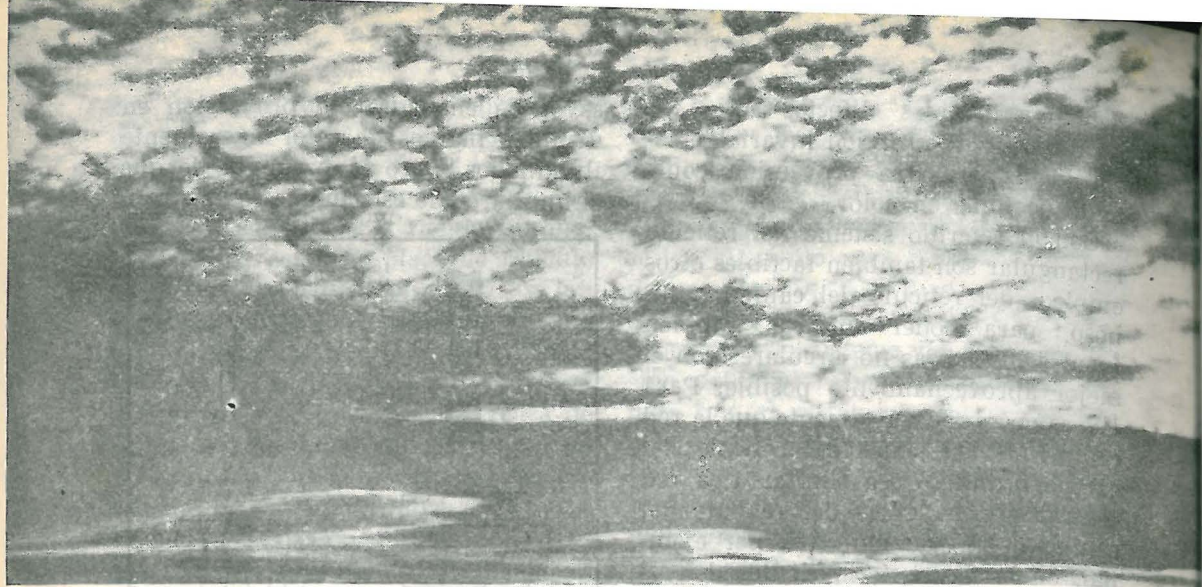


Fig. 5.—Lentes del retículo alargado, como corresponde al arco luminoso de una lámpara de mercurio de alta intensidad.

binas en condiciones de proyectar películas en color, haya podido ser resuelto este pequeño problema técnico, que es el final de esa cadena de procesos a través de los cuales se pone a disposición del espectador todos los adelantos que la técnica industrial cinematográfica ha conseguido con su gran esfuerzo



NUBES ARTIFICIALES

POR CHARLES G. CLARKE

UN paisaje en el que aparezca un cielo anubarrado es más atractivo que el mismo paisaje sin nubes, particularmente en paisajes fotográficos, donde, sin aprovechar el color, la superficie del cielo sin nubes resulta excesivamente monótona. En los estudios norteamericanos se planteó el problema de asegurar la obtención de escenas exteriores atractivas, necesitándose para ello la movilización, fuera del estudio, de un gran equipo técnico, tanto de personal como de aparatos, lo cual no es posible realizar rápidamente; las escenas exteriores deben ser bien planeadas, al menos con veinticuatro horas de anticipación. Durante el largo verano de California transcurren las semanas sin que aparezca en el cielo una sola nube, y, a menudo, el cameraman se encuentra con el problema de tener que fotografiar o rodar escenas carentes de belleza. Antiguamente, en la mayoría de las producciones, fué necesario, con frecuencia, poner las nubes después de haber rodado las escenas, y algunas veces fueron escogidas localidades donde las condiciones del clima indicaban la posibilidad de obtener nubes reales. El presupuesto del promedio de las producciones no permitía los gastos que esto suponía; como consecuencia se ha desarrollado un sistema o proceso por medio del cual pueden obtenerse las nubes económicamente.

El proceso que vamos a describir emplea transparencias fotográficas adecuadas de nubes reales puestas ante la cámara. La transparencia reduce o degrada la luz, que incide sobre la película proporcionalmente a las gradaciones de densidad de la transparencia. Como las emulsiones fotográficas son



sensibles especialmente a la luz azul, las partes de cielo raso aparecen muy luminosas. Esta característica da un medio para producir nubes brillantes. Evidentemente, los filtros para corrección del cielo no se usarán, ya que si el cielo fuese oscurecido por los filtros sería destruido el brillo de las nubes. Un negativo apropiado de un paisaje celeste que haya sido expuesto con un buen filtro de corrección, puede ser empleado. La vista tendrá una perspectiva y un emplazamiento de nubes de manera que presente una composición agradable cuando una transparencia sea combinada con una escena rodada ante ella. Cuando se positiva la transparencia, la parte más baja se suprime de manera que la escena que ha de ser rodada en primer término lo sea a través de aquella parte, la cual es perfectamente clara y transparente. La transparencia es colocada ante el objetivo de la cámara y se ajusta de modo que el horizonte de la transparencia guarde una relación adecuada con el horizonte de la escena que se va a rodar. Las lentes y diafragmas empleados deben ser tales que la transparencia y la escena que se rueda estén enfocados. Con luz solar se necesitan corrientemente aberturas que oscilan entre $\frac{f}{14}$ y $\frac{f}{22}$. Como las lentes de gran abertura con diafragmas pequeños tienen gran profundidad de campo, el foco puede ser colocado considerablemente adelantado res-

pecto a los objetos que se encuentran en escena, de modo que la transparencia y las partes de la escena más lejanas pueden tener la misma nitidez focal.

El proceso es usado principalmente en los rodajes de escenas distantes del estudio, en las cuales el transporte es un factor importante, por cuya razón han sido escogidas para las transparencias las dimensiones, relativamente pequeñas, de 11 x 14 pulgadas (27,94 x 35,56 cms.). Para escenas estacionarias las transparencias se colocan a unas 18 pulgadas (45,72 cms.) de la lente de la cámara. Para panorámicas se emplea un dispositivo que acomoda las películas a un tamaño de 16 x 40 pulgadas (40,69 x 101,60 cms.). Se usan películas porque pueden ser curvadas con un radio igual al de la cámara de panorámicas y así pueden estar a la misma distancia del objetivo.

Para el emplazamiento estacionario la transparencia es acoplada al soporte corriente de la caja de «cachés», mientras para la panorámica se introduce entre el trípode y la plataforma panorámica una placa auxiliar. A esta placa se une el portaplacas curvado, el cual debe permanecer inmóvil mientras la cámara se mueve en panorámica.

Esta invención data del año 1939, y muchas de las producciones rodadas por la Fox han sido realizadas por este proceso. Entre ellas pueden citarse *Brigham Young*, *Hudson's Bay Company*, *Romance of the Rio Grande*, *The Cowboy and the Lady*, la mayoría de la serie Ullko, *Cisco Kid*, y muchas otras. En muchos casos estas escenas con nubes artificiales se combinan con escenas en las cuales las nubes son reales, y, generalmente, el cameraman que fotografía estas dos clases de escenas no puede apreciar luego cuál es la que se ha rodado con nubes y cuál la que se ha hecho con nubes artificiales.

Este método ofrece además la gran ventaja de poder crear bellezas pictóricas bajo condiciones desfavorables, lo cual representa un provecho económico importante. En una producción tal como *Romance of the Rio Grande*, por ejemplo, unas cuarenta escenas fueron realizadas por este procedimiento. Si las nubes se hubiesen puesto por el método de «cachés», el gasto hubiera sido de muchos miles de dólares, mientras que por el procedimiento que estamos tratando, el equipo completo que se usó costó menos de cien dólares. Su emplazamiento es muy sencillo y se verifica tan rápidamente como uno ordinario. El cameraman observa el efecto visual en el visor o vidrio esmerilado colocado ante él, y después de ajustar la transparencia queda ya en condiciones de rodar la escena. Además, este método presenta la ventaja de no necesitar ensayo o pruebas. No es necesaria ninguna alteración o reforma del negativo, el cual es tratado como de costumbre.

