

AMES

EXPERIMENTAL



EXCLUSIVAS
ARAJOL



MANO APRIETA

que
ó
LOS MISTERIOS DE
NUEVA YORK

EN
TRES JORNADAS

DISTRIBUCION PARA TODA ESPAÑA
EXCLUSIVAS ARAJOL

EL CASTILLO DE
LAS BOFETADAS

por
DOMINGO BRONCHALO
y
HERMANOS LERIN.



SUMARIO

| | |
|---|----|
| Portada.—Los últimos de Filipinas | |
| En torno a la protección | 1 |
| Necesidad de una enseñanza profesional cinematográfica ... | 2 |
| Lo que el público y el "cine" han aprendido, por Antonio del Amo | 3 |
| Antecedentes artísticos del montaje, por J. López Clemente. | 6 |
| Sobre la naturalidad, por Fernando Fernán-Gómez | 10 |
| Les enfants du Paradis, de Marcel Carné. | 13 |
| La teoría y práctica en la obra de Louis Delluc, por Carlos Fernández-Cuenca.. | 14 |
| Medio siglo ha transcurrido, por Angel Zúñiga | 20 |
| Cincuenta años de cinema: Algunos "films" significativos de la etapa sonora | 27 |
| Cámaras rápidas, por Guillermo Marín ... | 31 |
| Comentario al VIII Concurso de "Cine Amateur", por José Torrella | 33 |
| Convocatoria para el IX Concurso de "Cine Amateur" ... | 37 |
| "Films" aun no conocidos en España ... | 39 |
| Crítica, por Carlos Serrano de Osma | 40 |
| Bibliografía | 42 |
| Noticias y Comentarios | 43 |
| Clasificación de la producción | 44 |

NUMERO 7 = MARZO, 1946

DIRECTOR
CARLO SERRANO DE OSMA

REDACTOR-JEFE
JOSE LOPEZ CLEMENTE

•
REVISTA MENSUAL
APARTADO 12308
MADRID



EN TORNO A LA PROTECCION

En estos últimos tiempos, los medios cinematográficos están muy agitados, debido a la escasez de película virgen y a la forma de proteger en el futuro a la producción cinematográfica.

Sobre el primer tema —película virgen—, ya hemos expuesto en el número correspondiente a mayo-junio nuestra opinión, la cual viene confirmada, cada día que pasa, por la realidad.

El editorial de hoy se refiere a la protección a nuestra producción; vamos a sentar la premisa de que esta industria necesita una fuerte protección, sobre cuyo tema se podría discutir, y del cual trataremos en otra ocasión.

Dos formas hay, podríamos decir naturales, para proteger la producción española: una, por medio de la reducción de los impuestos en taquilla, ya que parece lógico, desde todos los puntos de vista que se consideren, que una película extranjera tribute más al Estado que otra nacional, con lo cual no se haría más que equiparar el "cine" al teatro (tanto español como extranjero, ya que las traducciones de obras extranjeras están sujetas a los mismos impuestos que las españolas), a la zarzuela, a la revista, etc.

Otra forma de protección es la relativa a la elevación del canon de doblaje actual, consistente en 20.000 pesetas. Una solución podría ser la siguiente: supresión del impuesto de lujo (30 por 100) a las producciones españolas, compensando a Hacienda con la recaudación de un canon de doblaje calculado hasta enjugar dicho déficit; así, si suponemos que Hacienda deja de percibir por dicho concepto 20.000.000 de pesetas, y que se quieren doblar 200 películas al año, bastará fijar dicho canon en 100.000 pesetas. Las ventajas que reportaría dicha medida son las siguientes: 1.º, eliminación de toda intervención personal en el reparto del dinero recaudado; 2.º, una gran facilidad de recaudación; 3.º, el doblaje, como motivo económico, facilita la explotación de las películas extranjeras en gran número de salas de espectáculos; por lo tanto, si con

él se acrecienta la recaudación en taquilla, es lógico que contribuya a compensar económicamente a las películas españolas desplazadas; 4.º, facilidades a las producciones de los países hispanoamericanos, y 5.º, facilidad a la explotación de todas las películas españolas producidas hasta la fecha, vigorizan-

do así las casas de más raigambre cinematográfica.

Comprendemos las dificultades que es necesario vencer para alcanzar dicha solución; pero estamos seguros de que con trabajo, comprensión y unidad entre todos los interesados se llegaría a conseguir el fin deseado, y creemos que bien lo merece el cine español.

NECESIDAD DE UNA ENSEÑANZA

PROFESIONAL CINEMATOGRAFICA

Creemos en un "cine" español, realidad futura, exponente de nuestra manera de ser y costumbres; pero estimamos que, para llegar a él, es preciso cubrir antes varias etapas formativas. No existe en España la especialización pre-profesional de técnicos y artistas. Las filas de cuantos laboran en nuestros estudios están nutridas casi absolutamente de autodidactas.

Entendemos que se precisa la creación de un clima cultural propicio al desarrollo de vocaciones cinematográficas puras. Estamos convencidos de que el único camino posible que, desde el punto de vista técnico y dramático, ha de seguir el "cine" español, es el de mejorar sus calidades, hasta el punto de superar todas aquellas fronteras espirituales, geográficas y económicas que hoy se oponen a su amplio desenvolvimiento. Y tenemos la certeza de que sólo la referida especialización pre-profesional es la que puede determinar un alza en los valores poéticos y mecánicos de nuestro "cine", hoy estabilizados precisamente por ausencia de auténticas inquietudes y vocaciones y por demasiada improvisación y autodidactismo.

Un arte industrial de una complejidad suma, como lo es el "cine", debe nutrirse sólo de aquellos espíritus jóvenes que a él quieran dedicar su vida, su trabajo, su saber y su entusiasmo. El "cine" es un arte para estudiosos. Y precisamente para que estos estudiosos encuentren un cauce abierto a sus preocupaciones científicas y artísticas relacionadas con él, debe constituirse ese núcleo experimental que agrupe inquietudes, actividades, vocaciones, inteligencias y esfuerzos jóvenes en torno al "cine" y a su diferenciación profesional específica.

El cinematógrafo, como expresión, es sólo el resultado de un estudio meditado y serio de cuantas posibilidades dialécticas encierra en sí la imagen animada. Ello, unido a la complejidad técnica en que este medio

expresivo se asienta —subrayando todo por un hábito creador—, implica la total desaparición de su campo de cuantos frívolos, ineptos, irresponsables y amorales en él pululan, dando abierta entrada a los referidos elementos sanos y vocacionales.

En consecuencia, estimamos que el "cine" español precisa de un perfeccionamiento y una dignificación profesionales. Para ello es necesaria la presencia de técnicos, artistas y escritores dotados de un sentido nuevo y firme de la responsabilidad. A él deben acudir las gentes sin resabios, aquellas que ven en el "cine" un exponente magnífico de inquietudes y problemas. A él deben acudir también los jóvenes que sientan el impulso de la vocación. Unos y otros han de ser dotados de medios de experimentación. Así surgirán equipos profesionales sin lastre ni vicio, plenos de saber y de entusiasmo, y así, mañana el "cine" nuestro contará con la altura necesaria a su normal desenvolvimiento por el mundo.

Hasta el momento, sólo el Centro de Investigaciones Cinematográficas de Victoriano López, de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, parece responder a esta urgente necesidad española de la especialización. El día en que sus aulas y laboratorios acojan y centralicen las dispersas y aisladas actividades de todos los que en España laboran en silencio, sin medios y sin posibilidades ciertas, por una dignificación profesional, el "cine" nacional podrá adquirir rango y garantía de pura sinceridad técnica y estética, y estará a resguardo de las gentes de ahuvión, que, desecho de todas otras actividades malogradas, creen encontrar en el mundo del "film" ancho campo para sus falsas inquietudes.

Aboguemos, pues, por la cristalización de ese clima, propicio a la prosperidad de una especialización profesional cinematográfica.

LO QUE EL PUBLICO Y EL "CINE" HAN APRENDIDO

Por ANTONIO DEL AMO

En los cincuenta años de su vida, el "cine" ha ido señalando en sus obras los sucesivos jalones de su perfeccionamiento. Igualmente, el público ha ido madurando su sensibilidad, hasta el punto de encontrarse hoy dotado de un amplio sentido crítico capaz de las más pulidas exigencias. Este es el tema que desbroza con precisión y justeza Antonio del Amo en el artículo que a continuación reproducimos.

El cinema es un arte joven todavía; pero puede decirse que ya está en plena madurez, que piensa, que posee un espíritu fino y cultivado y que este espíritu se manifiesta a diario en toda una serie de magníficas realidades.

Hace veinticinco años, justamente cuando tenía la mitad de la edad que hoy tiene, era semejante a un joven robusto, de cuerpo bien formado y de desarrollo bastante completo. Era tan sugestiva y atrayente su figura, que las multitudes del mundo entero empezaron a tributarle aplausos y a admirarle frenéticamente. Los banqueros se lo disputaban y los empresarios se perseguían, se mataban a tiros o irrumpían en los tribunales de justicia con acusaciones feroces. Es que el *cine* era un espectáculo que producía millones, porque su poderosa juventud y toda esa arrolladora novedad de las peripecias hechas sueño que mostraba en su pantalla cautivaban a la gente.

Pero al *cine* le faltaba algo en medio de esa juventud incipiente y deportiva: le faltaba pensar. Era difícil hacerle pensar. A un *manager* no le conviene que su boxeador abandone el ring y se entregue a la lectura de libros, a la búsqueda de ideas, a la visita de museos. El *cine* no podía abandonar el triunfo deslumbrador del espectáculo en pleno auge de su desenfado juvenil, para hacerse un muchacho estudioso, para conocer la vida en su más crudo realismo, para captar una serie de finos sentimientos que le eran desconocidos. Sencillamente, se lo impedían sus consejeros, sus empresarios, sus publicistas, sus negociantes. En el momento en que el *cine* se hiciera reflexivo y perdiera esa alegre y atrevida espontaneidad, la gente dejaría de admirarle, porque presen-



"Mi vida para ti", "film" de Paul Gzinner, ignorado en su tiempo por las mayorías que hoy han aplaudido "Vida robada", del mismo realizador y la misma intérprete, y de parecida y dificultosa complejidad temática.



"La jaula de oro", de Frank Capra, es ya el estilo cuajado de su autor. Tampoco entonces supo el público apreciar la calidad de esta película en su total magnitud.

taría síntomas de hombre juicioso, demasiado aburrido, demasiado docto. Así opinaban sus banqueros, y en torno a él se estableció el bloqueo de las



"La Usurpadora", "film" de John Mac Sthal, protestado ruidosamente hace doce años por las mismas gentes que hoy aplauden la reciente versión de la misma novela: "Su vida íntima".

ideas. Ninguna idea humana y social debían llegar al alcance del *cine*. Era necesario que el menor conato ideal fuera reprimido. Y, claro, en este ambiente, el *cine* fué durante muchos años frívolo, anodino, superficial...

Hasta que un día le aconteció lo que a Buda. Cuenta la leyenda que Buda no era Buda, sino el príncipe Gotama Siddhartha. Vivía en su palacio rodeado de boato, de mujeres bellas, de frivolidad, de despreocupación. Desconocía el dolor y la miseria. También tenía gente a su alrededor que le hacía ignorar el drama sordo de la vida, y le mostraba las cosas agradables y lisonjeras. Pero un día salió furtivamente con su cocheró, Channa, a pasear por la ciudad. Channa era contrario a las lisonjas y enemigo de las interesadas intenciones que animaban a los cortesanos a ocultar la verdad a su señor, y entonces se alejó de los barrios opulentos y condujo el coche hacia donde reinaba la miseria y la desesperación. Gotama no había previsto nunca semejante cuadro de desolación. Comprendió cuál debía ser en lo sucesivo su misión, y dejó de ser príncipe, abandonó el lujo y la frivolidad para convertirse en un humilde y sabio Buda.

Fueron Griffith y Chaplin quienes se fijaron un año tras otro en este sentido humano de la vida, a la vez que profundo, y remontándose sobre el coro de aventureros que hicieron del *cine* exclusivamente una máquina de acuñar moneda, lo enseñaron a pensar.

Realmente, el *cine* fué encontrando por este cauce la justificación y el objeto de su vida. Había nacido para educar, para enseñar a sentir, para propagar la

cultura recreando, divirtiendo a la vez. Pero ocurrió lo inevitable durante varios años, y es que ese público, que estaba acostumbrado a aclamarle como campeón de frivolidad, empezó a protestar silbando sus mejores obras y bostezando con hastío. Entonces, el joven arte que aprendió a pensar y a imaginar bellos sueños, se dió cuenta de que utilizando exclusivamente el lenguaje denso de sus ideas corría el riesgo de quedarse sin esas bulliciosas multitudes, que le habían venido siguiendo asiduamente durante tantos años, y en adelante tuvo que seguir complaciendo a sus periodistas, empresarios, agentes de publicidad y banqueros. En torno a él se fundó una secta de amigos y de entusiastas que admiraban las posibilidades de su talento y de su genio, despreciando todo aquello que le obligaban a hacer para seguir subsistiendo. Y estos amigos incondicionales se vieron obligados a meterse en las criptas de las modernas catacumbas, incomprendidos y, a veces, perseguidos, o sea, en los *cine-clubs*. Así, lo que debió ser un espectáculo educativo, dedicado a las grandes masas, resultó en sus buenas obras un arte de camarillas, de elegidas minorías, y en sus malas un producto de la ambición de los negocios.

Tal ocurrió hace ya años...

Hoy el *cine* tiene cincuenta años, medio siglo. Ya no sólo es adulto, sino que está alcanzando la madurez en sus ideas sin por eso dejar de ser juvenil, como lo fué siempre. Resulta que películas semejantes a las que en 1928, 1930 y 1935 fueron pateadas y silbadas por el público, batan actualmente grandes *records*

de taquilla. Recordamos haber visto postergadas durante meses y meses, sin estrenar, películas como *Avaricia*, de Stroheim; *El hundimiento de la casa Usher*, de Epstein; *La casa de la discordia*, de Wyler; *L'Opera de Quat'Sous*, de Pabst, y *La plaza de Berkeley*, de Frank Lloyd, sin olvidar *La usurpadora*, de John M. Stahl. Los empresarios no se atrevían a programar dichos *films*, ni las casas distribuidoras hacían gran propaganda de ellos. Cuando, a veces, iban a un *cine* de barrio, el público se volcaba en un desenfreno de patadas, de gritos y de silbidos. Entonces, estas preciosas cajas yacían en las estanterías, olvidadas durante meses y meses..., hasta que un grupo de jóvenes organizadores de un *cine-club* se atrevían tímidamente a pedírselas en alquiler al distribuidor.

Hoy, el público, no solamente acepta ciertas películas, como *Rebeca*, *Luz de gas*, *El cuarto mandamiento*, *Su vida íntima*, *La loba*, *Cumbres borrascosas* y *El hombre que vendió su alma*, sino que las aplaude y admira con idéntico o superior frenesí que en aquellos años aplaudía o admiraba un guiño de Clara Bow, la voz de Chevalier o las piernas de las *girls* de Samuel Goldwyn.

Los temas son los mismos, parecidos, quizá tan brutales o más, aunque no tan realistas. La honradez del realizador se manifiesta en estos *films* tanto como en aquellos; es decir, que no son una concesión a la comercialidad, sino que hay en ellos una indudable pureza cinematográfica... Sin embargo, el público los aplaude. Ello debe ser debido a una de estas dos razones: o es que el público, desde entonces acá, se ha educado, ha ido asimilando la técnica, acostumbrándose a desentrañar o comprender lo que en aquellos años le parecía un juego complicadísimo de relaciones visuales, y a esto era debido, sin duda, el que aceptara la técnica sencilla, sin preocupaciones, de las películas frívolas, o es que la técnica es la que ha aprendido a conocer al público año tras año hasta llegar a este momento de su madurez, en que se permite expresar los temas más complejos con los recursos expresivos más simples.

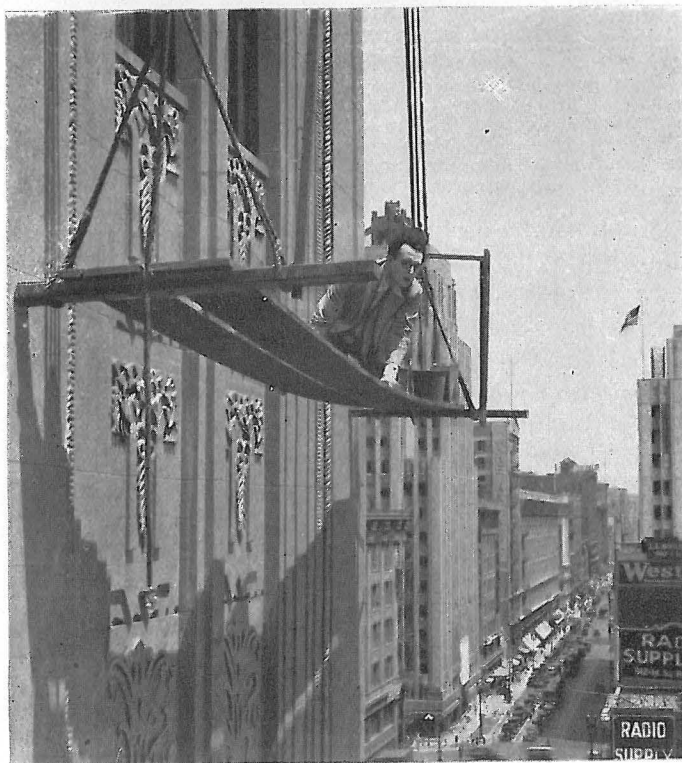
Puede haber ocurrido que ninguna de estas dos cosas haya sucedido por separado, sino que se hayan ido produciendo al mismo tiempo. Lo más posible es que la técnica se haya acercado más al público, y el público más a la técnica, sacrificando el *cine* parte de su retórica y adquiriendo el público un grado mayor de comprensión. Para el *cine*, ésta puede haber sido una de las conquistas más interesantes en sus cincuenta años.