Otra de las ventajas que presenta sobre el de «cachés» es el de ser capaz de situar la acción con el cielo como fondo. En el método de «cachés» y similares es necesario encuadrar toda la acción bajo el horizonte, a fin de que la acción rodada no aparezca por encima de la línea de división cuando sean fotografiados más tarde los trozos de cielo. Las partes de nubes de las transparencias son ordinariamente perfectamente claras; sólo presentan alguna

densidad las partes comprendidas entre nubes. Tan pronto como se sitúa la acción, las nubes pueden colocarse en cualquier lugar del cielo. Edificios, campanarios, árboles, etc., pueden extenderse sobre el horizonte. Cuando se conocen los primeros planos, que acompañarán a los planos generales en la misma secuencia, se escoge una placa de nubes conveniente de manera que la acción pueda ser compuesta de una manera apropiada.

Como la intensidad de la luz celeste varía grandemente, desde la luz frontal directa hasta el contraluz, sería necesario un gran número de transparencias de diferentes densidades si no hubiera algún método de control. Este control puede lograrse mediante un filtro gris graduado. Para objetos iluminados frontalmente o lateralmente, la luz es relativamente uniforme y raramente es necesario el control. Para objetos iluminados a contraluz, la luz del cielo varía considerablemente desde el amanecer al mediodía y desde el mediodía al ocaso. Para efectuar tomas de vistas en estas condiciones se usan placas iguales, pero de dos distintas densidades. Las densidades intermedias entre estas dos se obtienen mediante cuñas graduadas de densidad gris. Si el cielo es extremadamente brillante y la transparencia produce demasiada luz con relación a los primeros planos, el filtro se ajusta de modo que actúe únicamente sobre la transparencia. Cuando la transparencia es demasiado oscura, se invierte el filtro de manera que intervenga sólo en la iluminación del primer plano. Los equipos correspondientes contienen cerca de veinte transparencias diferentes, incluyendo tipos de nubes iluminadas frontalmente, lateralmente y a contraluz. En algunas la composición está efectuada de modo





Sangre en la nieve, film español fotografiado por Manuel Berenguer, que empleó en él efectos artificiales de nubes

que los edificios, árboles, etc., pueden extenderse sobre el horizonte a uno o ambos lados. Como las placas pueden invertirse, el número total de ellas es muy reducido. De cuando en cuando se hacen nuevas transparencias y antes de ser empleadas se comprueban sus densidades fotográficamente. Las que son aprobadas se incorporan a los equipos. No sería necesario decir que este sistema tiene la aprobación sincera de los cameraman. Ninguno teme rodar exteriores en días sin nubes. Asimismo, el director, comprendiendo la importancia de la belleza pictórica en las producciones, ha aportado su cooperación, estableciendo la acción dentro de los límites del método que tratamos.

Este sistema no intenta la sustitución sistemática de las nubes reales. Sólo pretende ofrecer una fría sustitución cuando la Naturaleza se muestra esquiva. Pueden ser creados ambientes dramáticos escogiendo convenientemente formaciones de nubes con independencia del estado del cielo. Cielos brumosos, los cuales son tan difíciles de controlar con los filtros de corrección del color, pueden obtenerse mediante la transparencia, la cual solamente requiere una luz para el positivo, sea el tiempo brumoso u otro cualquiera. El método es usado constantemente en los estudios Fox y a cada momento surgen mejoras y perfeccionamientos.

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

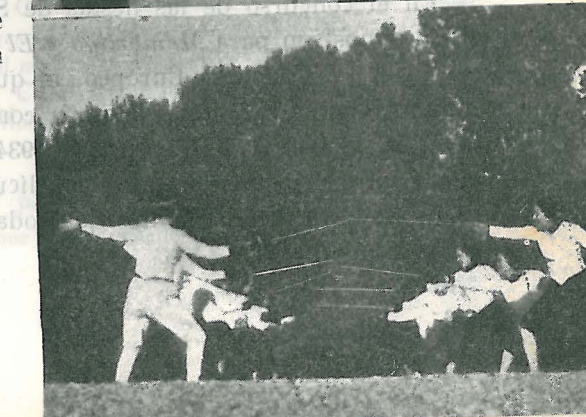
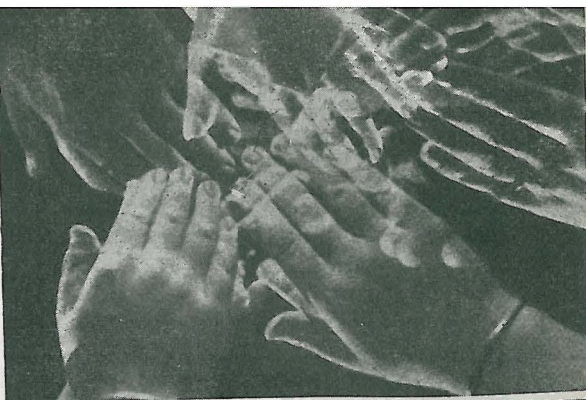
CINE "AMATEUR" NACIONAL

ESPAÑA tiene una brillante historia cinematográfica *amateur*. Desde los tiempos del Centro Excursionista de Cataluña, allá por el año 1931, hasta el momento actual de Los Amigos del Cinema, de Sabadell, pasando por la Agrupación de Cinema Amateur de Madrid, los cineastas libres que responden al solo dictado de su inspiración realizan cintas cuajadas de valores cinematográficos y humanos, que no sólo encuentran eco en el ámbito del país sino también fuera del mismo, como más adelante veremos.

Si el cine *amateur* es en sí y por sí una manifestación artística de primer orden, independiente en cuanto a creación, es interesante su estudio como posible cantera de auténticos cinematografistas profesionales, tan necesarios y escasos en España. Algunos nombres que despuntaron en «paso estrecho» ocupan hoy puestos técnicos de cierta responsabilidad en la industria nacional. Recordemos, de momento, los de Serra, Biadú y García Basabe, los primeros buenos montadores y el último excelente operador, gracias a su aprendizaje en la *técnica ligera*. ¿Por qué estos *cineastas ligeros*—ligeros en cuanto al peso de sus materiales, no en cuanto a la riqueza de sus obras—no ingresan al por mayor en

De arriba abajo:

Tums de Gloria, de Domingo Giménez.
¿Qué es Merlin?, de «Amigos del Cinema».
X-4, de Eusebio Ferrer.
La mujer y el deporte, de Eusebio Ferrer.





Fiesta Mayor, de Eusebio Ferrer.

las filas de la cinematografía profesional? Salvo las excepciones citadas, pocas son las figuras del «paso estrecho» incorporadas al cine industrial. Muchas de ellas respondiendo, naturalmente, a la norma que les traza el concepto de *amateur*. Otras, acaso por ausencia de facilidades para su aproximación a los elementos de la producción comercial. Lo cierto es que son contados los cineastas que se incorporan a la misma.

Sin embargo, sabido es que el cine *amateur* constituye la mejor escuela práctica de cinematografía. Esta es una de las frecuentes e inexplicables contradicciones del cine español.

La máxima prueba de que la escuela *amateur* de nuestro país ha dado frutos provechosos y aprovechables—aunque no aprovechados, desgraciadamente—la constituye el hecho de que no pocos films estrechos nacionales han saltado las fronteras, para situar a sus autores en un primer plano internacional.

El *Institute of Amateurs Cinematographers*, de Londres, posee en propiedad para su Cinemateca circulante copias de los films; *Pallás y Ribagorza*, de Juan Salvans; *Memórtigo*, de Delmiro Caralt; *El hombre importante*, de Domingo Jiménez, y *Folklore*, de Fabra.

La *American Society of Cinematographers*, de Hollywood, premia en su primer concurso de cine *amateur* la cinta *Montserrat*, de Caralt, que merece además un elogio especial de Clarence Brown.

En el concurso de las fiestas de San Esteban, de Budapest, los dos primeros premios son para *Memórtigo* y *El hombre importante*.

En el IV Concurso Europeo, al que concurren films de todos los países del mundo, vuelve a triunfar España con *El hombre importante*.

Y en la Bienal de Venecia de 1934 otra cinta *amateur* española, *Fiesta mayor*, recibe el primer premio de películas internacionales, antes y con más gloria y mayores merecimientos que todas las *Bodas*, *Marianelas* y *Goyescas* habidas y por haber.

¿No es esto suficiente para considerar la importancia del «paso estrecho» de origen español?

Pero todo ello sucedió antes de nuestra guerra. Hoy, en España se produce poco. Es el eterno problema de las materias primas.

Es preciso cultivar la cinematografía *amateur*. Debe ser redoblado el impulso de hace años. Si no hay película virgen, organicense sesiones de revisión de viejos films, pronúnciense conferencias, editense folletos. Manténgase encendido el fuego de la inquietud. Pronto estará España—y el mundo—en condiciones de celebrar nuevos certámenes. A ellos debemos acudir, como ayer, con ambición de triunfo.

Sin embargo, no estamos del todo dormidos. Estos días se ha fallado en Barcelona el último concurso nacional. De él daremos un amplio comentario en el próximo número. Hoy publicamos el fallo de este octavo certamen.

FALLO DEL VIII CONCURSO NACIONAL DE CINEMA AMATEUR 1945

Organizado por la Sección de Cinema Amateur

del

CENTRO EXCURSIONISTA DE CATALUÑA

Barcelona, 26 de mayo de 1945.

PREMIOS OFICIALES

PRIMERA MEDALLA

1.º *Cupido* (16 m/m). José Castellort y Antonio Moncunil.—Igalada.

2.º *Ultima jornada* (9,5 m/m). Jacinto Arnau.—Barcelona.

3.º *Erase una vez* (16 m/m). Juan Llobet.—Sabadell.

SEGUNDA MEDALLA

4.º *La gran ironía* (9,5 m/m). Salvador Mes-
tres.—Barcelona.

5.ª *Epístola a Octavio* (9,5 m/m). Carlos
Sanfías.—Barcelona.

6.º *Ensayos* (16 m/m). Enrique Fité.—Ma-
taró.

7.º *Piedras (sinfonía)* (8 m/m). Ramón Gar-
cía Ortiz.—Madrid.

8.º *Escenas litúrgicas* (9,5 m/m). Agustín
Fabra.—Tarrasa.

9.º *Por Ampurias* (16 m/m). Arcadio Gili.—
Sabadell.

10. *Veraniega* (16 m/m). José María Galce-
rán.—Barcelona.

11. *Viaje a las Américas* (16 m/m). Daniel
Jorro.—Madrid.

MENTIÓN HONORÍFICA

Bous per la vila (9,5 m/m). Jacinto Arnau.—
Barcelona.

Control de almas (16 m/m). Francisco P. Co-
mas.—Barcelona.

El bello Rhin (16 m/m). Modesto Gual.—Bar-
celona.

Inmolación (9,5 m/m). Brujas y Virgili.—Sa-
badell.

Preocupación (9,5 m/m). José Arch.—Barce-
lona.

PREMIO EXTRAORDINARIO

Cedido por la Delegación Nacional de Propa-
ganda de la Vicesecretaría de Educación Popu-
lar al mejor film de Concurso:

Cupido (16 m/m). José Castellort y Antonio
Moncunill.—Igalada.

PREMIOS DE COOPERACION

Premio Junta Provincial de Turismo, al film
que mejor despierte el interés turístico de España:

Por Ampurias (16 m/m). Arcadio Gili.—Sabadell.

Premio Federación Española de Montañismo, a las escenas de alta montaña del film *Notas de vacaciones* (9,5 m/m). Wenceslao Guarro.—Barcelona.

Premio Federación Catalana de Esquí, a las mejores escenas de esquí: 1.º *Envalira* (9,5 m/m). Alberto Puigoriol. Andorra la Vieja.—2.º *Sueños de esquiadores* (9,5 m/m). Francisco Comas. Barcelona.

Premio Agrupación de Cinema Amateur de Madrid, al mejor film de un amateur catalán: *Cupido* (16 m/m). José Castelltort y Antonio Moncunill.—Igualada.

Premio Amigos del Cinema, de Sabadell, a la mejor utilización de los recursos técnicos: *Erase una vez* (16 m/m). Juan Llobet.—Sabadell.

Premio Comisión de Publicaciones de la Sección de Cinema Amateur, a la mejor colección de fotografías referentes a un film presentado al Concurso: *Erase una vez*. Juan Llobet.—Sabadell.

Premio Agfa, al mejor film impresionado con película Agfa: *Cupido* (16 m/m). José Castelltort y Antonio Moncunill.—Igualada.

Premio Baltá, Luis, al mejor film de excursionismo y viajes: *Veraniega* (16 m/m). José María Galcerán.—Barcelona.

Premio Casa Alexandre, a destinar por el Jurado: *Piedras* (sinfonía) (8 m/m), por su idea. Ramón García Ortiz.—Madrid.

Premio Cinematografía Amateur, al mejor desarrollo discursivo de un film. *Ultima jornada* (9,5 m/m). Jacinto Arnau.—Barcelona.

Premio «Destino», al film más cinematográfico: *Cupido* (16 m/m). José Castelltort y Antonio Moncunill.—Igualada.

Premio «El Dique Flotante» (Sección infantil), a la mejor interpretación conjunta o individual de actores infantiles: a Emilio y José Llobet por su actuación en los films *Emilín* y *Erase una vez*.

Premio Ferrania, a la mejor interpretación de actores: a Manuel Mateu, por su actuación en el film *Cupido*.

Premio Gevaert, cedido por Infonal, a destinar por el Jurado: a *Escenas litúrgicas* (9,5 m/m), como buen film de reportaje. Agustín Fabra.—Tarrasa.

Premio Kodak, al mejor film impresionado con

película Kodak: *Erase una vez* (16 m/m). Juan Llobet.—Sabadell.

Premio Librería Guardia, al mejor film de carácter infantil: *Erase una vez* (16 m/m). Juan Llobet.—Sabadell.

Premio Paillard, al mejor film impresionado con motocámara Paillard-Belox, de 16 m/m: *Cupido* (16 m/m). José Castelltort y Antonio Moncunill.—Igualada.

Premio Paillard, al mejor film impresionado con motocámara Paillard-Bolex, de 8 m/m: *H 2 O*. Mauricio Riosalido y Enrique de Simón.—Madrid.

Premio Sabat, Juan, a destinar por el Jurado: a la señorita María Rosa Mateu por su actuación en el film *Cupido*.

Premio Salón Rosa, declarado desierto su tema, se concede a las mejores escenas de Madrid: *Viaje a las Américas* (16 m/m). Daniel Jorro.—Madrid.

Premio Serrahima, Alfonso, a las mejores escenas humorísticas: *Epístola a Octavio* (9,5 m/m). Carlos Santías.—Barcelona.

Premio Tijeras de plata Delmiro de Caralt, al film que no le sobre ni un palmo: *Cupido* (16 m/m). José Castelltort y Antonio Moncunill.—Igualada.

Premio Werhli, Pablo, a destinar por el Jurado: *Ensayos* (16 m/m). Enrique Fité, Mataró, por su dominio de cámara.

COMPOSICION DEL JURADO

Don Jaime Palencia, por la Delegación Nacional de Propaganda. Sección Cinematografía.

Don Luis de Quadras, por la Junta Provincial de Turismo.

Don Estanislao Pellicer, por la Federación Española de Montañismo.

Don José María Guilera, por la Federación Catalana de Esquí.

Don Angel Zúñiga, don Tomás G. Larraya y don José Torrella, por la crítica cinematográfica.

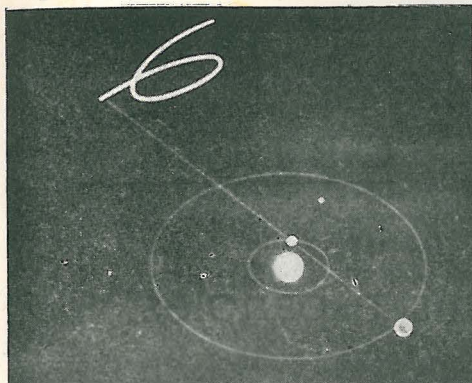
Don Domingo Giménez, por la Agrupación de Cinema Amateur, de Madrid.