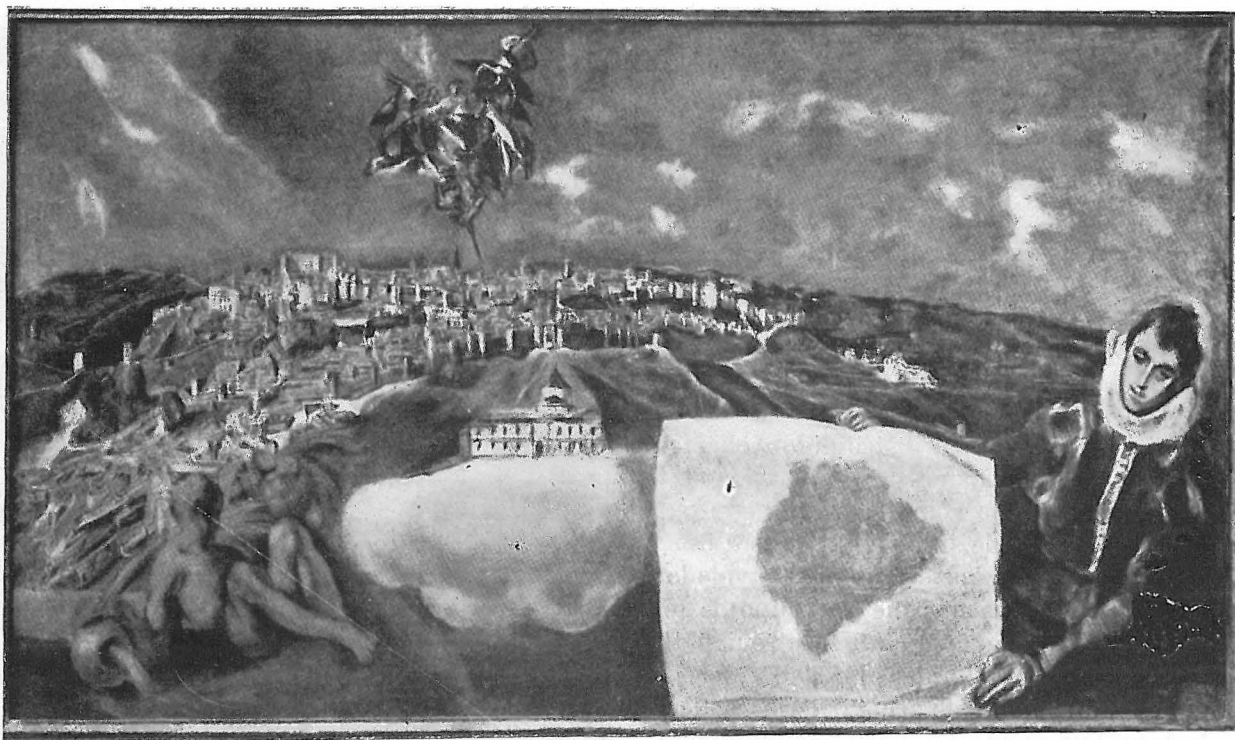
Un ejemplo de "cine" negativo: Gardel.



Un ejemplo de "cine" afirmativo: el Oeste.



Otro ejemplo de autenticidad cinematográfica: lo cómico.



Greco. "Vista y plano de Toledo".

ANTECEDENTES ARTISTICOS DEL MONTAJE

Por J. LOPEZ CLEMENTE

López Clemente teoriza sobre montaje. Bu-
ceando en las génesis de esta diferenciación
estética del "cine", encuentra raíces del más
rancio sabor artístico. La pintura, la escul-
tura, la arquitectura y la música son, según
él demuestra documentalmente, antecedentes
de toda obra cinematográfica bien lograda.
Esta es su tesis, sugerente y sugestiva.

Mucho se ha dicho y aun se ha de decir acerca del
significado del montaje cinematográfico. Mientras
para algunos el montaje lo es todo, hay quien piensa
que se trata sólo de un recurso puramente técnico,
sin categoría artística. La discusión no tendría incen-
tivo si en el montaje sólo se tratara de manejar ele-
mentos cuantitativos y no intervinieran para nada
factores cualitativos determinantes, que convierten el
ejercicio del montaje en una labor creadora y no me-
ramente accesoria, en la que llega a ser decisiva la in-
tervención de una determinada personalidad.

Al principio de montaje, con la complejidad del ac-
tual *cine* sonoro, se ha llegado por una superación de
los elementos fílmicos, ya que en los comienzos de
este nuevo arte no se sospecha el alcance, y hasta, ni
siquiera, la existencia del mismo, tal y como hoy lo
concebimos. Las primeras películas duran uno o dos

minutos (el montaje es uno de los principales factores
que más adelante permitirá una mayor duración de
los *films*). La cámara, todavía en sus balbucientes pa-
sos, se limita a recoger las escenas que se van suce-
diendo en su presencia. La película así impresionada
constituye el *film*, por el mismo orden y longitud de
las escenas captadas por el tomavistas. Más adelante,
la originalidad de Meliés conquista a los americanos
con sus fantasías; pero es Edwin S. Porter, autor y
realizador de los mejores "primitivos" norteamerica-
nos, quien descubre que el arte cinematográfico de-
pende de la continuidad de los planos, dentro de una
determinada unidad, y no de los planos en sí, aislados
unos de otros. En el Laboratorio de la "Compañía
Edison", donde trabaja, Porter puede analizar, escru-
tar, toda clase de *films*, y especialmente los de Meliés,
en cuanto a la longitud, número y composición de las
escenas. Concibe entonces la idea de hacer una pelícu-
la cortando y añadiendo, en cierto orden, escenas ya
filmadas que tengan determinada analogía. Busca en
los almacenes de la Compañía viejos *films* para apro-
vechar escenas con las cuales conseguir su propósito.
Allí abundan los trozos de película sobre temas de la

vida de su país y sobre las actividades, tan populares, de los servicios de incendios. Porter elige este tema y surge el primer *film* dramático yanqui: "La vida de un bombero americano".

Las escenas así combinadas tenían dos cometidos primordiales: En primer lugar, transmitir la acción de ellas derivada, y después —el más importante—, relacionar cada escena con la anterior y la siguiente, de manera que *el todo* así formado tuviera un significado único. No cabía, pues, una comprensión del *film* por escenas aisladas. Cada escena, para ser comprendida plenamente, había de considerarse en unión de todas las demás. Con este método, las fotografías adquirirían nueva fuerza expresiva y hablaban nuevo y elocuente lenguaje. Más tarde, otros realizadores se cercioraron de que varios planos, sin conexión en el tiempo ni en el espacio, pueden ser unificados por el tema, afianzando con ello dos importantes factores filmicos: el plano, en lugar de la escena, como unidad de montaje, y el montaje, como base de la expresión cinematográfica. El factor tiempo, a su vez, iba a intervenir como elemento dramático, ya que la longitud

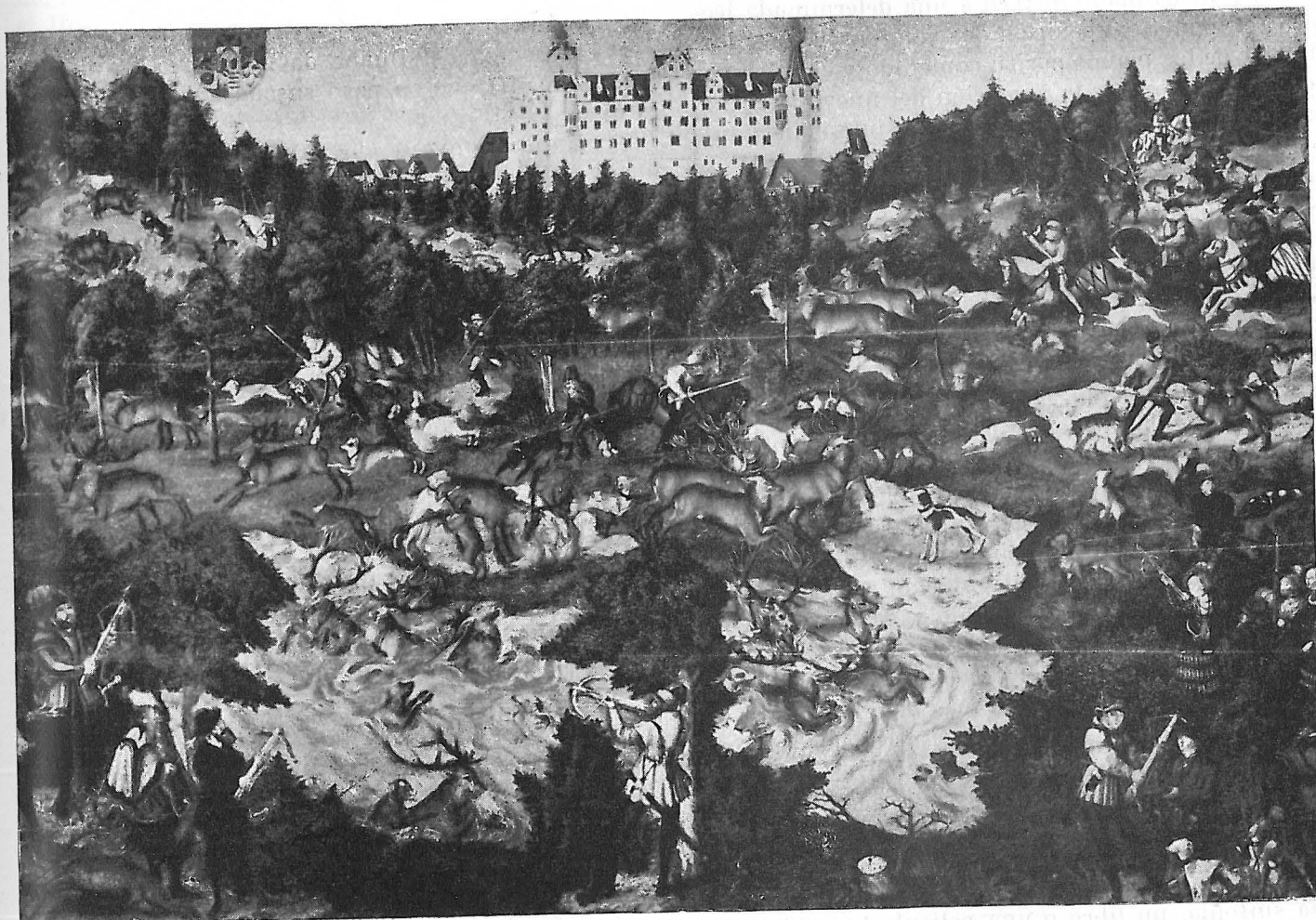
de los planos, hasta entonces determinada por la duración que la escena tenía en la vida real, podría ser reducida o alargada, en beneficio del relato, con una finalidad emocional hasta entonces no percibida.

Basándose en la circunstancia de que dos fragmentos de película, al igual que dos hechos, dos fenómenos, dos objetos cualesquiera, colocados uno junto al otro, se combinan para producir un nuevo concepto surgido de dicha yuxtaposición, S. M. Eisenstein ha expuesto la siguiente definición del montaje:

"Si un fragmento A, derivado de los elementos del tema que se está desarrollando, y otro fragmento B, derivado del mismo origen, se yuxtaponen, dan lugar al nacimiento de una imagen en la que el asunto temático se halla más claramente incorporado." (1).

Es decir, que el resultado de semejante yuxtaposición no es la simple suma de una representación más otra representación (A+B), sino la creación de un nuevo elemento perfectamente distinguible de sus componentes: la imagen C que se quiere evocar.

(1) *The Film Sense*.



Lucas Cranach. "Cacería".



Rodin. "Palas del Partenón".

dremos un ejemplo. En una película se quiere suscitar la imagen de un jugador. Sobre la mesa de juego, las manos nerviosas de un hombre recogen unas cartas, que van descubriendo lentamente; después, caen desalentadas sobre la mesa. Las mismas manos empujan ahora un montón de dinero hacia el tapete de la ruleta. Esta gira. La raqueta del *croupier* barre todo el dinero. Las manos yacen

exánimes, sobre la mesa vacía. En sobreimpresión, se ven pasar cartas y jugadas y girar ruletas con ritmo cada vez más acelerado, hasta fundirse. Las mismas manos abren, resueltas, un cajón en el que hay un revólver...

En este caso, la yuxtaposición de conceptos representables suscita el nuevo concepto del jugador al borde del suicidio. Asistimos, pues, a un proceso de síntesis, desarrollado merced a una determinada técnica: el montaje. Coexisten dos valores sustanciales: el valor de los planos por su contenido y el valor que adquieren éstos por la aparición del nuevo elemento que los unifica. Se ha llegado a esta síntesis mediante una selección en el montaje. ¿Y qué ordenamiento se ha seguido en la construcción de esta escena? Creemos estar en lo cierto al afirmar que se ha procedido de forma que la imagen a que se aspira surja ante nosotros, *se haga* en nuestra presencia, en función de espectadores y, en parte, colaboradores de su creación. El autor nos traza un sendero para llevarnos a la conclusión propuesta, mediante un proceso de elección, primero; de selección, después, y por último, de ordenamiento. Ahora bien, este proceso, en sus diversas fases, no es exclusivo de la cinematografía, sino que se presenta, más o menos palpablemente, en toda creación artística, incluya o no el factor tiempo entre sus componentes. El pintor, literato, arquitecto, músico, etc., proceden análogamente ante la obra a realizar, eligiendo, seleccionando y ordenando. Pero el ordenamiento a que nos referimos no es lo que se acostumbra a conocer como composición. Independientemente de ésta —que es más bien colocación—, existe la facultad del artista de desarrollar sus temas tratando de canalizar nuestra atención en un determinado camino, por el que gusta de acompañarnos, iniciándonos durante el recorrido en sus formas, sus conceptos, sus imágenes. Esta facultad se hace más patente en la música, la literatura o el cinema, ya que una sinfonía, un libro o una película han de perci-

birse a través de un establecido orden expositivo, que, normalmente, no es dable alterar.

Antes de proseguir, nos conviene aclarar que en estas consideraciones generales no hemos de referirnos exclusivamente al montaje en el aspecto meramente técnico y restringido, sino que lo consideraremos, más ampliamente, como verdadero valor de creación artística. En este sentido estimamos que estriba su más elevada razón de ser, y, así, puede aplicarse este concepto, tanto al cinema, como a la música, literatura, etc.

Entre los ejemplos que nos ofrece la poesía española para destacar la selección y ordenamiento de detalles propios del montaje, escogemos del romance del Duque de Rivas, *Un castellano leal*, la presentación del Duque de Borbón:

"...En la antecámara suena
rumor impensado luego,
ábrese al fin la mampara
y entra el de Borbón soberbio,
con el semblante de azufre
y con los ojos de fuego,
bramando de ira y de rabia,
que enfrena mal el respeto..."

Su equivalencia cinematográfica sería la siguiente:

1. Presencia del Duque de Borbón, a través del ruido (en off) que su paso suscita en la antecámara real.
2. Mampara que se abre (P. G.).
3. El Duque de Borbón, soberbio (P. M.).
4. Rostro del mismo (P. P.).
5. Mirada (primerísimo plano).
6. Al fin expresa su ira con palabras (P. P.).

La presentación del personaje se hace de lo general a lo particular, y cualquier alteración de los términos propuestos cambiaría totalmente el efecto buscado.

El proceso de montaje resalta aún más en una partitura musical, donde se combinan los diversos grupos de instrumentos, sucediéndose rítmicamente, fundiéndose unos con otros, y donde los *solos* tienen la equivalencia de un primer plano por su forma y por su intención.

En las artes plásticas existe también una especie de "oculto itinerario" que seguimos en nuestra contemplación, guiados no sólo por la intención del autor, sino en muchas ocasiones impelidos por poderosos recursos técnicos. Así sucede con la luz en los cuadros de Rembrandt, que nos va abriendo materialmente el camino a través de los mismos, o con el *encadenamiento* de figuras, nubes y colores en las obras de *El Greco*. Existen unos elementos materiales ordenados en cierta manera, que tienden a unificarse en un concepto superior. Así se ha definido el montaje, y así, por ejemplo, en el famoso cuadro de San Mauricio, *El Greco* ha evocado la imagen del *morir heroico*

con unas extraordinarias personas que, en destacado primer término, se conjuran para ofrendar sus vidas, mientras en un segundo término asistimos al sacrificio de las mismas, seguidas por la interminable fila de sus compañeros, que, perdidos tras las figuras centrales, parecen enlazar con los ángeles jubilosos del cielo. Apreciamos, también aquí, una equivalencia con los términos primer plano, plano medio, plano general, como para acentuar el orden del montaje:

San Mauricio, invitando a morir a sus legionarios

San Mauricio y los suyos, ante el sacrificio.

La legión entera, dispuesta a morir.

Apoteosis.

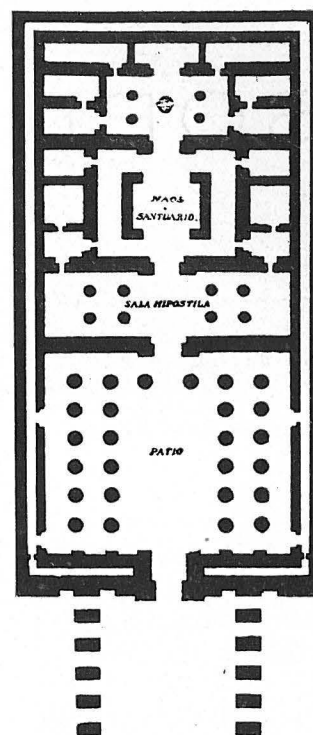
La atención es atraída por ese itinerario oculto de que hablábamos antes, y se halla dosificada a voluntad del pintor. Análoga intención observamos al analizar los cuadros en que *El Greco* interpreta a Toledo, tales como los de *Cristo en la Cruz*, a cuyos pies se extiende la villa, y el de la *Vista y Plano de Toledo*, en los cuales ha sido alterada voluntariamente la perspectiva de la ciudad, que nos es presentada desde diversos y encontrados encuadres. Particularmente, en este último lienzo nos produce asombro ver destacado, fuera del recinto de la población, sobre una nube, el Hospital de Don Juan Tavera, que, según propia declaración del pintor, ha sido forzoso poner en forma de modelo, es decir, en lugar destacado, alterando de manera genial las proporciones reales. El examen de la obra de *El Greco* ha inducido al gran realizador Einstein a considerar al artista español como uno de los precursores del montaje cinematográfico (1).

A veces, y con una tendencia a la "doble impresión", abordada posteriormente en el cubismo y resuelta plenamente en cinematografía, se presenta en un mismo cuadro a la misma persona en distintas fases de acción. Así sucede con los asuntos de sueños, en los que asistimos al desdoblamiento físico del que sueña; escenas de cacería, en que se ve a las mismas personas en diversos momentos de la caza (L. Cranach *Cacería de Carlos V*); asuntos religiosos y de muerte (el mismo *San Mauricio* y *El entierro del Conde de Orgaz*).