Don Lorenzo Llobet Gracia, por Amigos del Cinema, de Sabadell.

Don Alberto Oliveras, por la Sección de Fotografía del C. E. C.

Don Delmiro de Caralt, don Francisco Fló, don Miguel Font y don Salvador Rifá, por la Sección de Cinema Amateur del C. E. C.

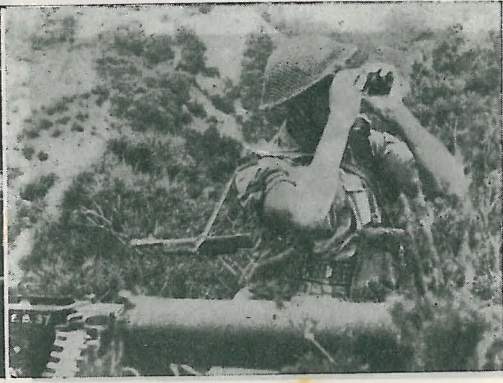
EL DOCUMENTAL EN EL MUNDO



CHECOSLOVAQUIA
Kopernikus, de Kurt Rupli.



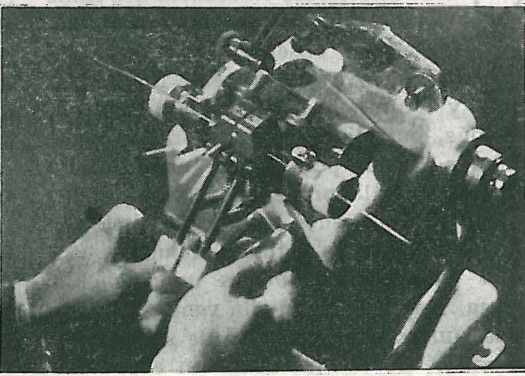
ALEMANIA
Un film cultural microscópico.



INGLATERRA

Millions Like Us: la vida en el interior de una fábrica de aviones.

Victoria en Túnez: documental de la guerra en África.



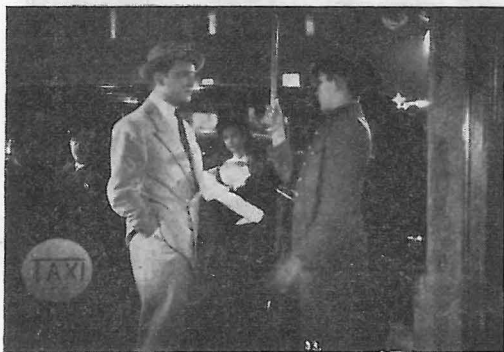
ESPAÑA

Diario de un guardiamarina, de Luis Suárez Altamirano, declarado de interés nacional.

Exposición de la Industria eléctrica, de la Sección de Cinematografía de la E. E. I. I.

CRITICA

Comentario a dos films españoles

*La vida en un hilo.*

CON escasa diferencia de tiempo han sido estrenados en Madrid dos films españoles de los que podemos obtener provechosas enseñanzas. Nos referimos a *La vida en un hilo*, de Edgar Neville, y *Espronceda*, de Fernán. Ambos, además, han sido escritos por sus realizadores, lo que permite un juicio amplio acerca de la labor de los mismos, si los consideramos desde el punto de vista por ellos intentado de artistas creadores.

La vida en un hilo es una película fresca. Todo lo que en ella vemos y oímos posee un excelente sentido de sinceridad. El autor vió el film como un exponente

magnífico de sus conceptos sobre la vida diaria: el amor, el dinero, la felicidad... Desde este ángulo personal, la película está plenamente lograda. Responde justamente a la ambición inicial de Neville. El film transcurre de acuerdo con el impulso que le da vida. Es, por ello, el tono general de humana frescura que señalamos. Rara vez el cine español nos comunica un mensaje emotivo tan directo como este de Neville. Acostumbrados a los tonos de media expresión, tan corrientes en el cine de nuestro país, *La vida en un hilo* agrada, primero, por su valentía. El decir, en arte de imágenes, lo que se siente es virtud casi desconocida por nuestros cinematografistas. Por ello este cordial envío de Neville convence y conmueve.

Y no sólo por la mencionada sinceridad, sino también por la robusta salud de la tesis moral que propugna. *La vida en un hilo* es un film de combate. En él sale malparada la estulticia, la mediocridad, el sentido falso y bastardo de la existencia, el ridículo transcurrir diario de las gentes grises. Con tino, como en sus mejores tiempos filmicos —*Falsos noticiarios*, *La señorita de Trevélez*, *El malvado Carabel*—, dispara Ne-

ville los finos dardos de su simpática ironía. La película da al traste con el tópico, y exalta la vida alegre y desenfadada, la vida que responde al dictado de la propia conciencia, lejos del convencionalismo y de la mentira.

Estas son las mejores virtudes del film.

En cambio se aprecia en él una ausencia casi absoluta de sentido cinematográfico, una despreocupación, en cuanto a la forma, exagerada y demasiado desdenosa. Y una ausencia de principios elementales de buen cine, inexplicable e innecesaria.

Edgar Neville, subyugado por la novedad y la gracia de un asunto personal, ha eludido la ocasión de realizar concienzudamente un film de buena técnica, como corresponde a su gran tema. Sin embargo, tanta es la fuerza de éste, que *La vida en un hilo* cautiva desde el primer instante, para satisfacción del público y honor del cine nacional.

Espronceda, en cambio, es una película convencional. Nada de lo que en ella ocurre parece cierto, al contrario de *La vida en un hilo*, donde, sin serlo, todo lo parece. *Espronceda* es una lucubración escénica de talla, pero nada más. Representa el predominio del cálculo sobre el sentimiento. Friamente ha sido preparado el asunto. Friamente concebido el guión. Friamente trasladado a película. *Espronceda* renuncia a la servidumbre que su poético título debiera imponerle. No es un film arrebatado ni sentido. No es un film realizado con el corazón. Falta en *Espronceda* ternura humana, calor verídico, hálito cordial. Fácilmente se huye en él de cuanto hubiese podido ser origen de contraste emotivo. *Espronceda* no es aquí un arrebatado poeta, sino un pobre hombre sumido en el oscuro abismo de su tragedia íntima. Se ha eludido en la película toda posibilidad dramática segura. Y el film transcurre lento, sin pena y sin gloria.

No obstante hay en la línea general de la realización considerables aciertos que no deben ser silenciados. Fernán Justifica, en parte, su desacertado cometido

para dibujar personajes, caracteres y reacciones, al entregarse de lleno, plenamente, a la compleja tarea de una construcción técnica minuciosísima. Se adivina cada plano detenidamente concebido, duramente elaborado. Se adivina el plan íntegro de rodaje, pensado, obsesivamente, pendiente el autor de mil detalles, a veces minúsculos; temeroso de ligereza en su primer cometido de amplitud creadora. Se advierten la preocupación, los desvelos, el sentido de la responsabilidad. Y se advierte la magnificencia parcial del resultado en planos perfectos de composición y juego, sin fallos ni titubeos. Pero no basta; naufraga la cinta en medio de la indiferencia que emana de su trama, acéfala y sin nervio. Se salva el realizador técnico y perece el autor y el guionista, mientras un grupo



Espronceda.

de intérpretes, vacilantes, contemplan con asombro cómo se les escapa de las manos el triunfo que fácilmente hubiesen podido merecer.

Dos films españoles: *La vida en un hilo* y *Espronceda*. La película sentida y la película pensada. La espontaneidad y la preocupación. Lo sincero y lo artificio. Lo que es y lo que pudo haber sido. Económicamente, lo comedido y lo desorbitado.

Tomen ustedes todos buena nota.

CARLOS SERRANO DE OSMÁ

"Siguiendo mi camino"

Rara vez aborda el cine yanqui temas de línea sencilla. Si existe algún cinema esencialmente espectacular, él lo es. Las máximas concesiones a la estridencia, unidas al más desalmado de los convencionalismos, parecen ser la pauta de sus más preciadas producciones. Todo es publicidad y alta tramoya en Hollywood.

Pero cuando un productor o director



Siguiendo mi camino.

americano se decide a dar forma a un argumento recto y limpio, el logro suele superar en categoría artística a todos los intentos similares de los demás países cinematográficos.

Así, ayer, *El mundo marcha*, *Angel pecador*, *El destino de la carne*, *La escuadrilla del amanecer*, *El séptimo cielo*, *El poder y la gloria*.

Así, hoy *Siguiendo mi camino*, de Leo Mac Carey.

El eterno problema de lo viejo y lo nuevo, la pugna entre el espíritu aferrado a la rutina y a lo preestablecido, y las ideas jóvenes y vigorosas, encuentra aquí exacta expresión cinematográfica, en pausada y cadenciosa ordenación narrativa, graduada y medida con un excelente sentido de la belleza.

Todo el film lleva en sí un dulce patetismo. Hay secuencias de impresionante ternura: aquella en que el anciano evoca

a la madre ausente, dejándose arrullar mientras surge una canción de cuna en la cajita de música; aquella en que el joven cura canta «Going my way» para la pareja mal unida, y aquella otra, final de la película, en que marcha el hombre vinculado a su época, a otra parroquia, a despertar la confianza y la fe en nuevos lugares, dejando atrás a Santo Domingo—en su barrio pobre de Nueva York—, pleno de optimismo por la nueva vida y a un tiempo impregnado de nostalgia por la partida de aquel a quien tanto debe.

Se busca la técnica en *Siguiendo mi camino* y no se encuentra. El más primitivo medio de expresión cinematográfica ha sido empleado por Mac Carey. Todo transcurre sin efectismos, y el film contrasta, por su limpia sencillez, con la cinematografía de alarde, ahora tan en boga—verbigracia, *El cuarto mandamiento*, de Welles—. Todo está resuelto a base de planos simples, sin encuadres rebuscados, eludiendo toda posible tendencia al virtuosismo o a la deformación, supeditando el interés al relato, sin tratar de suscitar aquél por medio de malabarismos más o menos atraentes.

Tema honrado el de *Siguiendo mi camino*, servido por una técnica honrada. Interpretado con singular justeza por Bary Fitzgerald, en el papel de viejo sacerdote, y por Bing Crosby, en el de joven, es un film de este tiempo y de todos los tiempos, por la grandeza y amplitud de su asunto, servidor de altos designios morales y estéticos.

Al igual que otras cintas de grandes temas educativos—*Camino de la vida*, *Sangre joven*, *Hombres de mañana*—, *Siguiendo mi camino* cumple una misión superior en cuanto a sus fines: enseña a amar y a comprender. Esta es la gran virtud de la película yanqui a quien Hollywood ha otorgado tantos y tan merecidos galardones.

C. S. O.

BIBLIOGRAFIA

«**Le cinéma notre métier**», por Jacques Feyder y Françoise Rosay.—Editions d'Art Albert Skira. Ginebra, 1944.

Jacques Feyder, director de las películas *Thérèse Raquin* (1927), *El beso* (1929), *La kermesse heroica* (1935) y *La loi du Nord* (1939), entre otras, ha escrito en unión de su esposa, la notable actriz Françoise Rosay, el libro que comentamos. En realidad, no se tratan en él cuestiones cinematográficas de fondo, tales como problemas de dirección o de producción, montaje, guiones, etc., según era de esperar en parte por el título del libro, teniendo en cuenta que uno de sus autores es un notable realizador, de quien esperábamos algo interesante en relación con su oficio.

En lugar de esto nos hallamos ante unos ligeros recuerdos del comienzo de su carrera, en la época del cine mudo y de su consolidación en la misma; la gran aventura de Hollywood y su inadaptación a los procedimientos artísticos americanos; unas cuantas anécdotas de artistas y varias consideraciones sobre el efecto inesperado producido por alguno de sus films, y sobre la responsabilidad y limitaciones del oficio de director cinematográfico.

En *Le cinéma notre métier* se dedica la mayor parte de las páginas a cuestiones de interpretación, comparando al actor teatral con el actor de cine y prodigando consejos a los jóvenes que piensan dedicarse a este arte.

En este sentido, el libro ofrece un mayor interés y más originalidad. Françoise Rosay, que comparte su trabajo entre el teatro y el cine, y que prefiere el que en este último realiza por su intensidad e intimidad, incompatible con la labor teatral, diserta aguda y amenamente sobre su profesión, basándose en su experiencia de comedianta al mismo tiempo que formula una apasionada defensa del cinema.

La tercera parte del libro se dedica a disertar acerca de la profesión del actor moderno, hoy día más compleja que antaño, debido a los nuevos factores—la pantalla y la radio—que han venido a revolucionarla. Ambos elementos, con sus procesos mecánicos, al interponerse entre el actor y el público han dado lugar a la fonogenia y a la fonogenia, que ofrecen nuevas e interesantes posibilidades a los artistas actuales y venideros.

Se diserta también acertadamente so-

bre el ritmo—concepto éste más fácil de comprender que de explicar—y el estilo como de dos cualidades que ha de reunir todo actor que pretenda sobresalir en su arte, las cuales pueden adquirirse, en gran parte, con la observación y el estudio asiduo.

Al final del libro se formulan unos datos y opiniones sobre la cinematografía suiza.

J. LOPEZ CLEMENTE

«**Cinema**». Cursos y conferencias del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos. Núm 1.—Labourer & C.^a. Issoudun. París.

En París funciona el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos. Son sus profesores las más prestigiosas figuras del cine francés. Se forjan en él intérpretes y técnicos, realizadores, directores de diálogos, escenógrafos, *cameramen*... Se cursan disciplinas diversas: Historia del cine, Historia de la técnica del cine, Historia del teatro, Creación cinematográfica... El estudioso dotado de vocación y condiciones adquiere aquí una formación profesional completa.

El Instituto edita una publicación: *Cinema*. En sus páginas se recogen las lecciones explicadas durante los cursos y aquellas conferencias pronunciadas en sus aulas dignas de una permanencia. Hemos recibido el primer número de *Cinema*. De presentación seria y cuidada, no hay en su contenido la menor concesión a los gustos fáciles. *Cinema* representa un estilo de auténtico sentido cinematográfico. Impreso en un papel macilento, de tiempo de crisis, interesa el texto por la riqueza de los temas. Este número 1 lleva las firmas de Luis Daquin, que propugna un diálogo «visual» para el cine; de Pierre Blanchard, que habla del «juego del actor», asunto por él sobradamente experimentado en sus múltiples actuaciones ante la cámara; de Jean Mitry, que analiza la obra del primitivo Fernando Zecca; de Marcel l'Herbier, que aborda las espinosas relaciones del cine con la televisión, y de otros autores, profesionales del cine en su mayor parte, que exponen conceptos nuevos o trillados, en relación con el séptimo arte. Un prefacio de Valéry avalora las ochenta páginas de la revista.

C. S. O.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

Cine mejicano

El cine mejicano incrementa su producción. De una sola cinta producida en 1931 ha llegado en 1944 a cerca del centenar. Actualmente funcionan en Méjico tres estudios: los *Azteca*, con 16 foros, como allí se llama al «plateau»; los *CLASAS*, con 14 foros, y los *Sithal*, con cuatro. Hay obras y proyectos para más estudios. Se han producido en Méjico películas de título ambicioso: *San Francisco de Asís*, *Doña Bárbara*, *Gran Hotel*, *Alejandra*, *La fuga...* Y otras de sugerencia española: *El sombrero de tres picos*, *El Niño de la Bola*, *Sierra Morena*, *La Barraca*, *Marina*, *El amor de mis amores...* Se revelan, junto a los ya conocidos — Bustillo Oro, Alejandro Galindo, Fernando de Fuentes... —, nuevos directores: Pardavé, Benavides, Julio Bracho... El cine mejicano es una espléndida realidad industrial y un ejemplo interesante y estimulante para el cine español.