Lo mismo podríamos decir en relación con la escultura y con la arquitectura, por lo que se refiere al orden de montaje aludido.

En arquitectura, el templo egipcio, con su sucesión de avenida de esfinges, pilono, patio, sala hipóstila, segundo patio, lugar santo con el tabernáculo y una última construcción con habitaciones para los sacerdotes y dependencias del culto, forma un todo en el que los diversos elementos que sucesivamente lo constituyen se ordenan para producir el sentimiento de di-

Planta esquemática de un templo egipcio.



vinidad. "A medida que se va avanzando en el interior del templo, los patios y las salas van reduciéndose, el techo es más bajo y sube el nivel del suelo; la luz se amortigua también, todo prepara el ánimo para penetrar en el lugar recóndito donde estaba el simulacro divino" (1). En este sentido, lo mismo sería posible afirmar de los monumentos levantados últimamente en Alemania en ensalzamiento del heroísmo.

En cuanto a la escultura, tenemos en la columna Trajana un antecedente prehistórico del cine —según declaración de un competente crítico—, cuyo friso desarrollado alcanza más de doscientos metros, y en el que se ve presente, en las sucesivas escenas del relato, al Emperador Trajano, protagonista de la acción. De igual forma, Rodin, quien, como *El Greco* en el *Plano y Vista de Toledo*, violenta la realidad obsesionado por los recuerdos de la Grecia antigua, y con dos elementos superpuestos, evoca la imagen de la Atenas clásica en el busto *Palas del Partenón*, una de las obras más audaces del genial escultor.

De todo lo anteriormente expuesto, vemos que, tanto el poeta, como el compositor, pintor, arquitecto o escultor, aplican, al igual que el cinematografista, para la realización de sus obras, unos métodos de montaje. Estos métodos, muchas veces discordes y hasta incomprensibles, plantean problemas artísticos de síntesis, comunes a todo el Arte. Si hemos, pues, de dedicarnos al arte cinematográfico, debemos estudiar con interés no sólo lo que se refiere al proceso de concepción o interpretación fílmica, sino también todo lo concierne a la concepción y realización en las obras de arte.

(1) *The Film Sense*. Faber and Faber Ltd. London. (pág. 83).

(1) *Historia del Arte*.—Pijoán.

SOBRE LA NATURALIDAD

Por FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ

Un joven actor nos habla aquí de la teoría de su oficio. La naturalidad en la interpretación, factor elemental y difícil del resultado escénico total, es analizada profesionalmente, pero de una manera objetiva, por Fernando Fernán-Gómez, perteneciente a la generación vocacional y universitaria del "cine".



Fernando Fernán-Gómez

Cuando se inicia la reacción contra un tópico, pocos son los que se adscriben a ella; en cambio, en cuanto comienza a vislumbrarse su transformación en nuevo tópico, la mayoría acude a engrosar sus filas. Como consecuencia, siempre que una tendencia empieza a contar con la aprobación de la mayoría, hemos de recelar de su autenticidad.

La mayor parte de los actores, tenidos como buenos por su naturalidad, no nos ofrecen en sus interpretaciones sino monotonía, uniformidad y carencia absoluta de matices y de contrastes.

Se confunde "naturalidad" con "impasibilidad". El actor que pretende ser moderno evita los movimientos y los gestos violentos, grandes y acentuados; llega, en muchísimos casos, a estereotipar en su rostro un gesto único —al estilo del cómico Buster Keaton—, y habla con una voz impostada, monótona. Este procedimiento, ayudado por la propaganda y amparado en la estética facial, en la luminotecnia y en el maquillaje, fué empleado, con buen éxito de plebe, por la industria cinematográfica norteamericana para la "standardización" de sus actores. La palidez, las lágrimas y el sudor de parafina, la luz teatralmente dispuesta —en el sentido figurado de la palabra "teatral"—, aplicado a un rostro impassible, consiguen dar impresión de fatiga, de muerte, de misterio, con ausencia completa del arte del actor.

Como en nuestro clima se propagan con gran facilidad las ideas cómodas, pronto han aprendido nuestros actores que esta impassibilidad evita caer en la exageración y el ridículo; pero, por lo visto,



Bette Davis



Orson Welles



Ginger Rogers



Claudette Colbert

nuestros técnicos aun no han aprendido a manejar los otros factores, con lo que resulta que la impasibilidad queda, simplemente, en impasibilidad.

Hace ya bastante tiempo, aunque los recién llegados se crean sus descubridores, comenzó a triunfar en los escenarios la escuela de la naturalidad o "realista". Zacconi, que ahora se acerca a los noventa años de edad, triunfó en París, en su juventud, como paladín de dicho estilo. Y en España, en una categoría infinitamente menor, esa fué la innovación de don Fernando Díaz de Mendoza, quizá contrarrestada por la influencia de María Guerrero, que, según parece, estaba algo influida por la llamada "escuela francesa" (afectación, entonación musical de las frases, declamación cantada).

Esto no quiere decir que aquella naturalidad fuere tan natural como la de ahora. Ante Antonio Vico —el de hoy—, Díaz de Mendoza resultaría afectado, como Ermette Zacconi lo resulta ante James Steewart. Todos los descubrimientos van progresando en la dirección que les señaló su descubridor. El que un "Malford" de hoy sea tan distinto del primer modelo "Ford" no nos autoriza a afirmar que aquello no era un automóvil.

Considero magnífica la naturalidad como recipiente adecuado para cualquier procedimiento de interpretación, pero nunca como fin. El fin, esto no debe olvidarse jamás, ha de ser el arte.

Me resulta gracioso ver a esos actores que se mueven poco, hablan constantemente con la voz en el mismo sitio —de cabeza, o engolada, o de pecho, o de estómago—, dándole siempre la misma intensidad y el mismo ritmo, sin advertir que incurren, precisamente, en el defecto básico de "entonación", que caracterizaba a la escuela opuesta a la que ellos creían pertenecer.

Yo creo que el mejor camino para lograr una buena interpretación es el de considerar cómo es el personaje y qué situación vive. Cómo es en la vida y cómo está en el instante. Después interpretar sin es-

clavizarse a ningún tópico ni a ninguna escuela. Sólo así, entre aciertos y errores, elogios y censuras, irá surgiendo a nuestra superficie el peculiar estilo inevitable que, si Dios nos ha dado la gracia del arte, tendremos en el fondo.

El estilo natural que nació del convencimiento de quienes lo difundieron se ha convertido, posteriormente, en moda; luego, en rutina, y, por último, como sucede siempre, en un "comodín" exclusivamente dialéctico, cuyo significado no conoce casi ninguno de los que lo emplean.

La naturalidad se refiere a que sea natural el modo en que el personaje se desenvuelve en el ambiente y situación. Hace muy poco, se ha estrenado una película española ambientada en la época del "dandysmo", y con escenas que transcurrían en el propio Londres. Sólo dos, de los numerosos actores del reparto, han intentado representar sus papeles con la afectación necesaria. Los demás, dentro de la uniforme naturalidad al uso, o pretendiendo estar en ella, no se han enterado de que interpretaban un



Manuel Lana



Jimmy Durante



Patsy Kelly



Joe E. Brown



Eddie Cantor

episodio de una de las épocas más afectadas de la Historia. Estos actores han debido interpretar con afectación. No, claro es, por ser actores vestidos de "dandys", sino por ser "dandys", que ya es bastante. ¿Cómo en un té de aquella época pueden tener los caballeros "naturalidad" en el habla, en el gesto, en el andar y en la postura? ¿Cómo pueden tener, en fin, aire de deportistas contemporáneos?

Naturalidad es algo bien distinto a hacerlo todo igual, sin alterarse por nada, ni por nadie. Que un

hijo insulte a su padre, no es natural. Que nuestra novia sea nuestra hija, no es natural. Que el amigo con quien estamos charlando en un bar caiga muerto por una cerbatana, no es natural. El actor que represente con naturalidad —empleando la palabra en el sentido de impasibilidad que han tomado— estas situaciones está radicalmente alejado del modo de interpretar realista.

Toda concepción de la naturalidad distinta a la de un aditamento que ha de envolver a la interpretación conducirá, indefectiblemente, a los vicios de inflexibilidad y monotonía.

Es quizás indispensable y, desde luego, conveniente y recomendable en alto grado, la naturalidad, pero es fundamental la interpretación, la representación, ya sea exacta o estilizada.

Los viejos actores teatrales que aun quedan por los escenarios, y algunos jóvenes anticuados, incurren en exageraciones por su afán de caracterizar un tipo, de convertir cualquier personaje, más o menos extraño, en un caso patológico, de apurar un mutis; el moderno actor cinematográfico —sobre todo si nos referimos concretamente al español—, incurre con gran frecuencia en defecto de inexpressión absoluta. Al no estar entrenado en este juego de la expresión, por fuerza ha de resultarle ésta falsa, afectada, cuando el director la exige.

Todos los que, por miedo a exagerar, recurren al subterfugio de "no hacer", están consiguiendo lo contrario de lo que se proponen: un estilo de representar anticinematográfico. Pues si en el teatro convienen el contraste y el matiz de las expresiones, en el *cine* son imprescindibles.

Está a punto de concluirse la etapa en que la naturalidad era una reacción contra las formas afectadas; ahora entramos en la etapa que tiene como afectación la naturalidad mal entendida, y se va haciendo necesaria una reacción contra ella que venga por los caminos de la sinceridad y del arte.



José María Lado



Jean-Louis Barrault, en "Les enfants del Paradis", de Marcel Carné.

LA DOCTRINA Y LA PRACTICA DEL "CINE" EN LA OBRA DE LOUIS DELLUC

Por CARLOS FERNANDEZ CUENCA



Louis Delluc

Carlos Fernández Cuenca revive a continuación unas páginas de la historia de Louis Delluc. El escrito, como todos los de su autor, tiene el máximo valor documental. La frescura de sus conceptos y la precisión de sus citas lo hacen digno de la permanencia que seguramente ha de encontrar en el recuerdo futuro de todo cinematografista estudioso.

El concepto militante de la crítica de *cine*, como disciplina y servicio, aparece durante la primera guerra mundial, simultáneamente, puesto en práctica, en los Estados Unidos, por un escritor de Minneapolis, y en España, por el poeta y erudito mejicano Alfonso Reyes (1). De este modo, la vocación que en los manifestos y en las conferencias de Canudo era escueta teoría, empieza a cobrar importancia rectora, aplicándose a una eficaz orientación de los profesionales y del público. Lo que hasta entonces fué simple reseña informativa, se inscribe en lo sucesivo dentro de la órbita exigente de calidades y superaciones. Y Louis Delluc gana la carrera de este corcel sano y juvenil, convirtiendo, por primera vez, la doctrina en práctica.

A la muerte de Delluc, precisaba así Jean Eyre (2) su oración fúnebre: *Nadie, quizá, fué más atacado, burlado, ásperamente discutido y combatido sin cuartel. Y nadie, sin embargo, fué más sincero, más fervorosamente defensor y precursor del arte mudo.* Esta condición de precursor es acaso la más importante y la más concreta de las muchas que brillan definiendo la personalidad de Louis Delluc; entre sus biógrafos y glosadores, el reconocimiento del relieve precursor es unánime: *Delluc* —dice Jean Arroy (3)— *es, indiscutiblemente, un precursor, un iniciador y un maestro,* y Bardèche y Brasillach afirman (4) que *por sus artículos, por su talento, por*

su ejemplo y su palabra, hizo más que nadie para crear un arte del "film".

La vida de Delluc fué corta —no llegó a cumplir los treinta y cuatro años—; pero una inspiración desbordante y una enorme capacidad de trabajo le permitieron dejar obra copiosísima. Quienes le trataron íntimamente nos cuentan (5) que Delluc escribía rápidamente, tal y como las ideas se le presentaban, sin darse tiempo a hacer rectificaciones ni casi a tachar una palabra o un concepto; con su escritura bella y un poco ampulosa, que recuerda bastante la de D'Annunzio, llenaba las cuartillas de sus obras teatrales, de sus poemas, de sus novelas, de sus ensayos, de sus artículos periodísticos, de sus críticas, de sus guiones... Resalta en seguida, a poco que se examinen sus obras con criterio literario, la ausencia de un estilo concreto —ese estilo que presidiría toda su labor de realizador cinematográfico—, por la razón sencillísima de que era el fondo lo que le interesaba, más que la forma; la intención, clara y luminosa, más que el refinamiento estilístico.

Louis Delluc nació en Cadouin, en la Dordogne, el 14 de octubre de 1890; murió, en París, el 22 de marzo de 1924, minada por la tuberculosis su naturaleza nunca vigorosa. Estuvo casado con la gran actriz Eve Francis, la bella intérprete de Paul Claudel —recordamos, conmovidos, su creación de *L'Annonce faite à Marie*—, que ponía todo su talento artístico al

servicio de las mejores películas de su esposo. Y es curioso recordar que el título de uno de estos *films* —*La femme de nulle part*— fué el seudónimo usado por Eve Francis como escritora antes de su matrimonio.

Entre otras obras, Delluc escribió para el teatro el drama en tres actos *Francesca*, estrenado en el *Pré Catelan* durante la guerra, y el *ballet* hablado *La Princesse qui ne sourit pas*, que se representó por primera vez en la Ópera de París (6). Sus dos primeras novelas, *Monsieur de Berlin* y *La guerre est morte*, fueron suscitadas por el conflicto armado; posteriormente publicó *Le train sans yeux*, *La danse du scalp*, *Les secrets du confésionnel* y *L'homme des bars*, a más de un interesante y agudo volumen de cuentos en torno a tipos y ambientes del mundo de la pantalla: *La jungle du Cinéma* (7). Una de las novelas citadas, *Le train sans yeux*, que debe contarse entre las mejores de su autor, estuvo a punto de convertirse en película en 1919, bajo la dirección de Jacques de



Un primer plano de Gabriel Signoret, en "Le Silence"



Un recuerdo de la estancia en Sevilla de Louis Delluc, retratado entre Eve Francis, Marcelle Pradot, Philippe Hériat y Jaque Catelain

Baroncelli; malogrado aquel propósito, la realización fué al fin acometida por Albert Cavalcanti, con arreglo al guión que preparara el propio Delluc, el mismo año de la muerte de éste, por cuenta de la sociedad "Les Film Legrand"; resultó una cinta más apreciada por las minorías que por el gran público, a quien satisfizo muy poco aquel pastiche de *film* americano de aventuras, cuyo mejor pasaje era la loca carrera de un tren (8). Esta sucinta referencia bibliográfica de Louis Delluc debe completarse, en lo que se refiere a la labor no cinematográfica, con la mención del excelente volumen *Chez de Max* (9), largo y sustancioso reportaje —de mucho interés para el conocimiento de la vida y las ideas del teatro fran-



El bar de "Fièvre" después de la riña

cés en aquellos tiempos—, con el gran actor Edouard de Max.

Pero mucho más importante que toda esta amplia labor, de suyo sugestiva, es la que atañe al *cine*, la que hace que el nombre de Louis Delluc, como señala Leon Moussinac (10), quedara inseparable de la historia del *cine*-arte. Delluc creó una sección de crítica de películas en el diario *Paris-Midi*, el año de 1917; ejerció luego igual cometido en *Bonsoir* y fundó las revistas *Film* y *Cinéa*, indispensables —sobre todo la segunda— para el estudio del *cine* universal, y, concretamente, del francés, en los primeros y decisivos años de la postguerra. Una selección de las críticas, publicadas en los dieciocho meses iniciales de labor cotidiana, nutrió el primer libro de *cine* de Delluc: *Cinéma et Cie (Confidences d'un spectateur)* (11); a este volumen siguieron *Photogénie* (12), *Charlot* (13) y *Drames de Cinéma* (14); el último contiene, además de un prólogo acerca del arte de escribir para el *cine* y de un apéndice que recoge las opiniones de la Prensa francesa sobre los *films* de Delluc, los guiones de *La fête espagnole*, *Le silence*, *Fièvre* y *La femme de nulle part*.

He aquí algunas afirmaciones de Louis Delluc, extraídas de sus obras, que pueden contribuir a precisar su estética y su actitud:

El cine pertenece a los espíritus jóvenes. Todo lo que no es joven, no está en él (15).

La improvisación es la gangrena de nuestro "cine" (16).

Un argumento de película exige tanta invención y trabajo interior como una novela o una comedia (17).

El gran poderío de este arte balbuciente consiste en que es popular. En la lista de las civilizaciones se encuentran pocos medios de expresión tan directos (18).

La pantalla es mucho más eficaz que un discurso político sobre las masas internacionales (19).

La fotogenia es el acorde del "cine" y de la fotografía (20).

La fotogenia es la ley del "cine"; para conocerla hay que tener ojos que sean, realmente, ojos (21).

Los maestros de la pantalla son aquellos que hablan a toda la multitud (22).