Ha llegado Mr. Harrison

Hace algunas semanas ha llegado a Madrid Mr. Harrison. Viene de Londres y trae un proyecto magnífico: la colaboración cinematográfica en color hispanobritánica. Es probable que Mr. Harrison consiga sus propósitos. Seguramente «rodaremos» películas en color. Un saludo para Mr. Harrison, en su vuelta a Inglaterra.

Obregón habla de cine

Antonio de Obregón ha sido homenajeado por sus éxitos cinematográficos. Asistieron las personalidades de rigor. A los postres, Obregón habló: «... Para mí, el cine no es otra cosa que novela. Es una prolongación de ésta, que se ve y que se oye. En hora y media, el capitalismo moderno pone a la disposición del espectador, por un precio módico — perdón, esto del precio

puede resultar ya un sarcasmo — una narración que le entre por los ojos y por los oídos, en una síntesis maravillosa que los alquimistas del cine consiguieron para buscar la fórmula de la máxima eficacia y difusión.» Y más adelante: «Creo que en la novela está todo. Y lo mismo que en la novela moderna se pueden adosar tantas cosas, emplear tantas dimensiones del espíritu en el sentido actual de la novela-río, en la cual lo que importa a veces son los matices — Proust, Joyce, Huxley —, así en el cine actual hemos visto también este resurgimiento de la novela en películas como *Qué verde era mi valle*, *El cuarto mandamiento*, etc., que responden a este nuevo descubrimiento de la expresión narrativa.» Al final afirma: «Confiamos en que el cine pueda ser un arte, a pesar de ser un arte hecho de prisa.»

Más premios para el cine español

El Sindicato Nacional del Espectáculo ha tomado el acuerdo de ampliar a seis el número de premios de 250.000 pesetas para películas españolas de largo metraje, en lugar de los cuatro anunciados en la convocatoria del pasado marzo.

Una conferencia sobre cine científico

En la Real Academia de Medicina ha disertado el doctor Arruga, distinguido oftalmólogo barcelonés. «El cine como instrumento pedagógico» fué el tema elegido por el conferenciante. Estudió diversos aspectos del cine como auxiliar de la cirugía, demostrando la eficacia del film en el aprendizaje de la profesión. Anunció las posibilidades del cine en la investigación médica y propugnó para España un cine científico. El disertante obtuvo un señalado éxito.

Junta Sindical de Cinematografía

Continúa la Junta Sindical de Cinematografía celebrando sus reuniones periódicas. En las últimas se han tomado diversos acuerdos relacionados con la industria: normas internas para regulación de apertura de locales; aprobación del proyecto de Registro Sindical de Producciones, aprobación del proyecto de constitución de un censo profesional, estudio de aranceles de Aduanas, etc. Se han resuelto varios litigios pendientes y han sido concedidos créditos a varias producciones.

Un film de William K. Howard

Reuelta en la ciudad es un film dirigido por William K. Howard, realizador, hace aproximadamente doce años, de la película *El poder y la gloria*, en la que tras larga ausencia reaparecía Colleen Moore, acompañada por Spencer Tracy, y en la cual se encuentran todos los precedentes del actual cine de narración interferida, sin continuidad en el tiempo, al estilo de *Qué verde era mi valle*, *Lidya* y *Rebecca*, por ejemplo. *Reuelta en la ciudad* está inspirada en una novela de Luis Bromfiell, autor de *Vinieron las lluvias*.

Cinema cultural en Viena

Tomando por tema los reflejos del mundo exterior en los niños, y su expresión por medio de los ojos, se ha realizado en Viena un curioso documental con el título *El mundo en los ojos infantiles*. Los pequeños actores no han llegado aún a la edad en que pueden hacer uso del lenguaje para expresar sus sentimientos, y el film, realizado bajo la dirección del doctor Von Landau, nos proporciona una serie de bellos ejemplos, que permiten atisbos llenos de interesantes sugerencias en el alma de los pequeños.

FILMS AUN NO CONOCIDOS EN ESPAÑA



Policia montada del Canadá, película americana de Cecil B. de Mille.



The Grapes of Wrath, film yanqui de John Ford.



Next of Kin, película inglesa de Thorold Dickinson.



Los hermanos Molina, populares intérpretes mexicanos, en una reciente película.



L'éternel retour, film francés de Jean Delannoy.

LEGISLACION

MINISTERIO DE INDUSTRIA Y COMERCIO

«Boletín Oficial del Estado» del 5-4-45

Orden de 23 de marzo de 1945, por la que se acuerda la inclusión de las Aduanas de Valencia de Alcántara, Alicante y Vigo entre las habilitadas para la exportación temporal de películas que enumera la Orden ministerial de 13 de febrero de 1945. («B. O. del Estado» del día 15.)

Ilmo. Sr.: La Orden ministerial de 13 de febrero de 1945 («B. O. del Estado» del 15), que autoriza y regula la exportación temporal de películas cinematográficas, enumera en su párrafo segundo las Aduanas por las cuales puede efectuarse la operación expresada. Entre ellas no figuran las de Valencia de Alcántara, Alicante y Vigo, que disfrutan de la misma habilitación según las Ordenes ministeriales de 20 de enero de 1934 (*Gaceta* del 23), 11 de abril de 1936 (*Gaceta* del 19) y 9 de julio de 1936 (no publicada), respectivamente.

Como subsisten en la actualidad las mismas razones que motivaron los expresados acuerdos, razones que, sin que exista lesión para el Tesoro, pueden sintetizarse en la conveniencia de facilitar el tráfico de películas y la expansión de la industria cinematográfica.

Este Ministerio, de conformidad con lo propuesto por V. I., ha acordado disponer que se consideren subsistentes en las Ordenes ministeriales de 20 de enero de 1934 (*Gaceta* del 23), 11 de abril de 1936 (*Gaceta* del 19) y 9 de julio de 1936 (no publicada) y que, en consecuencia, se estimen incluidas las Aduanas de Valencia de Alcántara, Alicante y Vigo entre las habilitadas para la exportación temporal de películas que enumera el párrafo segundo de la Orden ministerial de 13 de febrero de 1945, publicada en el B. O. del Estado del 15 del mismo mes y año.

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

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 23 de marzo de 1945.—P. D. Fernando Camacho.

Ilmo. Sr. Director General de Aduanas.

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

Orden de 3 de abril de 1945 por la que se aclaran y señalan los requisitos necesarios, en lo que concierne a la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria, para la entrada en España de películas extranjeras, al objeto de su visionado previo o para su doblaje en idiomas extranjeros, reimportación de películas nacionales que se envíen al extranjero e importaciones de copias de las mismas.

Ilmo. Sr.: Los B. O. del E. de 15 y 22 de febrero de 1945 publican tres órdenes del Ministerio de Hacienda de fecha 13 y otra del 17 del mismo mes relativas a las normas preventivas a que debe someterse la entrada de películas extranjeras en España para su visionado; la entrada de películas extranjeras en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios y subsiguiente reexportación de películas extranjeras destinadas al doblaje en idiomas propios de otros países; normas a las que deberá ajustarse la exportación temporal de películas cinematográficas a países extranjeros, a Canarias y a las plazas y posesiones de Africa, cuando, respectivamente, hayan de reimportarse de aquellos países y territorios, y normas para la importación de copias obtenidas en países extranjeros sobre películas nacionales exportadas temporalmente a este efecto.

Al objeto de evitar confusiones a los interesados en cualquiera de estas operaciones de importación y exportación, que pudiesen interpretar que los requisitos establecidos en las anteriores Ordenes del Ministerio de Hacienda son los exclusivamente necesarios para realizar estas operaciones, este Ministerio de Industria y Comercio aclara y confirma los trámites imprescindibles para llevar a cabo dichas operaciones, en lo que a él se refiere, en la siguiente forma:

Artículo 1.º a) Toda persona o entidad que desee entrar en España, para su previo visionado, una película extranjera, antes de obtener la licencia de importación definitiva, deberá obtener permiso de la Dirección General de Comercio y P. A. a este fin.

b) Para ello deberá solicitarlo por conducto de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo dependiente de este Ministerio, quien a la mayor brevedad posible, y siempre que no haya inconveniente para ello, gestionará la oportuna autorización.

c) Esta autorización tendrá un plazo máximo de validez de quince días, a partir de la fecha en que la película entre en España, finalizado el cual deberá ser depositada en la Aduana por donde se introdujo, o ser devuelta definitivamente a su país de origen.

Art. 2.º a) Toda persona o entidad que desee importar en España una película extranjera en régimen especial de aplazamiento del pago de derechos arancelarios, al objeto de su doblaje en idiomas extranjeros y su posterior reexportación sin ser explotada en territorio nacional, necesitará obtener la oportuna licencia de la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria que fije específicamente que la referida película se importa a los exclusivos efectos de su doblaje en idiomas extranjeros, sin que ni el original ni las copias obtenidas puedan ser explotados ni en España ni en sus posesiones y colonias.

Una vez realizado el doblaje, la salida de España de la película importada a este fin, así como de las copias dobladas a que ha dado lugar, requerirán la concesión por la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria de la oportuna licencia de exportación.

b) A este fin, los interesados presentarán la oportuna solicitud en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo dependiente de este Ministerio, acompañada de cuantos datos y documentos estime necesario este organismo para considerar si procede o no la concesión de la licencia.

Art. 3.º a) Toda persona o entidad que desee exportar temporalmente películas cinematográficas a países extranjeros necesita obtener de la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria el oportuno permiso de exportación temporal.

b) Toda persona o entidad que desee remitir películas, tanto nacionales como extranjeras, a Canarias, plazas y posesiones de Africa y Andorra, para su explotación y posterior devolución a la Península, necesitan la correspondiente autorización de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo dependiente de este Ministerio.

c) Toda persona o entidad que desee exportar al extranjero, Canarias, posesiones y colonias españolas de Africa, material virgen para su rodaje y posterior reimportación para revelado en la Península y destino de la producción nacional, deberá obtener el oportuno permiso de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo dependiente de este Ministerio.

d) Todas las solicitudes a que hacen referencia los apartados anteriores deberán plantearse ante la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, acompañando cuantos documentos y datos estime oportuno el mencionado organismo.

Art. 4.º a) Toda persona o entidad que desee exportar temporalmente películas nacionales para obtener copias en el extranjero e importarlas posteriormente en España una vez realizado este trabajo, deberá obtener de la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria el oportuno permiso de exportación temporal a este fin.

b) Las copias que como consecuencia del apartado anterior hubiesen sido obtenidas en el extranjero y hayan de ser importadas en España necesitarán obtener la oportuna licencia de importación en la Dirección General de Comercio y Política Arancelaria.

c) Al igual que en los casos anteriores, estas solicitudes deberán plantearse en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, organismo dependiente del Ministerio de Industria y Comercio.

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 SEGURA.

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

CLASIFICACION DE LA PRODUCCION ESPAÑOLA

A efectos de importación de películas extranjeras, la Junta clasificadora del Ministerio de Industria y Comercio ha tomado, en este mes de junio, las siguientes resoluciones:

TITULO	CASA PRODUCTORA	Categoría y clase	Valor aprobado en pesetas
Tierra sedienta.....	Producciones Goya	1.ª B.	2.000.000
Espronceda	Nueva Films.....	1.ª B.	2.500.000

IMPORTACION

Número de películas cuya importación ha sido autorizada por el Ministerio de Industria y Comercio en el primer semestre de 1945.

	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo	Junio	TOTAL
U. S. A.	23	10	12	7	13	13	78
Méjico	--	4	5	1	8	3	21
Inglaterra	3	1	—	—	1	—	5
Alemania	—	3	1	—	—	—	4
Portugal	—	—	—	—	1	—	1
Hungria	—	1	—	—	—	—	1
Total.....	26	19	18	8	23	16	110



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

PELICULA CINEMATOGRAFICA VIRGEN

J. MAS NIETO

Distribuidor exclusivo para España y Portugal

BARCELONA

Ausías 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

PRODUCCION ESPAÑOLA

Películas de largo metraje producidas en España durante
el año 1941

TITULOS	CASAS PRODUCTORAS
Alas de Paz	Hispano Imperial Films.
Alma de Dios	Aureliano Campa.
El difunto es un vivo	"
Los ladrones somos gente honrada.	"
El secreto de la mujer muerta	Gutiérrez y Torres.
¡A mí la Legión!	C. I. F. E. S. A.
El hombre que se quiso matar	"
Los millones de polichinela	"
Su hermano y él	"
Torbellino	"
Un marido a precio fijo	Ernesto González.
A mí no me mire usted	Hércules Films.
Boda en el infierno	Cinemediterráneo.
Danza de fuego	Hispania Artis Films.
La doncella de la duquesa	"
Pilar Guerra	Mercurio Films - Castillo.
Eras siete a la mesa	Productores Asociados.
Escuadrilla	España Films - G. L. - Filmófono.
Famosa Luz María	Soriano Films.
Flora y Mariana	P. B. Films.
Fortunato	Helios Films.
Legión de héroes	"
Melodías prohibidas	Produc. Cinem. «Rosa».
Madre guapa	Produc. Ritmo.
Mi adorable secretaria	"
Una conquista difícil	Consorcio Cinematográfico.
Oro vil	Exclusivas Diana.
Para ti es el mundo	Ulargui Films.
Pepe Conde	Levante Films.
Pimientilla	Manuel del Castillo.
Polizón a bordo	Produc. Orduña.
Porque te vi llorar	Ballesteros.
¿Por qué vivir triste?	Gutiérrez y Torres.
Por un amor	Hermic Films.
Primer amor	Alabama Films - Cinem. Excelsa.
¡Qué contenta estoy!	Consejo Hispanidad.
Raza	C. E. P. I. C. S. A.
Rojo y negro	Hispano Films.
Sarasate	S. Huguet.
El sobre lacrado	Julio Elías.
Sol de Valencia	

TITULOS	CASAS PRODUCTORAS
<i>Todo por ellas</i>	Edic. Cinem. Iberia.
<i>Un alto en el camino</i>	Julián Torremocha.
<i>Un marido barato</i>	Procines.
<i>Unos pasos de mujer</i>	Suevia Films (Cesáreo González).

35 CASAS PRODUCTORAS

45 PELICULAS PRODUCIDAS

36.800.000 Pesetas

Películas de largo metraje producidas en España durante el año 1942

TITULOS	CASAS PRODUCTORAS
<i>La aldea maldita</i>	Manuel Castillo.
<i>Aventura</i>	C. E. P. I. C. S. A.
<i>Correo de Indias</i>	"
<i>Blanca paloma</i>	Exclusivas Diana.
<i>¡Campeones!</i>	Suevia Films.
<i>Deber de esposa</i>	"
<i>La rueda de la vida</i>	"
<i>Canelita en rama</i>	Rafa Films.
<i>La condesa María</i>	C. I. F. E. S. A.
<i>El puente de los suspiros</i>	"
<i>Malvaloca</i>	"
<i>Un caballero famoso</i>	"
<i>Viaje sin destino</i>	C. I. F. E. S. A. - U. P. C. E.
<i>Vidas cruzadas</i>	C. I. F. E. S. A.
<i>Cuando pasa el amor</i>	Levante Films.
<i>Cuarenta y ocho horas</i>	E. D. I. C. I.
<i>La culpa del otro</i>	A. Campa Morán.
<i>El pobre rico</i>	A. Campa Morán - Cifesa.
<i>Enemigos</i>	Helios Films y Parellada.
<i>Su excelencia el mayordomo</i>	Helios Films.
<i>Goyescas</i>	Universal Iberoamericana.
<i>Idilio en Mallorca</i>	S. A. F. E.
<i>Madrid de mis sueños</i>	"
<i>Intriga</i>	Tomás Botas.
<i>Los misterios de Tánger</i>	España Films.
<i>Misterio en la marisma</i>	Sur Films.
<i>Mosquita en Palacio</i>	Producciones de Climent.
<i>La niña está loca</i>	Producciones Falcó.
<i>No te niegues a vivir</i>	Hispania Ca-Pu Films.
<i>Sangre en la nieve</i>	Producciones Cinem. Alcázar.
<i>Schottis</i>	Ballesteros.
<i>Se ha perdido un cadáver</i>	Julio Elías.
<i>Siempre mujeres</i>	Producciones L. A. I. S.
<i>Sucedió en Damasco</i>	Ulargui Films.
<i>¿Y tú quién eres?</i>	Alabama Films.