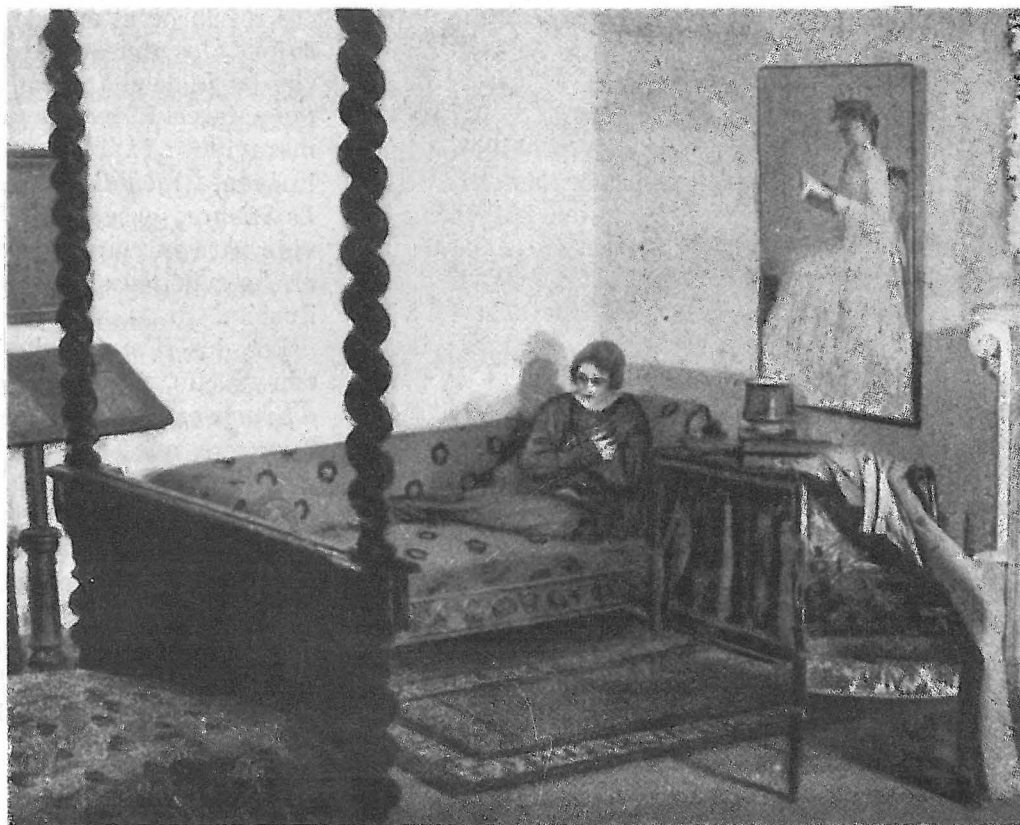
Pero lo más extraordinario de Louis Delluc, con ser mucha su trascendencia doctrinal, reside en el hecho de ser el primer realizador de sus teorías, el primero que des-

arrolló en la pantalla los conceptos confiados al papel impreso. Si algunas de sus ideas han caducado, muchas por resultar inútiles desde el advenimiento del *cine sonoro*, y si otras nos resultan hoy demasiado pueriles, lo cierto es que la mayoría de ellas mantienen, al cabo de un cuarto de siglo, toda su vigencia. De ahí el doble valor que los libros de Delluc conservan y que los hace preciosos para cuantos ven en el *cine* algo más que un cómodo espectáculo: de una parte, su rica documentación histórica, inapreciable para el conocimiento de la obra de Thomas H. Ince, de la iniciación conquistadora del *cine* americano en Europa o del desequilibrado esfuerzo —lo comercial frente a lo artístico, que es todavía más comercial— del *cine* francés de la postguerra; de la otra parte, su contribución decisiva para elevar el nivel de las producciones cinematográficas, señalando con energía y precisión el rumbo a seguir, los ejemplos que imitar, como brújula segura de caminos apetecibles.

Es Louis Delluc, probablemente, la figura más original del *cine* francés antes de la aparición de René Clair. La misma originalidad que brilla en sus imágenes literarias, precisas y definidoras, aparece en su labor de argumentista y director cinematográfico, casi siempre impregnada de un tinte melancólico, hecho de la dulce poesía del renunciamento.

El primer guión cinematográfico de Louis Delluc data de 1919 y se titula *La Fête Espagnole* (23). Lo dirigió Germaine Dulac por cuenta del productor Louis Nalpas, y fueron sus intérpretes Eve Francis, Gaston Modot, Jean Toulout, Robert Selsol y Anna Gay; manejó la cámara P. Parguel. La acción transcurre en España: en una España con demasiadas influencias de Mérimés y de Pierre Louys. La anécdota es esquemática: una mujer, Soledad, amada por dos

Eve Francis en un momento de "La femme de nulle part".



hombres, escogerá "al que vuelva solo", y en tanto que los dos luchan y mueren por su amor, ella marcha con un desconocido. Aunque breve, el *film* estaba lleno de intensidad, de lentitud psicológica, de concisión pasional. Dos o tres rostros en una plaza bastaban para dar la sensación de la corrida de toros, la sensación de *España entera*, según el juicio harto ligero de Bardèche y Brasillach (24). Delluc había estado en España, con un grupo de cineístas franceses: Marcel L'Herbier, Jaque Catelain, Philippe Hériat, Eve Francis; nuestro país le impresionó profundamente; en el libro *Photogénie* escribió algunas páginas notables, llenas de simpatía y calor, acerca de la vida y costumbres españolas, con un pasaje de especial interés, por su emoción sin el más leve asomo de interpretación à l'espagnolade, de las corridas de toros (25). Por haber pasado algunos minutos en España con Louis Delluc — dice Marcel L'Herbier (26) —, creo haberle conocido mejor que por estos largos años de conversaciones frecuentes. En el espectáculo de un establecimiento de cargada atmósfera, el "Salón Novedades" sevillano, viendo bailar a Pastora Imperio y a Dora "la Cordobesita", señala L'Herbier el encuentro de Delluc consigo mismo, la génesis del ritmo que aparece en *Silence*, en *Fumée noire*, en *Fièvre*, en *La Fête Espagnole*.

Efectivamente, ya en ese primer *film* de Delluc —a cuya realización, asumida por Germaine Dulac,

no fué del todo ajeno— aparece un concepto total de ritmo, que en este caso es de *ballet*, como aparece también en toda su sorprendente veracidad inédita el clima dramático, lo que Francesco Pasinetti llama (27) creación del *sentido de la atmósfera en el cine*. Esta densidad, material y psicológica, del mundo en que se mueven los personajes, es el mayor mérito del primer *film* enteramente escrito y realizado por Delluc, con la ayuda de R. Coiffard en la tarea directiva: *Fumée noire*. La acción, de intriga casi policiaca, se centra en la angustia de un matrimonio acuciado por mutuas sospechas retrospectivas, concitadas por un crimen del que cualquiera de los dos puede ser culpable: ¿Habrà sido él un delincuente? ¿Habrà sido ella una mujer de lupanar?

Le Silence, que viene a continuación en la cronología de la obra de Delluc, es una obra sorprendente, extraña, bella y cargada de intensidad dramática. Se trataba casi de un monólogo y al público le desconcertó su pasmosa novedad. Podría decirse que el *film* tiene un solo personaje: Pierre (interpretado por Gabriel Signorel), y un solo decorado: la casa de Pierre. Es la tragedia de un hombre que mató a su mujer, creyéndola culpable de adulterio, y que descubre la prueba de su espantoso error. Se reconstituía el drama a base de rápidas evocaciones, que trataban de conjugar —sin conseguirlo siempre— dos épocas distintas en el presente. Los demás personajes de este

film, producido en 1920 por la empresa "Film d'Art". eran Eve Francis, Ginette Darnys y A. F. Brunelle; la cámara fué manejada por Chaix.

Fièvre, film de 1921 (producción de la Société Alhambra), que la censura francesa prohibió y hubo de sufrir numerosos cortes, es la obra maestra de Delluc, en sentir de Bardèche y Brasillach (28). Su acción, quizá demasiado lenta, está impregnada de una poesía honda y convincente. Transcurre su acción en un bar de marineros, en una callejuela del viejo puerto de Marsella. Una serie de tipos, maravillosamente delineados con pocas imágenes, desfila por la pantalla, narra sus sueños y sus tristezas, define el ambiente: el ambiente, que es, ni más ni menos, toda la magnífica sustancia de este *film*, cuya técnica envejecida está superada para la perdurabilidad por el anhelo de humanísima ensoñación que lo envuelve todo. Es, como bien dice Carl Vincent (29), *un suceso vulgar visto desde el ángulo de la poesía y del espejismo de la vida y de las cosas*. Y añade el crítico e historiador: *Quizá por primera vez, se notaba en un film francés la emocionante magia poética del cine*. Mucho mejor que en *Le Silence*, usó Delluc en *Fièvre* las sobreimpresiones para expresar el pensamiento, el mecanismo de las ideas. Esta gran conquista de la técnica cinematográfica, que las películas sue-

cas revelaron al mundo, había de sufrir el gravísimo daño de los abusos que el *cine* declaradamente comercial haría de ella; pero, primero Louis Delluc, y después Marcel L'Herbier y Leon Poirier, sacaban de esta maravillosa expresión, de las que se pueden llamar imágenes mentales, un valor emotivo singular. En *Le Silence*, por ejemplo, la sobreimpresión había servido para revelar la hipótesis en el recuerdo; en *Fièvre*, servía para mostrar el hechicero poder de la ilusión.

Los dos *films* siguientes de Delluc no estaban, ni con mucho, a la altura de los anteriores. *Le Chemin d'Ernoa* era un error de tema y de realización; *Le Tonnerre*, que sigue a *Fièvre*, y que procedía de un cuento de Mark Twain, fué la única concesión comercial del cineísta, a cuyo temperamento amargo no cuadraba la ligereza humorística.

Pero *La femme de nulle part*, que viene a continuación de *Le Chemin d'Ernoa*, y fué realizada para la "Société des Films Cosmograph", es una de las obras culminantes de Delluc. También en este *film* intervino la censura: hubo de suprimirse una "creación plástica" de la bailarina desnuda Edmonde Guy (30). La cinta, de tema eminentemente psicológico, fué rodada en seis semanas, en los últimos meses de 1921: en los Estudios Gaumont, los quince decorados de R. J. Garnier —enriquecidos algunos de ellos con cuadros del pintor Ottmann—, y en Provenza, Saint-Raphaël y Génova, los exteriores. La acción dramática oponía el destino de la mujer que todo lo ha sacrificado al amor, y el destino de la mujer que resiste a la aventura por respeto al hogar. El final era impresionante; el plano de Eve Francis, maravillosa mujer de ninguna parte, sin rumbo y sin consuelo, caminando por la desierta carretera, en un paisaje de desolación, es uno de los momentos capitales del *cine* mudo europeo. Además de Eve Francis, intervenían en el reparto Gine Avril, Roger Karl, André Daven, Noémi Scize, Denise y Michel Duran. La fotografía, llena de calidades, era de A. Gibory y Lucas.

La obra postrera de Louis Delluc es *L'inondation*, hecha después de larga inacción directiva y ya muy enfermo. Gibory fué también el operador de este *film*, cuyo rodaje terminó a fines de 1923. Y junto a Eve Francis, figuraban en el reparto Philippe Hériot, Ginette Maddie, Edmond Van Daele y Claire Prélia. Por esta vez, Delluc prescindió de ser argumentista de sus propias obras y tomó el tema de una novela provenzal de André Corthis, no demasiado propicia a expresarse en celuloide. Es posible que lo que más sedujo a Delluc fuera el acento de sinceridad humana, un poco similar al de muchas obras de los cineístas suecos, que tanto influyeron en su labor; el tema cuenta los amores infelices de una muchacha, enamorada de un hombre que va a casarse con otra mu-



"La femme de nulle part"

jer, y la culminación del drama está en las escenas de la inundación, cuando el padre de la protagonista, viendo sufrir a su hija, mata a la bella rival y arroja su cuerpo a la corriente. Este pasaje cinematográfico era deslumbrador; una circunstancia casual permitió servirse de una auténtica crecida del Ródano y evitar el truco previsto. El drama alcanzaba en este fragmento de *cine* ejemplar toda su aspereza y toda la densidad del ambiente, resaltado por una fotografía de mucha audacia para los procedimientos de su época.

En éste, como en todos los *films* de Delluc, destaca la perfección del montaje, cuidado por él mismo con inspirada seguridad. *Una casa de películas* —sugería Delluc (31)— *debía conceder tanta importancia al montaje como al director y repartir exactamente su trabajo respectivo. Así tendríamos más a menudo films verdaderos.* Esta afirmación es sorprendente por el tiempo en que fué sentada; en una época en la que se consideraba el montaje como sencilla función de unir un plano tras de otro, Delluc reclamaba, anticipándose a exigencias que vendrían después, y acentuando su condición de precursor, que el montaje fuese obra de especialistas, tan importantes como el director mismo —y él sentía entrañablemente su



Eve Francis y Edmond Van Daële en "L'inondation", obra póstuma de Louis Delluc.

condición de director— para conseguir *films* verdaderos. Esos *films* que tanto necesitaba la cinematografía francesa de los años en que vivió y luchó Louis Delluc.

NOTAS AL TEXTO

(1) Las críticas cinematográficas de Alfonso Reyes están reunidas en su libro "Simpatías y diferencias", tercera serie, Madrid, 1922; páginas 123 a 198.

(2) Artículo necrológico sobre Louis Delluc en la revista "Mon Ciné", de París, número del 5 de junio de 1924.

(3) "Louis Delluc", en la revista "Cinéa-Ciné pour Tous", del 15 de marzo de 1927.

(4) "Histoire du Cinéma", primera edición. París, Denoel et Steele, 1935; página 169.

(5) Jean Arroy, escrito citado de "Cinéa-Ciné pour Tous".

(6) Editados, respectivamente, por Bernard Grasset y L'Edition, de París.

(7) Editions de La Sirène. París, 1922.

(8) "El tren ciego" ("Le train sans yeux") fué fotografiado por Rogers y Daub, y tenía como intérpretes a Gina Manès, Georges Charlia, Javril Colsy, Annie Weiss, Hans Mierendorff, Durec, Robert Scholtz y Numés.

(9) París, L'Edition, 1917. Con 26 ilustraciones.

(10) "Naissance du Cinéma", París, J. Povolotzky et Cie., 1925; página 109. El libro va dedicado "A la mémoire de Louis Delluc, Poète, Cinéaste, et Ami".

(11) París, Bernard Grasset, 1919. 328 páginas en 8.º, con dibujos.

(12) París, De Brunoff, s. a. (1920). 128 páginas en 4.º, con fotografías.

(13) París, De Brunoff, 1921. 106 páginas en 4.º, con fotografías.

(14) París, Aux Editions du Monde Nouveau, 1923. 134 páginas en 8.º, con fotografías.

(15) "Drames de Cinéma", página II.

(16) "Cinéma et Cie", página 94.

(17) Idem, página 149.

(18) Idem, página 267.

(19) Idem, página 269. Obsérvese que esta afirmación es anterior a las primeras obras soviéticas y alemanas de exaltación propagandista por medio del cine.

(20) "Photogénie", página 13.

(21) Idem, página 94.

(22) Idem, página 121.

(23) Ni éste ni los demás "films" de Delluc, realizados o no por él mismo, a excepción de "El tren ciego", se ha proyectado en España, que yo sepa, por lo menos públicamente. Mis referencias personales sobre algunos de ellos, los más característicos, proceden de haberlos visto en París, en las sesiones de cine de repertorio del Vieux Colombier, Studio des Ursulines, Ciné-Latin y Studio 28, en los años de 1927 a 1934.

(24) Obra citada, página 169.

(25) "Photogénie", páginas 104 a 107.

(26) "Un souvenir de Louis Delluc", en "Cinéa-Ciné pour Tous", número del 15 de abril de 1924.

(27) "Storia del Cinema", Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1939; página 74.

(28) Obra citada, página 171.

(29) "Histoire de l'Art Cinématographique, Bruxelles, Editions du Trident, 1939; página 18.

(30) Declaraciones de Delluc a Jean Fricken, en la revista "Mon Ciné", número del 19 de octubre de 1922.

(31) "Photogénie", página 72.

MEDIO SIGLO HA TRANSCURRIDO

POR

ANGEL ZUÑIGA

Si a cualquier espectador de los que en 1895 vieron llegar el famoso tren a la estación de La Ciotat le hubiesen preguntado su opinión sobre el *cine*, se hubiese encogido de hombros y hubiese respondido: "Sólo es un curioso juguete." Costaría imaginar que aquel aparato mecánico se convertiría en el espectáculo favorito de las masas; que se pediría para él un nuevo lugar en las artes; que un día constituiría la organización comercial más gigantesca; que la máquina sería un nuevo medio de expresión.

No obstante, todo sucederá así. Ninguna otra organización comercial logrará reunir a su alrededor tal cantidad de oficios; ninguna máquina conseguirá expresar la gloriosa mentira de la ficción por medio tan original; ninguna otra forma expresiva que pida con mayor suficiencia la categoría de arte; a ningún otro espectáculo concurrirán semanalmente millones y millones de espectadores de todo el mundo para ver las mismas cosas, para aplaudir idénticos asuntos, para adorar parecidos intérpretes: signo igualitario de la época.

Cierto es que sólo podrán considerarse grandes obras aquellas en que se patentice el genio creador del individuo, aquellas en que sobre el trabajo colectivo, tan de la época, sobresalga la huella individual del realizador, como en los casos de René Clair, Pabst, Stroheim, Eisenstein, Chaplin, Griffith, Vidor. En el resto se trabajaría en un régimen de colaboración impuesto por la creciente complicación de la producción cinematográfica.

Si en la obra existe un instante de emoción o se sobreponen ciertos valores plásticos, no sabremos si habrá sido obra del guionista, del director o, en último caso, del montador, tan complicada resulta la colaboración. Y es que en el *cine* existe de todo un poco. Resulta, incluso, demasiado complejo. Hay física, mecánica, óptica, industria, comercio, incluso los más optimistas aseguran que existe un arte en embrión. ¿Pero hasta dónde cabe en todo ello la reflexión directa del espíritu que crea? ¿En qué lugar se pierde al pasar por tanto colaborador, como aquí

se necesita? ¿En qué punto puede llamarse arte una forma tan pendiente del progreso? Porque del *cine* se han dicho muchas cosas. Primero: *es una linterna mágica perfeccionada*; luego: *así podremos volver a ver la llegada del Zar*; después: *la moda pasará*; luego: *quizás es un arte*; a continuación: *es un arte*, y ya en plena euforia: *es más que un arte*. Nadie sabe lo que se dirá mañana.

En nuestra época, esta serie de signos universales, con los que pueden entenderse los pueblos del mundo —contando, claro, con que en ellos prevalezca la imagen—, muestra el poder de una forma de expresión colectiva para sugerir un modelo de expresión internacional al alcance de todos. No hay duda de que los nacionalismos van a entrar en un período de decadencia. Y pronto estas guerras nacionalistas de ahora resultarán un hecho tan curioso como las pasadas guerras de religión.

Partamos, pues, de una primera consecuencia: el *cine* es una forma de expresión colectiva e internacional, que conserva, claro, las peculiaridades propias de cada pueblo. Al referirnos a escuelas de *cine* —americana, francesa, alemana—, precisamos siempre todo aquello que las diferencia. No en aquello que las une.

El *cine* está en plena fermentación. Su misma capacidad de dirigirse a todas partes, de servir a todas las doctrinas, de bucear en el mundo del microscopio lo mismo que en la gigantesca pequeñez del universo, prueban su elasticidad y, al propio tiempo, una vitalidad que un día tuvo sus exégetas y sus denigradores.