25 CASAS PRODUCTORAS

35 PELICULAS PRODUCIDAS

44.000.000 Pesetas

INDICE DE LOS TRABAJOS PUBLICADOS EN LOS NÚMEROS DEL 1 AL 6 DE CINE EXPERIMENTAL

Páginas

EDITORIALES

Saludo...	1
Producción española...	65
Abaratamiento de la producción...	129
Técnicos extranjeros...	193
Pronto hablaré español...	257
Película cinematográfica virgen...	321

HISTORIA

FERNÁNDEZ CUENCA (Carlos).	
F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia...	67
Napoleón, visto por Abel Gance...	195
ZÚÑIGA (Angel).	
Breve historia de un resentimiento...	333
<i>Cincuenta años de cinema.</i>	
I.—Algunos films significativos de la etapa muda...	282
II.—Algunos films significativos de la etapa sonora...	343

ESTETICA Y TEORIA

BECKER (León S.).	
La tecnología en el arte de producir películas...	172
CANTELLY (Juan).	
Poesía para los ojos...	257
CASTRO-ARINES (José de).	
Notas para una plástica del cine...	19
ESCUDERO (Javier).	
La unidad artística en el film: el director...	276
ESPINA (Antonio).	
Sobre estética de cine: tiempo, espacio, imagen, ritmos...	3
FIGUEROLA-FERRETTI (Luis).	
Sugerencias cinematográficas del <i>Poema de Mío Cid</i> ...	323
LÓPEZ-CLEMENTE (José).	
Poesía del cine documental...	151

	Páginas
El guión literario y el guión técnico... ..	267
MANTECÓN (Juan José).	
¿Es el cinematógrafo un arte táctil?... ..	79
OBREGÓN (Antonio de).	
Algunas notas y experiencias sobre el guión cinematográfico....	39
PEREYRA (Miguel).	
I.—El lenguaje de las formas: Una teoría sobre el poder creador de la cámara... ..	99
II.—El lenguaje de las formas: Una teoría sobre el poder creador de la cámara... ..	207
ROTHER (Hans).	
La sobreestimación de la técnica... ..	131
SERRANO DE OSMA (Carlos).	
Ensayo sobre el plano... ..	93
Psicología de la creación cinematográfica... ..	216
YSERN (Augusto).	
Acotaciones cinematográficas... ..	147
INTERPRETACION	
ESCUADERO (Javier).	
Fonogenia y fotogenia... ..	330
<i>El actor cinematográfico y sus medios de expresión... ..</i>	262
TECNICA	
BARRIOS (Rafael).	
La creación del Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas.	13
FERNÁNDEZ ARMAYOR (Dr.).	
El cine microscópico... ..	296
FERNÁNDEZ ENCINAS (José Luis).	
Algunos comentarios sobre la rapidez de las emulsiones cinematográficas... ..	107
Consideraciones sensitométricas en el registro del sonido... ..	289
En torno al descubrimiento de la hidroquinona... ..	9
G. CLARKE (Charles).	
Nubes artificiales... ..	360
GUTIÉRREZ DEL CAMPO (José Luis).	
Cómo se incorpora el sonido en la película Agfacolor... ..	141
Ordenación de colores... ..	33
M. DE LA MADRID (Adelardo).	
La cinematografía y la E. E. I. I.	351
LÓPEZ (Victoriano).	
Película virgen: Características y datos... ..	157
MARÍN (Gregorio).	
Profundidad de foco y profundidad de campo en los objetivos... ..	87

SAINZ DE LA HOYA.

Cálculo de la intensidad lumínica y de la intensidad del arco para una determinada sala de espectáculos...	234
Proyección de películas en color...	356

SERSEN (Fred M.).

Efectos fotográficos especiales...	291
------------------------------------	-----

ZAPATER (Fernando).

La película en color Dufay...	75
-------------------------------	----

ZAPATER y M. DOMÍNGUEZ.

¿Es posible el desplazamiento de la película de 35 mm.?...	228
--	-----

CRITICA

Comentario a dos films españoles...	370
Dos películas del Oeste...	111
<i>El cuarto mandamiento</i> ...	166
<i>El Destino se disculpa</i> ...	240
<i>Siguiendo mi camino</i> , film yanqui de Leo Mac Carey...	372
Sobre una novela de Pemán adaptada al cine y dirigida por Rafael Gil...	303

ECONOMIA Y LEGISLACION

CID (Manuel).

Necesidad de un Derecho cinematográfico...	163
--	-----

FERNÁNDEZ IBERO (F.).

Comentarios a la protección de nuestra industria cinematográfica...	43
---	----

Clasificación de la producción española...	124, 254, 317 y	377
El Sindicato Nacional del Espectáculo convoca los premios anuales de cinematografía...		313
Importación...	54, 118, 125 y	378
Legislación...	246 y	311
Mercado argentino...		59
» brasileño...		315
» cubano...		186
» mejicano...		121
Mercados varios...		255
Película virgen distribuida en 1944...		124
Películas de interés nacional...		183
Premios para cinematografía...		185
Producción española...	251 y	317

BIBLIOGRAFIA

«A pictorial history of the movies»...	244
«Cinema»...	373
«El guión cinematográfico»...	116

«El sentido del cine»...	52
«Historia del cinema»...	180
«Le cinéma notre métier»...	373
«Le cinéma sonore»...	115
«Lecciones sobre cinematografía»...	179
«Motion picture laboratory practice»...	243
«Para comprender el cine»...	306
«Principii fondamentali di Elettroacustica teorica ed applicata»...	307
«Sensitometría fotográfica»...	51

DIVERSOS

BLANCO (Eduardo Ramón).	
La película de guerra...	223
COMBA (Manuel).	
El problema del vestuario en nuestras producciones históricas.	29
ESCUDERO (Francisco J.).	
Documentales...	103
SERRANO DE OSMA (Carlos).	
Formación de directores: Lo innato imprescindible...	47
Cine «amateur» nacional...	365
El documental en el mundo...	302 y 369
Films aún no conocidos en España...	310 y 375
Noticiario...	63, 126, 189 y 256
Noticias y comentarios...	309 y 374

CINE EXPERIMENTAL

APARTADO 1240 / MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Boletín de suscripción

Año..... 50,00 ptas.
Semestre... 28,00 »

D.

que vive en calle de n.º

se suscribe a CINE EXPERIMENTAL por (1)

cuyo importe abonará contra reembolso al recibo del primer número.

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

El suscriptor,

(1) Un semestre o un año.

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

PRECIO: 5 PESETAS

PRODUCCION y DISTRIBUCION de PELICULAS ESPAÑOLAS y MEXICANAS

CENTRAL:
AVENIDA JOSE ANTONIO, 66
MADRID



CS

FILMADORA MEXICANA, S.A.
ARTISTAS ASOCIADOS de MEXICO, S.A.
PRODUCCIONES MEXICO, S.A.
CALDERON FILMS, S.A.
AGUILA FILMS, S.A.
ESPAÑA-MEXICO-ARGENTINA, S.A.
PRODUCCIONES ARZOZ, S.A.
PRODUCCIONES IXTLA, S.A.
y
POSA FILMS, S.A.

DISTRIBUCION GENERAL PARA MEXICO, ESTADOS UNIDOS, ANTILLAS, CENTRO y SUD AMERICA

HISPANO-MEXICANA FILMS, S.A. MEXICO D.F.