En cierto modo, todos tenían razón, su razón. El caso era —como en todos los casos— llegar a un punto de compromiso entre los diferentes puntos de vista. Nadie acertó del todo; todos acertaron en algo. Y no se podía acertar porque "aquello" cambiaba a diario. No vieron unos lo que existía de progreso, que siempre es en arte signo de inferioridad; lo que el mismo refinamiento de la mecánica denunciaba, lo que era tan sólo técnica. Tampoco vieron los de-

más lo que tenía de madurez, de sazón, de original, atrevido y, ciertamente, autónomo en obras como en las de Chaplin, que nada ni nadie puede mejorar. Estas obras eran, precisamente, aquellas en que resultaba más marcado el valor creador individual. Y a él nos referimos cuando hablamos de las imágenes poéticas de un Dovjenko o de un Machaty.

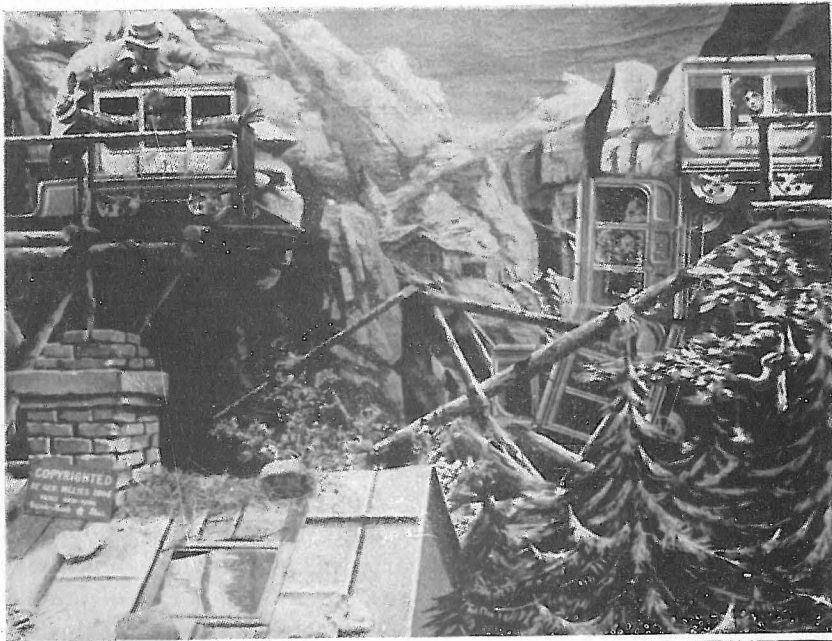
Pero, ¡cuántos y cuántos entusiasmos inútiles! ¡Cuántas y cuántas palabras perdidas! ¡Cuánto fuego hecho humo! Si Cocteau nos hablaba de la décima musa, Thomas Mann renegaba de la falta de estilo propio; Delteil compara el *cine* con la píldora Pink de la literatura, mientras Levinson dice que es una novela plástica; Villermoz habla de música de imágenes y Schowb se refiere a una melodía silenciosa. ¡Literatura de literaturas, y sólo literatura!

Unos verían tan sólo una copia mezquina de la realidad, sin comprender que ésta quedaba estilizada; aquéllos abogaban por una poesía, sin ver que ésta podía perderse al concretar al límite las cosas, al olvidar tantas veces que la máquina podía ser un elemento más que de realización, de irrealización. Lo difícil era mantener el tono poético de las imágenes, por la imagen misma, sin caer en concesiones torpes, en el latiguillo escénico, en la frase hecha, dicha como en el teatro.

El cine, al ser vivo documento, perdería parte de su posibilidad poética. Su mensaje resultaría breve. En el mañana sólo podrá ser entendido por unos cuantos eruditos, de la misma manera que sólo unos cuantos eruditos o personas de una cultura refinada se deleitan con el *Poema del Cid*. Aquí no tendrían significación las palabras del viejo filósofo griego: "Nadie puede ir dos veces a la misma comida."

Todo lo que tiene de autenticidad, de fiel reflejo de su propia época resultará una forma tan precisa de darnos el secreto de su tiempo que se nos escapará él mismo, por cuanto sólo podría entenderse al reconstituirlo con pedazos de la sensibilidad futura. De momento, pues, hemos de atenernos a lo que el *cine* tiene de caducidad. Otra cosa sería, como el ejemplo de la metafísica de Kant: "Crear la patoma que por encontrar resistencia en el aire volaría mejor en el vacío."

Cierto es que desde el primer momento constituyó una curiosidad. En esa edad primera triunfó la fantasmagoría y la prestidigitación porque el público era primitivo y el espectáculo, primitivo también, rematadamente ingenuo. Sirvió entonces para incitar el pasmo babieca de un público que se encontraba con un espectáculo proteico, en donde todo era lícito y que, rara cualidad, despertaba una vaga ilusión. Se sacaba de la manga, con gran limpieza, todas las cintas raras en que el correo de 1905 gus-



De arriba a abajo:
"Les 400 cents coups du diable".
Méliès, 1900. El Oeste.
"El tesoro del Arno", de
Stiller.

taba cartearse con el diablo y emprender los más aparatosos viajes a la Luna, guiados por el hechicero Méliès.

Cuando nos mostró el primer plano como su máxima justificación, en una buena política de acercamiento a cosas nunca vistas y de alejamiento de cosas jamás soñadas, y entre cuya hábil combinación de unas y otras surgió el ritmo, ese día radiante empezamos a creer en el descubrimiento de un mundo nuevo. Sí; habrá alguien que lance, alborozado, el grito de "¡tierra!". Pero ese mundo estará hecho también a la imagen y semejanza del hombre, y esa imagen y semejanza era nuestra también, porque nos unía a ella el mismo cordón umbilical de humanidad.

La combinación de estos elementos había dado un nuevo cuerpo químico con distintas propiedades. La retina se acostumbraría al mecanismo del nuevo juego, a las variaciones de intensidad y distancia; se nos acompañaría por los más extraordinarios caminos, nunca recorridos por la vista que ahora palpa los objetos de una serie de sensaciones táctiles, que son como un hilo sutil que nos revela gestos, actitudes, pequeños movimientos, pasados mil veces por alto. El primer plano nos señala la cara con expresión de terror, la pureza de un afecto, unas manos que se crispan. No podremos escapar a tanta insistencia, al énfasis con que ese fragmento queda materializado hasta adquirir una expresión trascendental en el desarrollo del asunto, lo que le da su estilo, el criterio emotivo cuya línea temática se sigue. Una emoción podrá obtenerse por la alternativa de unos cuantos planos en tiempo convenido, que al presentar distintas cosas en una misma equivalencia y en sorprendentes ritmos de movimiento, nos darán un nuevo significado de las relaciones entre el objeto y el sujeto, entre la Naturaleza y el ser humano, entre el hombre y su sombra.

Aprendimos que un asunto tiene una nueva trascendencia porque ha aparecido el director, como más tarde veríamos el papel que le estaba reservado al guionista; luego, al montador. El director se encontraba, por primera vez, desde tiempo inmemorial, como inventor de cosas nuevas que añadir al acervo cultural de la época, o, mejor dicho, como conductor de cosas expresadas hacia nuevos fines. Del nuevo mundo iba a levantarse el velo de ilusión. El director conocería cómo agrupar los diferentes oficios para darles una salida única que pusiese en evidencia el fondo de esas superficies, en las que parecía detenerse la cámara, como si el lago tuviese miedo todavía de referirnos el secreto de su profundidad.

Del absurdo de Méliès y de esta dirección nueva tuvimos el parto feliz del *cine* moderno, primera creación poética en que lo físico se juntaba a lo espiri-

tual para darnos un cosmos hecho de acciones ilógicas y de cosas en que ni la gravedad ni la razón alcanzarían fácil existencia. Cuando los *films* del Oeste y los suecos nos descubrieron la Naturaleza como elemento integrador de este nuevo orden, comprendimos que nos hallábamos ante algo fresco, palpitante, vacilante de emoción, como una llama. Pero en este *cine*, todavía primitivo, los trazos de los personajes no lo eran menos. Aquél era el bueno; aquélla, la ingenua; estotro, el traidor; la de más allá, la vampiresa. Se iba a buscar tan sólo esquemas esenciales que nos diesen el mecanismo del hombre. Esta caracterología, por ingenua que pueda parecernos, era la forma de personalizar sin equívocos una serie de tipos.

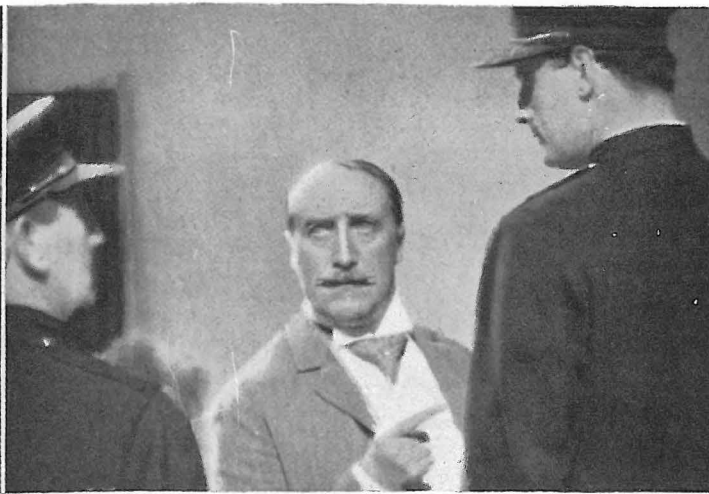
Pronto se sucedieron otras emociones. De la superficie se pasó a la profundidad. El mundo exterior en que parecía concretarse la materialidad de las formas plásticas adquiría su hondura. Traspasada la superficie de las cosas, éstas se nos presentaban desde ángulos insospechados, inesperados, y su aparición nos decía el porqué de tantas acciones. Si todo accionar era externo, el motivo de duda, la reflexión, los segundos pasados hasta tomar una determinación cualquiera —ritmo de interpretación, de reacción— os hablaban de la complicada madeja psicológica del individuo, nos daban su dimensión interior, su enorme profundidad. La cámara había dado sus golpes de azadón y por la tierra de aluvión habíamos llegado a la granítica profundidad, a la inmensidad oceánica del alma del hombre.

Lo lineal se unía a lo pintoresco; la profundidad se nos revelaba como milagro en la materialidad de las superficies; lo plural se convertía en unidad; lo romántico, que es la no claridad, o la claridad excesiva que ciega, se barajaba a lo clásico, que es medida, concierto. El *cine* empieza a hacer suyos algunos valores estéticos, negativos y positivos. Sabremos de lo bello, del culto a la anatomía, pero también de lo feo, del triunfo de la expresión, sobre todas las cosas; se nos hablará de lo tosco, pero también de la gracia; de lo elegante, pero también de las formas descuidadas; de lo inarmónico, pero también de la suprema armonía de las cosas. Y por ser una forma de expresión primitiva, no podrá abandonar ese instinto moral que las masas prefieren: la lucha del bien y el mal, llevada hasta el extremo. Cuando más tarde se descubrió el ambiente, entonces pudo decirse que el *cine* se había volcado hacia afuera totalmente, que había desencajado el límite de las cosas, había roto el cinturón que las oprimía.

Este nuevo estudio del ambiente surgía de una nueva idealización de las cosas que rondaban a los personajes. Estos se bañaban por todas partes, como islas, en sombras de luz; parecía como si les rodease



"El sombrero de paja de Italia", René Clair.



"L'Opéra de Quat'Sous", Pabst.

una atmósfera densa que todavía recortase más el perfil humano de sus figuras, aunque, en ocasiones, se exagerase la nota y se olvidase la acción por hacer participar al ambiente en el drama emocional, en detrimento del asunto. Esta sensación que nos dejaba el espacio que envuelve a los personajes alcanzaría su mayor significado al revelarnos la angustia producida por ciertos objetos. A la vista de una escalera vacía podía darnos, en determinado momento, tanta emoción como un rostro humano lleno de desesperación.

Es el triunfo de un nuevo realismo, inconcebible e inconcebido. En él había, como en todo arte, una ilusión. Se nos daba incompleto, por fortuna, para que se echase a volar la fantasía, pues no todo iba a ser una copia trivial de la vida. Por de pronto, sólo se contaba con dos dimensiones. Por otra parte, el ser humano había perdido el habla; todo se le volvía gesto, actitud, entendiase por señas en un mundo de sordomudos. Y esta fué una de sus fortunas: la de hacerse entender por signos, los propios, los de la imagen, aunque también perdiese los mejores años de su infancia en el viejo teatro. Cuando salió de esta esclavitud nos dió la mágica ocasión de ver las cosas del mundo de una forma distinta, nutriéndose de ellas como si fuese la suya una vegetabilidad porosa.

Hemos visto, pues, surgir un vocabulario de líneas y volúmenes: el caprichoso mundo de los objetos; establecerse una serie de relaciones completamente nuevas entre el hombre y el mundo circundante. Nos adentramos en una selva virgen, en que nuestro fino instinto de cazador aprende a valorar cada sombra. Los animales dejan retratar sus movimientos, la expresión morfológica de sus rostros. Vemos cómo las cosas se transforman en sensaciones, cómo los ob-

jetos alcanzan un valor independiente y absoluto. El director les da una nueva jerarquía y el sitio que ocupan en el tiempo y en el espacio cinematográfico les da su verdadero valor, su rango cualitativo. Epstein dice que en el *cine* no existen naturalezas muertas. Los objetos poseen actitudes. Cada accesorio es un personaje.

Si insistimos en lo que en él hay de documento, veremos cómo resulta la más verídica exposición de las cosas, de las modas de nuestro tiempo. Por primera vez en la Historia, vamos a tener un vivo reflejo del mundo. Una obra de Shakespeare la vemos ya desde un punto de vista muy distinto al del que fué escrita. Cada época le ha añadido su porción de sensibilidad: las palabras las hacemos sonar de otra manera, porque se ha perdido su acento original, rigurosamente histórico, el matiz con que fueron pronunciadas.

En el *cine*, las cosas tienen un valor documental inaudito, porque no sólo recoge los temas del momento, sino que les da el gesto de los personajes —de acuerdo con la época— y la indumentaria, la moda, el mobiliario, su colocación, el alma de las cosas, que es imposible reconstruir. Es un documento vivo, único e imperecedero, que dejamos al mundo para el día de mañana. Un cadáver viviente de formas periclitadas.

También los movimientos de cámara nos traen nuevas dimensiones. La narración puede ser objetiva o subjetiva; la cámara puede ser agente activo que cuenta el tema o puede conjugar su tiempo en pasiva. Se pueden practicar todas las deformaciones, poner en práctica todos los desplazamientos.

El movimiento pasa a ser la cualidad máxima del *film*. No habría emoción, sin moción. Este movi-



"El circo", Chaplin.



Un viejo "film"

miento podía ser de diversas categorías: movimiento del actor o de los objetos, movimiento de la cámara, movimiento del *film* impuesto por el montaje. Por aquí se llegó a abusar del movimiento por sí mismo en todo aquello que tenía de visual, de efecto por el efecto, sin preocuparse de las causas interiores, o sea, de todo aquello que —social y económicamente— lo producían.

El movimiento de la cámara nos daba el poder de trasladarnos a todos los sitios, de poder asistir a las más impensadas acciones desde los más absurdos puntos de vista y poder así captar detalle a detalle la visión en conjunto de una acción. Es el instrumento para reflejar una realidad creada, un estado de ánimo que ha pasado anteriormente por determinados procesos intelectuales.

Cuando supimos todo eso, descubrimos la magia del ritmo. Determinados movimientos poseían una duración fija, un orden en el tiempo. Esta sucesión de imágenes creaba el ritmo exterior, puesto en solfa definitivamente por el montaje, especialmente en el *cine* mudo.

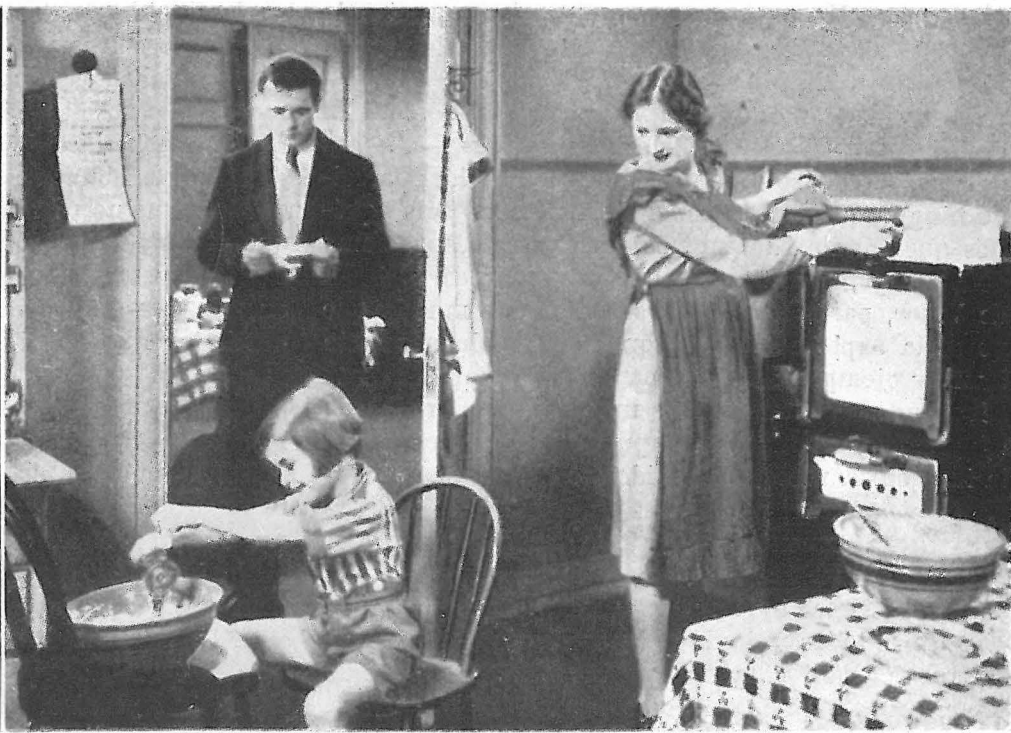
Objetos, personas, naturaleza, nos descubren su valor fotogénico. La fotogenia, se dice, es una cualidad esencial. Se es o no fotogénico: he aquí la cuestión. De no alcanzar esa categoría, se pierde todo valor. Hay formas que realzan sus valores estéticos o emotivos; otras los rechazan. Todo aquello que se justifica en belleza, es fotogénico; todo aquello que tien-

de a resaltar lo esencial de las cosas, es fotogénico. Pero, naturalmente, en esto entrará la suprema sensibilidad del artista. Cámaras como las de Gregy Tolland, Rudolph Maté, Perinal, conocen el ángulo y la iluminación precisos para que la fotogenia sea una cualidad otorgada por el operador, independiente del objeto.

El caso es que el *cine* posee ya sus postulados estéticos. Nos hallamos ante nuevas fórmulas que obedecen a la actividad creadora del artista. El oficio ha llegado a crear categorías en su afán de composición. Hablamos, claro, de cintas que lleven la huella del realizador, o sea, de todas aquellas rigurosamente personales. Claro que deberán juzgarse de acuerdo con el tiempo de su realización, y, ya en él, de acuerdo con los medios que el realizador haya tenido a su alcance.

En los diversos estilos del *cine*, lo que podríamos llamar escuelas nacionales, lo importante es que exista una voluntad de coincidencia entre lo formal y el contenido. Taine pretendía que el medio social, las costumbres, lo histórico, la tradición, la raza, eran importantes para el hecho estético. El *cine* todavía viviría de esos residuos del siglo XIX, aferrándose a ellos.

Por esas teorías, aplicadas al *cine*, veríamos los puntos de contacto que guarda con distintas expresiones artísticas de la época. Existe, en todo momento histórico, lugares comunes a toda la Humanidad.



"film" de Griffith.

"Y el mundo marcha", Vidor.

El cubismo, el sobrerrealismo, la inclusión de la ciencia, las teorías de los psicoanalistas, todo ello es asimilado, permaneciendo en un terreno de influencias mutuas, pues ciertas tendencias pintorescas del *cine* son explotadas por literatos como Blaise Cendrars, así como parte de su lenguaje fantástico es usado en la literatura. Tampoco son escasas las aportaciones cinematográficas aprovechadas por el teatro, por ejemplo, en las experiencias escénicas de Piscator y del director polaco Leon Schillar. En uno de los "ballets" de Diaghilev, *Oda*, de fondo pirandelliano, se usaba también la combinación teatral cinematográfica, tan extendida en el *music-hall*.

La plástica del *cine* exige formas bellas que contenten a la razón tanto como a la sensibilidad. Si en un momento, el carácter ha privado considerablemente en detrimento de la belleza —exaltación de intérpretes feos, como Beery, Valeska Geert, Asta Nielsen—, lo cierto es que ha habido una exaltación del sentido anatómico y plástico de las formas. La pintura ha cedido al *cine* sus puntos de vista —Degás—: la técnica de la luz, los impresionistas, la manipulación de la forma contenida en el espacio; pero el *cine* se ha evadido de tales limitaciones por la creación de una sensación de tiempo ideal cinematográfico, hecho de puros convencionalismos, como en todo arte, hasta formar una nueva realidad que nada tiene que ver con la verdadera. La luz se derrama sobre los elementos. Los contrastes entre luces y sombras operan

sobre la sensibilidad del auditorio y la luz parece espiritualizarse para alcanzar así una mayor expresión.

Lo malo es que al descubrir la palabra, llegaríamos de nuevo al teatro. Se retrocedería a los tiempos del *film d'Art*, con su aparatosidad escénica. No sólo se cultivaría en América; también en Francia —Pagnol o Cuitry— o en Inglaterra —*Pigmalion*— la palabra volvería a dominar. Se copiaría la técnica teatral y se intentaría disfrazarla con un primitivo cambio de planos. El *tempo* de la voz humana —inalterable— restaría vivacidad al *film* y posibilidades al montaje. Por mucho que Ben Hecht y Mac Arthur, en *The Front Page*, dieran una mayor velocidad al diálogo, éste no podría evadirse de los límites de una lógica humana.

El descubrimiento del *cine* hablado destruyó el equilibrio. Fué durante unas temporadas teatro y nada más que teatro. Al superar esa fase primitiva se vió lo bueno que la misma aportaba. Se habían sustituido los títulos por palabras, y esto, dígame lo que se quiera contra la palabra, resulta excelente. Los títulos era la tara más grande que tuvo el *cine* mudo. Cuando se pretendía pasarse sin ellos, entonces era cuando más se veía lo imprescindibles que eran. Se torturaba lo indecible el lenguaje de la cámara para expresar algo fácil y sencillo de decir. En el barroquismo de *Variété*, para darnos la impresión de una orquesta de jazz, se la desglosaba, plano a plano, por instrumentos. Esto resultaría ahora un inadmisibles

pleonismo. Ya no tenemos que ver la orquesta: la oímos, y su sonido nos da la referencia, mientras la acción fluye sin interrupciones.

Lo malo es que a los *films* sonoros —que era la creación nueva— se prefirió los hablados —que era la copia del teatro—. Y para el sonido no ha aparecido ningún Griffith. Al poner de manifiesto sólo aquellos que resaltan la intención de una escena, como en *La melodía del mundo*, de Ruttman, o en *Aleluya*, de Vidor, parecía descubrirse un nuevo mundo que no sería explorado. Claro que siempre hemos visto buenos ejemplos: la escena de la campanilla en *Blackmail*, de Hitchcock, es una excelente prueba de los valores del sonido superpuestos a la expresión de la imagen. A veces, los sonidos se alteraban. En *Marruecos*, de Sternberg, se ven los coches que se deslizan silenciosamente; tropas que desfilan sin que se oiga el típico ruido, sino tan sólo el batir de un tambor.

Si en el teatro todo eso se oye desde un ángulo, en *cine* desde todos y desde las más diversas distancias. Los sonidos tal como se producen, sin significado alguno; los sonidos tal como los señala el director, deformándoles para darles una intención, bien auditiva o bien de analogía con las imágenes, creando una continuidad auditiva.

En *City Lights*, un diálogo se representa por una serie de falseados sonidos de palabras. En *Hurricane*, el fragor de la tempestad alcanza a expresar bellos efectos sonoros; en *Long Voyage Home*, sobre las sombras del grupo humano que lanza al mar el cadáver del marino, se oye el silbar del viento.

El eco en *Citizen Kane*, en *La jaula de oro*, en *Carbón*, son elementos nuevos que nos causan, por la novedad, sorpresa. La combinación de silencios y sonidos nos da contrastes auditivos, como vi-

suales los de sombras y luces. En *Strange Interlude*, el procedimiento queda mejor que en el teatro, pero no sabemos hasta qué punto puede decirse que sea una exposición afortunada del monólogo interior de Larbaud o de Joyce.

Todo ello, claro, no son sino escenas sueltas al lado de otras que no piensan sino en la claudicación. Y es que el *cine* se comercializa hasta lo infinito. Será imposible el triunfo de los artistas, como en el mudo cuando éste despertó las esperanzas de todos. No se puede trabajar con independencia, puesto que la organización cinematográfica costará demasiados dólares para arriesgarlos en ensayos de resultados problemáticos. René Clair ha señalado esta comercialización angustiosa del *cine*, que acabará con todo intento de independencia. La obra mejor de Ford, de un Orson Welles, chocan con la estrechez mental de la industria cinematográfica.

El mal del *cine* es que una obra haya de movilizar tantos capitales. Un pintor, un músico, un literato realizan la suya con una mínima cantidad de elementos; el *cine*, por el contrario, los necesita y en tal cantidad que obliga a elevadísimos presupuestos. Esta su actuación es una tara esencial. En el *cine* mudo esto existía en un mínimo. Cualquier hombre con una cámara podía obtener resultados excelentes, como así hizo Robert Siodmack. Ahora la organización es demasiado complicada. Y el *cine* se industrializa en tal forma que nos obliga a pensar en sus muchas limitaciones. La era de los artistas ha pasado. Pero no hay duda de que volverá, de que ha de volver si es que el *cine* debe subsistir como una fórmula de expresión elevada, de acuerdo siempre con su época, de acuerdo siempre con lo que, en esencia, es una máquina de registrar el tiempo.



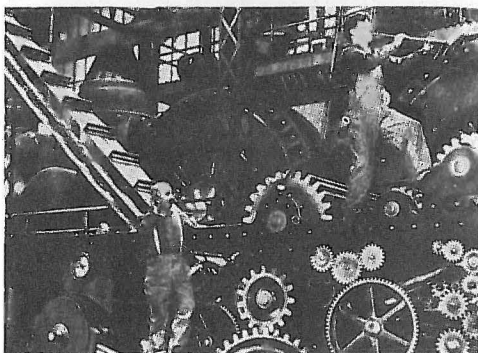
CINCUENTA AÑOS DE CINEMA

AIGUNOS FILMS SIGNIFICATIVOS DE LA ETAPA SONORA

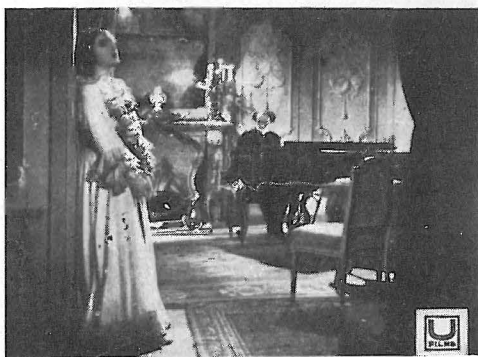
(CONCLUSION)

El hombre y la máquina. La sátira perfecta de la "standardización" la realiza Chaplin en *Tiempos modernos*. No ha mucho que René Clair propugna tesis análoga en *A nous la liberté*. En uno y en otro, raíces de Eremburg.

El bosque petrificado, de Michael Curtiz, es un magnífico ejemplo de cine introspectivo precursor de tantos temas actuales acerca de la vida interior. Condensada la acción en un par de decorados, tiene vigor y raigambre humanas, contextura dramática y altura ideológica.



Robinson realizó, hace ya mucho tiempo, una de las primeras películas de original intención psicológica: *Sombras*. Hace unos diez años reaparece con un asunto de compleja densidad, heredado del inolvidable film *El estudiante de Praga*. Nos referimos a *El misterioso Doctor Carpis*.



Nuevamente Duvivier. *Carnet de baile*, film de hace dos lustros, anticipación de lo que han de ser las recientes películas del maestro: breves historias dramáticas sintetizadas en una unidad estética superior.

Shakespeare, en la pantalla. Todo el sentido lírico-trágico de *Romeo y Julieta* se conserva íntegro en la versión cinematográfica del mismo título, debida a la pericia de George Cukor, realizador de conceptos teatrales.



Marlusse, de Marcel Pagnol. El defensor del cine teatral realiza aquí, una vez más, una exaltada apología del anti-cine, ofreciéndonos buen teatro en imágenes.



El muelle de las brumas. Cine francés de nueva escuela. Sinfonía gris de arrabales, puertos y cafetines. Recia contextura dramática. Un nombre nuevo: Marcel Carné.

Capra otra vez. *Vive como quieras.* Filosofía americana optimista y vital. Cine de recursos expresivos líricos y humanos. Origen de una serie de películas influenciadas por este concepto capriano de la vida.



La gran ilusión, de Renoir. Los viejos conceptos dramáticos del realizador de *La perra* resurgen briosos en esta cinta, exponente de un cine francés que quiere sobrevivirse.

Lobos del Norte, de Hathaway, es el exponente de un cine rudo, fuerte y violento que exalta pasiones elementales y primitivas. Su realizador, experto en temas heroicos, nos muestra aquí esta faceta de su firme personalidad.



Blanca Nieves, de Walt Disney, representa en el cine el predominio de un espíritu joven, lírico y fundamental, en abierta oposición con los temas complejos, turbos y atormentados, que Alfred Hitchcock y sus seguidores popularizarán pocos años después.

Vuelve el film de alto espectáculo en *Lo que el viento se llevó*, la película de la grandilocuencia explosiva, de los complicados movimientos de masas, del color justo y ponderado, y de lo que es ya más extraordinario: un sentido humano riguroso y auténtico. Víctor Fleming, director.



A las nueve, lección de química. Exponente de un cine italiano serio, sin estridencias, honesto y trabajado, surgido de los laboratorios y "plató" del Centro Experimental de Roma, al margen de efectismos y falsos ademanos. Mario Matoli, director.

El cine francés insiste en las rutinas que le dieron prestigio. Vuelve Renoir con *La bestia humana*, de Zola, a zaherirnos con la punzante aguja de lo dramático.

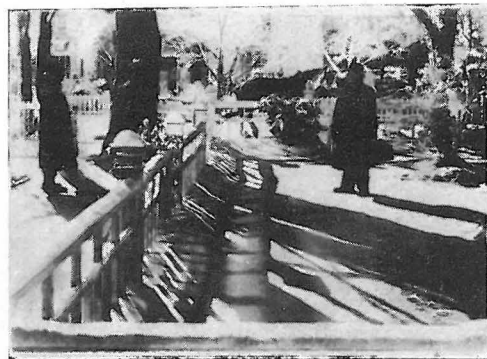
Ford, el mago de las sombras y las luces, nos ofrece en *La diligencia* una magnífica lección de cine, al condensar, en el reducido espacio a que la acción se obliga, un universo de pasiones y contrastes.

Adiós, Mr. Chips. La vida sin riesgo y sin gloria de un profesor inglés. Sam Wood matiza con singular maestría, y huyendo de los teatralismos, la vulgar pasión y muerte de este pobre hombre, típico introvertido, paralelo al Amiel analizado por nuestro Marañón.



La corona de hierro, de Blasetti. Cine épico de la mejor escuela, Italia vuelve a los viejos caminos de la reconstrucción histórica, pero sabe dotarles de un interés cinematográfico creciente, al margen del tópico de la grandilocuencia.

Una vuelta a los "ismos" puede serlo esta versión en imágenes de *Nuestra Ciudad*, debida a Sam Wood. Viejos procedimientos de iluminación, alteraciones súbitas del lenguaje cinematográfico al uso, profundidades focales determinantes de nuevas perspectivas de expresión, hacen de *Sinfonía de la vida* lo que se llamó en tiempos una "película de vanguardia".



El viejo teatro de G. B. S., el irlandés, vuelve al cine de la mano de Leslie Howard. *Pigmalión* resucita para las multitudes el viejo mito de la Galatea hecho realidad. Anthony Asquith colabora con Howard en la tarea de dar forma plástica, sonora y sensible al sueño mitológico.



Rebecca, o la exaltación de los transiundos humanos menos apreciables. Alfred Hitchcock, realizador genial, tiene la culpa de ello. Y con él, las multitudes necias que aplauden y deliran.



Charlot, definido: *El dictador*.

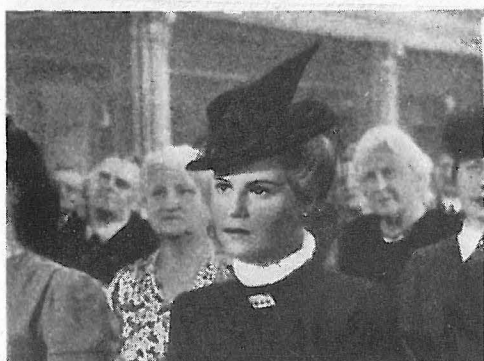
Ciudadano Kane, Orson Welles: vanguardismo investido de corazón



Inés de Castro, de Leito de Barros y García Viñolas, es una limpia y decorosa muestra de la colaboración cinematográfica luso-española.



Sangre, sudor y lágrimas, de Noel Coward. Exponente de un cine circunstancialmente ligado a la guerra.



El lago de mis ensueños, cine alemán de rancia solera. Acertado empleo de Agfacolor. Dirige, Veit Harlan.



Luz de gas, de Thorold Dickinson. Una muestra más de ese cine introspectivo, reflejo de una era que muere.



Recio ejemplo de un nacimiento dramático español: *El escándalo*, de José Luis Sáez de Heredia.



Mrs. Miniver, de Wyler. Versión angloyanqui del dramatismo de los bombardeos.



Los últimos de Filipinas, gallardo exponente del cine español heroico. Realizador: Antonio Román

CAMARAS RAPIDAS

POR

Gregorio Marín

La descomposición del movimiento por el análisis cinematográfico ha llegado en nuestros días a límites insospechados. Gregorio Marín estudia en este artículo diversos tipos de cámaras rápidas, adaptadas a la reproducción de velocidades extraordinarias.

Estos aparatos se caracterizan, como su nombre indica, por conseguir gran número de imágenes por segundo, lo que representa una gran facilidad para analizar y detallar todos aquellos fenómenos que, por producirse en un tiempo pequesímimo, escapan a nuestra vista.

Se comprende que la construcción y el funcionamiento de estas cámaras han de diferenciarse de las normales, ya que en éstas, debido a que la película se desplaza no de un modo continuo, no se pueden conseguir grandes velocidades, por las grandes fuerzas de retardo y aceleración que se producen al llegar a una velocidad algo elevada.

Su construcción se basa en el tipo "Zeiss Ikon", en el "principio de la compensación óptica", en el cual la película es transportada a una velocidad uniforme y continua, mientras que los movimientos a captar son impresos sobre ella por elementos ópticos móviles. Se utiliza película de 16 mm., por motivos de inercia y menor gasto.

El citado aparato, que vamos a explicar, permite obtener las siguientes velocidades: 120, 250, 500, 1.000, 1.500 y 3.000 fotogramas por segundo. La primera con propulsión manual. Las de 250, 500 y

1.000, con propulsión a cuerda, y las de 500, 1.000, 1.500 y 3.000, con motor eléctrico y un juego de poleas trapezoidales.

Con la propulsión a cuerda pueden impresionarse hasta 20 metros de película, necesitando, aproximadamente, once segundos a la velocidad de 250 fotogramas por segundo, seis segundos a la velocidad de 500 fotogramas por segundo, tres segundos a la velocidad de 1.000 foto-

gramas por segundo. Hasta alcanzar la velocidad deseada se gastan 1,5, 2,5 y 5 metros, respectivamente, de película.

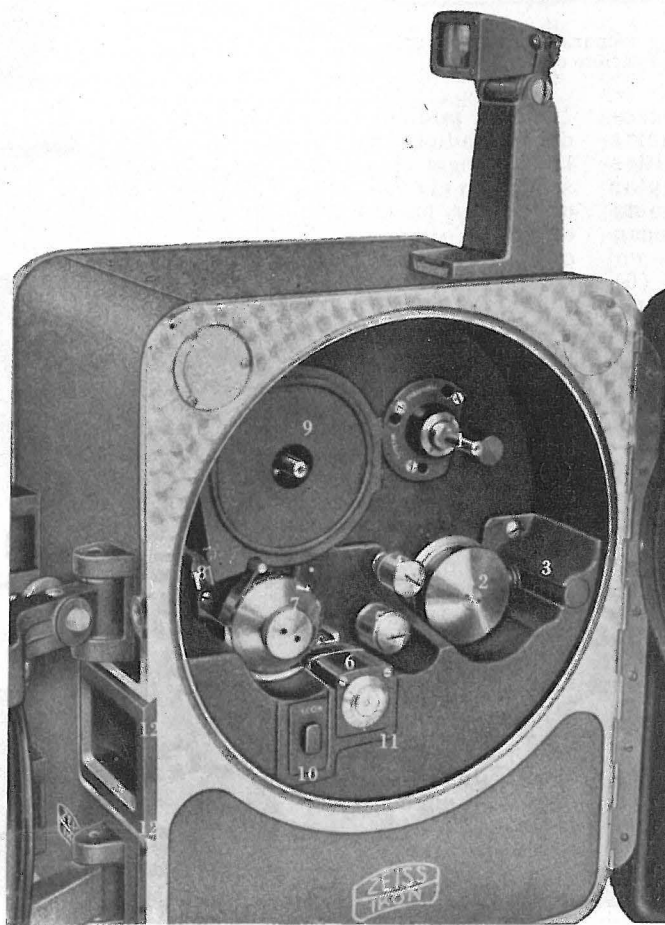
Al trabajar con la propulsión eléctrica, se pueden emplear bobinas de 30 metros de capacidad, empleando, aproximadamente, tres y medio segundos a la velocidad de 1.500 fotogramas por segundo; dos segundos a la velocidad de 3.000 fotogramas por segundo.

En el tiempo necesario para alcanzar dichas velocidades, gasta 6 y 10 metros. Durante dicho tiempo se pueden efectuar, sin embargo, fotogramas nítidos y aprovechables.

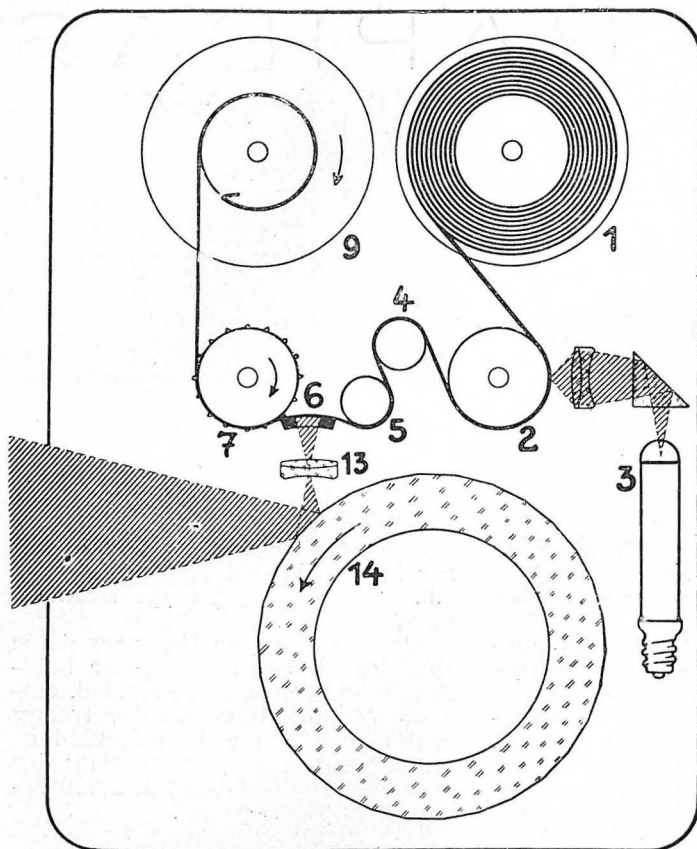
En la figura 1 está representado el mecanismo de la máquina abierta, y en la figura 2, el esquema de funcionamiento. Desde la bobina (1) corre la cinta sobre el tambor guidor (2). En este momento, se puede imprimir sobre un costado de la película con un tubo incandescente especial y por intermedio de un prisma y un objetivo marcas de tiempo en aquellos casos donde se hace necesaria la determinación exacta de la duración de un proceso. El tubo incandescente recibe sus impulsos eléctricos con una frecuencia de $1/1.000$ seg. o $1/50$ segundos desde un generador de frecuencia.

La película sigue su camino desde el tambor guidor (2) al rodillo (4), y debajo del rodillo (5) hacia la ventanilla principal (6), debajo de la cual se halla el objetivo (13). Este objetivo tiene una luminosidad de 1:2 y una longitud focal de 1,8 cm.

La compensación óptica trae consigo el ajuste fijo



Detalle del interior de una cámara rápida del tipo Zeiss Ikon.



Esquema del funcionamiento de una cámara rápida que utiliza el sistema de "compensación óptica".

del objetivo. Por esta razón se efectúa el enfoque a diversas distancias mediante la adaptación de lentillas adicionales. Así se pueden captar objetos desde 20 centímetros hasta infinito. Dichas lentillas se colocan en (10) (figura 1).

Desde la ventanilla principal (6) es guiada la cinta expuesta al tambor de transporte (7), y, por último, al bomo de recepción (9).

Entre el objetivo y la ventanilla principal se ha intercalado un diafragma a ranura, cuyo ancho puede variar desde 0 a 6 mediante el botón (11). Dicho diafragma sirve para la captación de procesos móviles, cuya velocidad requiere, para su buena impresión, un tiempo de exposición menor que el que se consigue con la frecuencia de exposición fijada.

Sobre la guía (12) se enchufa, al querer operar, una máscara limitadora que reemplaza a una chapa protectora colocada cuando no se trabaja. Los rayos luminosos procedentes del objeto a impresionar entran por el orificio de la máscara y son guiados por la corona de espejos (14) hacia el objetivo, el cual dirige la imagen captada por la ventanilla principal (6) hacia la película sensible que pasa detrás de la misma.

Para poder fijar el plano exacto a captar se dispone de un visor (13).

(fig. 2), pudiéndolo graduar a la distancia deseada. En el caso de querer hacer exposiciones a corta distancia, se efectúa el enfoque del plano a captar mediante una lupa especial de enfoque, que se acopla sobre la ventanilla principal (6), debiéndose abrir la cámara para tal efecto.

Como ya se ha dicho, se pueden imprimir sobre uno de los costados de la película marcas de tiempo para registrar la duración de un proceso móvil. Para conseguir esto hay que conectar el tubo incandescente a punto (3) (figuras 1 y 2) con el generador de frecuencias mediante un cable.

Dicho generador consta esencialmente de un diapason modulado por válvulas, el que trabaja, por no tener ningún contacto mecánico, con gran precisión. El diapason oscila, según se desea, con una frecuencia de 1.000 ó 50 Hz., de manera que el tubo incandescente produce golpes luminosos en intervalos de $1/1.000$ ó $1/50$ segundos, respectivamente, los que aparecen sobre la película, después de revelada, en forma de rayas exactamente limitadas.

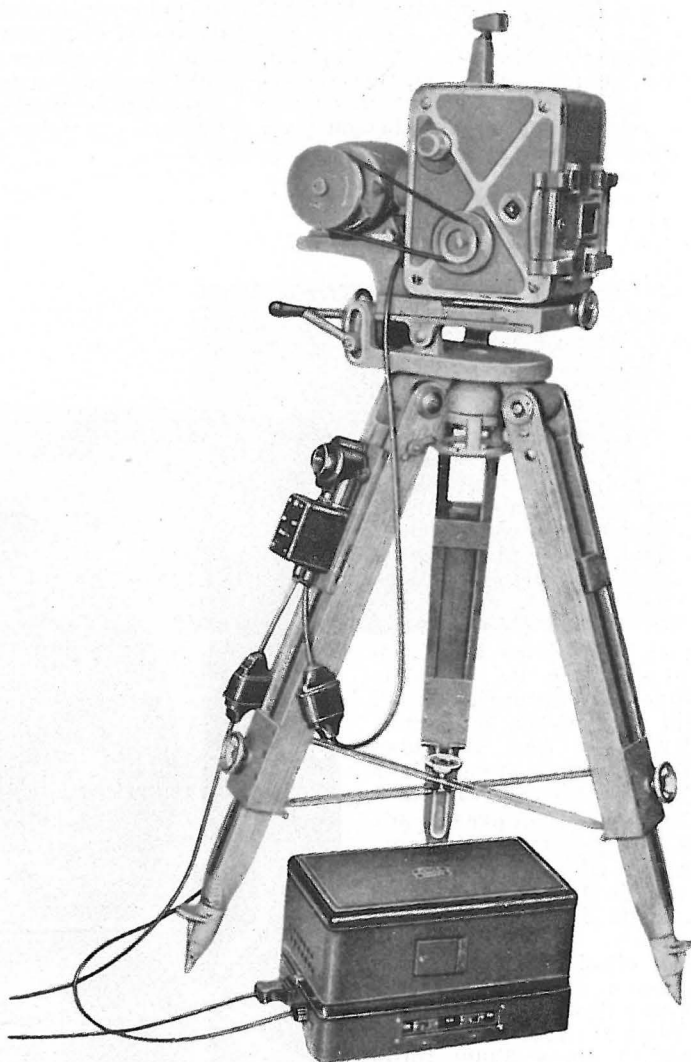
Debido al corto tiempo de exposición que trae consigo el empleo de grandes velocidades, la cantidad de luz que incide sobre la película debe ser relativamente grande. Al efectuar tomas al aire libre, basta, en la mayoría de los casos, con la luz solar. En los días turbios, y especialmente para aquella que se efectúa dentro de los recintos cerrados, hay que iluminar infaliblemente el objeto a captar.

Datos ópticos:

Distancia focal del objetivo, 18 milímetros; luminosidad, 1:2; la corona se compone de 30 espejos; cantidad de lentillas adicionales, 8.

Una revolución con la manivela corresponde a 30 exposiciones, o sea, al número de espejos acomodados sobre la corona.

El motor es trifásico a 220/380 V., con gran capacidad de arranque, y el consumo, de 1,1 Kw. durante el funcionamiento.



Vista general de una cámara Zeiss Ikon, con arrastre eléctrico, montada sobre un trípode, al pie del cual puede verse el generador de frecuencias.

EL VIII CONCURSO NACIONAL DE CINE "AMATEUR"

Por JOSE TORRELLA

Convocado por la Sección de Cinema del Centro Excursionista "Cataluña", de Barcelona, ha tenido efecto en dicha capital el octavo de los concursos nacionales de "cine amateur", que se celebran anualmente. El número de cintas presentadas a esta competición acostumbra a mantenerse en una cifra oscilante entre 30 y 40. Pero ello no quiere decir que el número de cineastas sea siempre el mismo, ya que, al contrario, cada año aparecen nombres nuevos entre los concursantes. Lo que pasa es que la producción no se manifiesta de manera constante en los "amateurs" que sólo pueden dedicarse a su afición cuando sus ocupaciones habituales se lo permitan —y aun falta que encuentren tema—, y es así cómo los debutantes vienen a cubrir en cada concurso los vacíos que dejan los veteranos.

Una observación interesante es que los nuevos adeptos aparecen siempre en poblaciones catalanas, y, especialmente, en Barcelona. En el resto de España, sólo Madrid envía rollos al concurso de "cine amateur", mientras que en Cataluña surgen cada año nuevas ciudades y pueblos donde prende la llama irradiada por la Sección de Cinema del Centro Excursionista "Cataluña", cuna y templo del "cine amateur" español. No hay duda de que en distintas provincias, y sobre todo en sus capitales, encontraríamos afortunados poseedores de cámaras de impresión en paso estrecho que malgastan metros de película registrando escenas familiares y excursiones insulsas. Falta que esos señores tuviesen ocasión de conocer lo que se hace y vislumbrar lo que puede hacerse con la cámara en las manos. Falta, simplemente, el contacto. Es una lástima que las buenas cintas "amateurs" producidas en Cataluña y en Madrid no puedan ser difundidas por el ámbito nacional en círculos artísticos, grupos fotográficos y excursionistas, clubs de cinema, etc. Creo merecería la pena se estudiara la creación de una cinemateca circulante que propagase las producciones de nuestro "cine amateur" por el territorio peninsular, ya que ahora se da la paradoja de que nuestras mejores realizaciones en este terreno —"Mommortigo", "El hombre importante", "Montserrat", "Fiesta Mayor"—han sido proyectadas en el extranjero —Francia, Hungría, Italia, Inglate-

rra, Norteamérica—, y, en cambio, se desconocen en España, fuera de la capital y del radio barcelonés, que alcanza, por el Norte, hasta Vich, y hasta Reus por el Sur.

Si la cantidad no altera de año en año, la calidad, por contra, ofrece un mejoramiento creciente. Antes del paréntesis de nuestra guerra se habían producido en el "cine amateur" español unos cuantos títulos rutilantes que le dieron prestigio universal. Las cumbres ganadas por "Mommortigo" y "El hombre importante", especialmente, son de muy difícil superación. Después de la guerra, sin producir nuestros dos valores más firmes —Delmiro de Caralt y Domingo Giménez—, la calidad sufrió un descenso notable, aunque, cada año se observa el esfuerzo por reconquistar el rango cualitativo de antes, y puede afirmarse que este octavo concurso constituye un hito en esa carrera ascensional. Lo constituye, no sólo porque en él ha habido ocasión de otorgar el "premio extraordinario" y las "Tijeras de Plata", que desde los concursos posteriores a 1939 quedaban desiertos por falta de una película de excepción, sino también por la calidad media de las aportaciones, que, sobre un total de 33 películas, ha permitido la concesión de once medallas oficiales.

Antes de proceder a un análisis

de las películas premiadas, creo de interés explicar en esquema el mecanismo del concurso. Hay que distinguir entre los "premios oficiales" y los de "cooperación". Los primeros clasifican a las películas por su mérito conjunto y absoluto, y las dividen en cuatro categorías: "primera medalla", "segunda medalla", "mención honorífica" y "no premiada"; con una super-categoría: "premio extraordinario". Los segundos, donados por entidades, casas comerciales y particulares, con una intención determinada o a determinar por el Jurado, distinguen a las películas, aparte del premio oficial que hayan o no merecido, por sus valores relativos o parciales —la mejor película impresionada con determinado material, la mejor interpretación, etc.—. Conviene señalar también que el concurso no separa las películas por temas o géneros. Ante la dificultad que a menudo supone en el campo "amateur", por su independencia creadora, determinar el género en que pueda catalogarse una película, la Sección de Cinema del Centro Excursionista prescinde del encasillamiento por géneros y se atiene a un enjuiciamiento de cada película por sí misma, por sus valores intrínsecos; fórmula que permite lo que muchos concursantes no han llegado aún a comprender, y que, en realidad, resulta un poco di-



"Cupido", de José Castelltort y Antonio Moncunill.

ficil: que un documental, enjuiciado por sí mismo, por sus valores como tal documental, pueda tener primera medalla junto a una película de argumento.

Los premios oficiales de 1945 se han concedido a las películas siguientes:

Primera medalla:

1.º "Cupido" (16 m/m.). José Castelltort y Antonio Moncunill. Igualada.

2.º "Última 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 Mestres. Barcelona.

5.º "Epístola a Octavio" (9,5 milímetros). Carlos Santfias. Barcelona.

6.º "Ensayos" (16 m/m.). Enrique Fité. Mataró.

7.º "Piedras" (Sinfonía) (8 milímetros). Ramón García Ortiz. Madrid.

8.º "Escenas litúrgicas" (9,5 milímetros). Agustín Fabra. Tarrasa.

9.º "De Ampurias" (16 m/m.). Arcadio Gili. Sabadell.

10.º "Veraniega" (16 m/m.). José María Galcerán. Barcelona.

11.º "Viaje a las Américas" (16 milímetros). Daniel Jorro. Madrid.

Menciones honoríficas:

(Orden alfabético)

"Bous per la vila", Jacinto Arnau. Barcelona.

"Control de almas", Francisco P. Comas. Barcelona.

"El bello Rin", Modesto Gual. Barcelona.

"Inmolación", Brujas y Virgili. Sabadell.

"Preocupación", José Arch. Barcelona.

Premio extraordinario:

"Cupido", de José Castelltort y Antonio Moncunill (Igualada).

Los otros premios, los de "cooperación", se detallan en el fallo por orden, en parte jerárquico y en parte alfabético, de donantes. Algunos de ellos son de adjudicación automática. Por ejemplo, el de la Agrupación de "Cinema Amateur", de Madrid, al mejor "film" de un "amateur" catalán, ha de recaer forzosamente este año en "Cupido", y el de "Kodak", al mejor "film" impresionado con esa marca de película, ha de darse a "Erase una vez", puesto que ni "Cupido" ni "Última jornada", que le preceden, están impresionados con "Kodak". En cambio, hay otros premios de cooperación muy interesantes, por estar dedicados a distinguir aspectos particulares de la creación cinematográfica, y cuyo adjudicamiento constituye para los aficionados motivo de discusión, y de satisfacción para los favorecidos, tanto o más que de las medallas oficiales. El número uno, en este sentido, lo tienen las "Tijeras de Plata Delmiro de Caralt", con que el padre del "cine amateur" español premia al "film" que no le sobre ni un palmo. Es el defecto más arraigado en el cineísta "amateur" el resistirse a sacrificar metros de cinta. Está enamorado de su labor y cree que el espectador lamentaría la supresión de cualquier fotograma, aunque no sea necesario en el desarrollo del "film"; aun cuando sobre a todas luces y perjudique el ritmo de la obra. A corregir este defecto tiende la intención

de dicho trofeo, y es tan difícil conseguir esa rigurosa autodisciplina en el "amateur", que las "Tijeras" sólo habían sido adjudicadas, hasta ahora, a un único "film": "El hombre importante", de Giménez. En todos los demás concursos quedaba desierta tal distinción, lo que ha venido aureolándola de un prestigio que la convierte en el trofeo máspreciado del concurso; hasta quizá más que el "premio extraordinario".

Por primera vez después del período 1936-39, y por segunda vez desde su creación, las "Tijeras de Plata" han sido adjudicadas, y tan alto mérito ha correspondido a "Cupido", de los "amateurs" igualadinos Castelltort y Moncunill. Este "film", que se lleva, además de los premios dichos, los de interpretación masculina y femenina, iza un pabellón inédito en el "cine amateur": el de acercarse al llamado "cine" comercial sin imitarlo y conservando las esencias propias del "amateur". Dicho en términos que pueden resultar equívocos: el de la gracia burguesa. Los "amateurs" inteligentes habían orientado siempre su nave hacia vientos de individualidad y de independencia feroces, como reacción a las rutas seguidas en rebaño por la producción comercial. De ahí el vanguardismo expresionista de "Ritmos de un día" el humor filosófico de "Memmortigo", la ironía simbolista de "El hombre importante", la sátira mordaz de "Contrastes". Y al servicio de esas intenciones estéticas cabían las jugarretas técnicas y expresivas más alambicadas: las vestiduras negras del "pesimismo" ascendiendo por los aires, la máscara material del "Hombre importante", el choque psíquico producido por el contraste de clasicismo y ultramodernismo... "Cupido" nos ha demostrado que el "amateur" puede también bañarse en las aguas tranquilas del "cine" burgués, a condición de que sepa arrojar por la borda todo el lastre de imposiciones comerciales que éste lleva como un estigma ante el mundo de las artes y extraiga de él su quintaesencia; que es, a mi modo de ver, su enorme poder de síntesis narrativa y su inteligentísimo valor sugerente. "Cupido" nos cuenta el resumen esquematizado de un proceso amoroso vulgar. Un muchacho y una muchacha que se conocen, simpatizan, se enamoran y se casan. Antes y después de la boda surgen los periódicos e inevitables disgustillos. Una estatuilla de "Cupido" puesta de espaldas señala la rotura de hostilidades. Cuando la estatua aparece de cara es que uno de los beligerantes claudica. Y he aquí que una sirvienta, distraída o ignorante de la consigna, provoca una concordia, deseada por ambos bandos tras un período de hostilidad que iba haciéndose insostenible. Tema que podría servir para



"Última jornada", de Jacinto Arnau.

"Erase una vez",
de Juan Llobet.



una película profesional en metraje corriente. Un Lubitsch o un Mac Carey sacarían muy buen provecho de él. La diferencia entre el tratamiento del cineísta profesional y el del "amateur" está en que el cineísta profesional tendría que ir inventando "gags" y personajes y situaciones secundarias para completar la hora y media o dos horas de proyección, mientras que la meta del "amateur", a pesar de tratar un asunto de posibilidades comerciales, ha de estar en la eliminación de todo lo superfluo, en evitar situaciones que exijan determinada extensión narrativa y en buscar los motivos más simples y breves para describir la historia. Y, además —un "además" de magnitudes gigantescas—, en hacer que la película se explique por ella misma, porque el "cine amateur" sigue siendo mudo y el cineísta "amateur" debe huir de las leyendas explicativas como del propio diablo.

Castelltort ha apuntado bien y ha dado en el blanco. La pareja protagonista, un perrito, la estatua de "Cupido" y la sirvienta cuando es necesario, son todos sus elementos. Cada secuencia y cada plano cumplen una función esencial y siguen un orden gradativo bien calculado. Y todo queda explicado o sugerido con gracia, simplicidad, inteligencia y hasta su punta de emotividad. Sin duda que, apurándolo mucho, podríamos señalar defectillos, puesto que no hay obra humana perfecta y hasta los grandes maestros del "cine" universal caen en los suyos, pero el conjunto es de un atractivo

encantador y merecen ser destacados, entre los aciertos, la gracia de los motivos escogidos para las tres rupturas, la acentuación nerviosa en la hostilidad final, y la agudeza, francamente "lubitschina", del momento en que la sirvienta llama a la habitación conyugal y el marido aparece por una puerta del lado opuesto.

Otros premios de cooperación, muy significativos y estimados, después de las "Tijeras de Plata", son el del semanario "Destino", al "film" más cinematográfico; el de "Cine-matografía Amateur", al mejor desarrollo discursivo, y el de "Amigos del Cinema", de Sabadell, a la mejor utilización de los recursos técnicos.

Ese premio al "film" más cinematográfico parece una perogrullada, pero el que lo creó conocía bien la idiosincrasia del "cine amateur". Salvo unas excepciones, un defecto generalizado del cineísta "amateur", además del no saber cortar a tiempo, es el de ser poco cinematográfico. No cuesta mucho, si se posee o se pide prestada una cámara, impresionar algún rollo de película, y hasta puede que se consiga muy buena fotografía y que se piense previamente un asunto regularcito. Lo que cuesta es "hacer cine". Porque para hacerlo no es suficiente el manejo de una cámara, sino que precisa saber lo que es el "cine", y llevar dentro, además de nuestros cinco sentidos físicos, un imponderable cinematográfico. El año pasado, este premio de "Destino" quedó desierto. Este año, se lo ha llevado "Cupido". No había lugar a

dudas; su concepción es esencialmente cinematográfica. El que podía ofrecer motivo de rivalidad era el premio al mejor desarrollo discursivo de un "film", frase que bien puede entenderse como "el mejor guión". El guión de "Cupido" es bueno; de no serlo, no habría podido alcanzar esa película las marcas que ha conquistado. Pero el de "Ultima jornada" también lo es. Con la diferencia de que la realización de "Cupido" funde en tan perfecta armonía los elementos filmicos, que uno se olvida de la existencia previa de un guión y parece como si los fotogramas fuesen naciendo por generación espontánea, mientras que en "Ultima jornada", el desarrollo discursivo, la arquitectura preconcebida, con ascendencias en la literatura, en las artes plásticas y en la música, es fundamental para la película. Puede decirse que sus factores primordiales son esa su estructura clásica y la sucesión casi rítmica de planos, pasándonos de uno a otro sujeto o idea sin solución de continuidad, como un engranaje sin fin, para volvernos, por último, al mismo punto de partida. Por lo demás, contenido y fórmulas expresivas revelan una sensibilidad cinematográfica de entronque ruso y centroeuropeo propia del momento en que fué producida, anterior a 1936.

Y aun más competencia rodeaba a la adjudicación del premio a la mejor utilización de los recursos técnicos, intención también encaminada a corregir uno de los defectos graves del cineísta "amateur":

el del uso injustificado de trucos por prurito de tecnicismo. "Erase una vez" tiene apariciones mágicas de brujas y de hadas, cántaros y escobas que andan solos; "Epístola a Octavio" mueve dos personajes en un mismo plano a una gigantesca desproporción de tamaños; "Control de almas" asciende por los aires a su protagonista montado en una nube; "Sueño de esquiadores" desdobra la personalidad del matrimonio durmiente y de los aparejos de excursión. Y así otros trucos de menor cuantía. Todos, hay que reconocerlo, resueltos bastante limpiamente desde el punto de vista técnico. El jurado ha adjudicado el premio a "Erase una vez"; pero no es su número considerable de "efectos especiales" lo que ha determinado el fallo, sino, mayormente, la calidad de un solo truco: un acelerado que constituye uno de los momentos más notables del "cine amateur" por su efectismo psicológico y plástico. La bruja es tocada por la flor maravillosa que el hada indicó al niño, y, como presa de todos los diablos, se aleja a través del bosque en un inverosímil y accidentado correteó, y ramas y nubes se agitan al ritmo frenético de la bruja, hasta que, repentinamente, al llegar al campo abierto, ésta queda convertida en ridículo espantapájaros. Es el momento de mayor calidad cinematográfica de la película. El resto es más fotografía que "cine" muchas veces, aunque, diseminados en la extensa y lenta fábula, podríamos señalar otros aciertos menores, y, desde luego, cabe destacar el cuidado de la realización, que es pulquérrima, y el encanto de su tema y de sus dos niños protagonistas.

Comentadas a través de sus respectivos premios —los de mayor significación del concurso— han

quedado analizadas las tres "primeras medallas" de este año. Entre las ocho "segundas medallas", las hay meritorias, por lo que han conseguido, y otras, por lo que intentaban conseguir. Vaya mi admiración personal por las segundas, sin regatear mi aplauso a las primeras. Y en lugar preferente, por "Piedras", de Ramón García Ortiz (Madrid), que es un intento muy ambicioso de ilustrar una sinfonía musical con una sinfonía de imágenes, y nada menos que con una primera materia visual inerme y árida, como es la piedra. El "film" ha tenido que ilustrar cinco tiempos musicales de una sinfonía siempre con piedras, y para uno de ellos ha utilizado la piedra en su estado virgen y natural —rocas en montañas y ríos—; para otro, la piedra milenaria que erigió nuestra nacionalidad, y en otros, las molles pétreas de nuestro goticismo, la orfebrería caprichosa del plateresco —este tiempo es el "scherzo"—, y, finalmente, la humanización de la piedra immortalizando santos y monarcas. El montaje, siguiendo la pauta marcada por el ritmo musical, ha debido dar validez cinematográfica a tanto sujeto sin vida, más propio de un álbum de turismo que de un "film". La empresa era difícil, y aunque el resultado no sea pleno, hay que reconocer la magnitud del esfuerzo y así lo ha reconocido el jurado dándole un premio de cooperación "por su idea".

Otro esfuerzo, casi, casi, conseguido es el de Santías con su "Epístola a Octavio", premiada por su humorismo. Es una cinta corta que escenifica unas cuantas frases hechas, acumuladas reiterativamente en el curso de una carta. Humor directo y sin ulteriores intenciones —tipo "Codorniz"—. Sin otras complicaciones que las físicas de me-

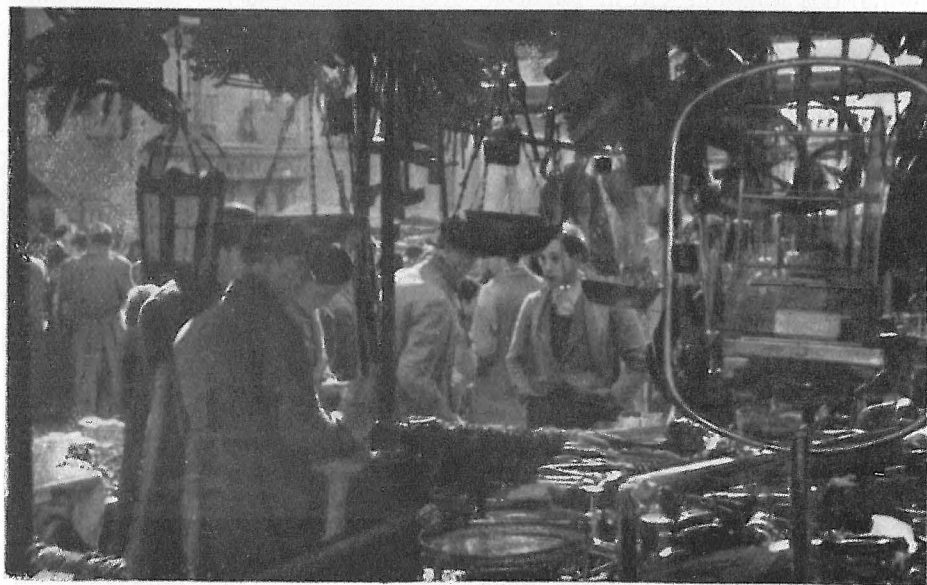
ter a un hombre vestido dentro de una bañera para expresar que es "hombre al agua", o la de conseguir el truco de la superposición fotográfica para que "Octavio" cumpla el ruego cortés del amigo de "ponerle a los pies de su señora". Hemos dicho "casi conseguido" por culpa de una falta de sincronismo mental (no me refiero al sincronismo material de la proyección) entre el texto y su expresión visual, ya que ésta es más rápida y ello obliga a cargar de lastre, algunas veces, una sucesión de imágenes que necesitarían ser momentáneas, por cuanto momentáneo es su efecto cómico.

Conseguido a medias es el reportaje de Daniel Jorro "Viaje a las Américas". Ese realizador, que nos demostró en su "medalla" del año pasado, "Por tierras de Segovia", la riqueza que infunde a un documental el dotarlo de sabor humano captado en su estado vivo y espontáneo —lo mejor de aquella película fue el toreo en la plaza del pueblo y el bailoteo incesante y colectivo por las calles—, no ha logrado aprovechar felizmente el hábito humano del "rastreo madrileño". Su primera parte es, en exceso, objetiva y falta de primeros planos. No llegamos a fundirnos en el ambiente del típico barrio. Y cuando Jorro quiere darnos la nota humana, con todo y aplaudir su fino acierto humorístico, no dejamos de encontrar cierta frialdad, debido a la preparación que se adivina, y le resta vida. El mejor "gag" es el de la compra del sombrero de fieltro, por ser el que rezuma más veracidad.

Y quien menos ha logrado lo que se propuso es Mestres con "La gran ironía", en la que una buena oportunidad cinematográfica —la odisea de una fortuna escondida en un zapato— encuentra una realización laboriosísima y discreta, pero falla esencialmente en la inventiva de sus episodios y en la carencia de armonía constructiva que les ha conferido el guión. El episodio del "sin trabajo" es larguísimo; la entrada o justificación al tema resulta excesivamente minuciosa y plena de detalles innecesarios, además de que la muerte del indiano a bordo del trasatlántico resulta casi ridícula. La película gana cuando los episodios se acortan y adquieren chispa y dinamicidad. Lástima que la solución final sea de un efecto deplorable.

Los otros, los que consiguieron su propósito satisfactoriamente —y ello no quiere decir que tengan más mérito que los precedentes, ya que su intención fué mucho más modesta—, son: "Ensayos", "Escenas litúrgicas", "De Ampurias" y "Veraniena".

El móvil del primero de estos "films ensayos" es muy especial. Consiste en un verdadero "ensayo" de principiante que quiere animar



"Viaje a las Américas", de Daniel Jorro.

una colección de paisajes, y, de paso, probar a mover unos intérpretes para un posible "film" de argumento. Dos chicos y una chica andan, descansan, discuten, se separan, se persiguen y hacen las paces sobre fondos magníficos que nunca son fotografía en conserva, porque la cámara hace como que no se da cuenta de ellos y anda y corre y juega con los intérpretes en una promesa brillante de buen cineísta. Se ha premiado ese simpático "film" por "dominio de cámara".

"Escenas litúrgicas" es un reportaje que consigue la solemnidad requerida por sus temas, y "De Ampurias" y "Veraniega" son muestras de excelentes documentales puros, resueltos con criterio experimentado y consciente de las proporciones y amenidad que ha de reunir un documental.

Naturalmente, el jurado no ha

podido actuar sobre una base tan subjetiva como esa de los propósitos, y por ello, el orden oficial de las "segundas medallas" no corresponde al que acabo de establecer.

En cuanto a las "menciones honoríficas" y las películas no premiadas, se observan en algunas de ellas extraordinarias dosis de buena voluntad, y, en otras, detalles de un gusto discutible. Son correctos los documentales "Inmolación", "Bous per la vila" y "El bello Rín", pero faltos de rigor cinematográfico y no exentos de cierto aire monótono. Los "films" de argumento "Control de almas" y "Preocupación" tienen méritos parciales y hasta sabor humorístico. Hay otros, como "Una de gangsters" y "El legado de Sir Bretton Woods", que se han metido en historias complicadas, de realización impropia para

"amateurs", que, además, son principiantes. Por cierto, que la primera de éstas promete, al empezar tratando los tópicos gangsterianos en plan de parodia estilizada. Lo malo es que el realizador nos convence, a lo largo del "film", de que su intención no fué esa, sino la de hacer una cinta de "gangsters" con todas las de la ley. También resulta malograda la idea, en sí misma buena, de estilizar una narración infantil en "Cuento de los chivitos". Con más oficio y mejor maña en obtener rendimiento de los intérpretes infantiles, esa películita hubiese podido reunir encanto y originalidad.

Y tomen, principiantes y veteranos, en su justo móvil, la dureza de mis comentarios, que no es otro que el de orientarles y estimularles con la mira puesta en el mejoramiento del "cine amateur".

CONVOCATORIA PARA EL IX CONCURSO NACIONAL DE CINEMA "AMATEUR"

Correspondiendo al éxito de los concursos anteriores con una colaboración cada año más extensa en todo el ámbito nacional, la "Sección de Cinema Amateur" del Centro Excursionista de Cataluña convoca para 1946 el NOVENO CONCURSO NACIONAL DE CINEMA "AMATEUR".

Al saludar e invitar nuevamente a los "amateurs" españoles, la "Sección de Cinema Amateur" confía en recibir, como cada año, sus nuevos "films", así como las aportaciones de cineístas inéditos, esperando de esta colaboración de todos el mayor interés posible para este simpático y ya clásico CONCURSO NACIONAL DE CINEMA "AMATEUR", que se regirá por las siguientes BASES:

Concursantes. — Podrán tomar parte en el Concurso todos aquellos "films" impresionados directamente, sobre película ininflamable, en los anchos de 16, 9,5 u 8 mm., en negro o en color, de "amateurs" españoles, residentes en España o en el extranjero, sean o no socios de nuestra Entidad, exceptuándose solamente los "films" presentados en Concursos anteriores convocados por esta "Sección de Cinema Amateur".

Tema. — El tema es libre. Se admitirán, por lo tanto, "films" de excursionismo y viajes: folklóricos; de actualidades y reportajes; deportivos; técnicos y documentales; de argumento; de vanguardia; de interpretación visual de imágenes musicales; de dibujos animados; de carácter cultural, y de todos cuantos otros temas pueda imaginar el concursante, reservándose la Sección de Cinema la facultad de pasar exclu-

sivamente para el Jurado aquellos "films" que no crea aptos para su proyección ante el público.

Plazo. — El plazo máximo de entrega se fija por todo el día 28 DE FEBRERO de 1946 en la Secretaría del Centro Excursionista de Cataluña, pudiendo solicitar recibo en el que conste el lema y el número de bobinas entregadas, así como el de discos fonográficos.

Requisitos a cumplir. Los "films" de 16 y 9,5 mm. irán montados en bobinas de 100-120 metros, y los de 8 mm., en bobinas de 60 metros. Todas se entregarán con su correspondiente caja metálica sobre la cual se hará constar:

- a) El lema o título del "film".
- b) El número de bobinas de que consta el "film", las cuales irán numeradas si tiene más de una.
- c) El ancho de la película.
- d) La palabra DISCOS, en el caso

de que los deposite en Secretaría junto con el "film" y con las instrucciones para la sonorización.

e) La palabra MICRO en el caso de que el "film" opte a algún premio crófono para la sonorización.

f) La marca del material virgen y de la cámara empleados en caso de que el "film" opte a algún premio de cooperación en el que sea necesario al Jurado conocer estos datos para su adjudicación.

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

La Comisión de Publicaciones agradecerá la entrega de fotografías referentes a los "films" presentados (escenas del "film", rodaje, autores, intérpretes, etc.), enten-

diéndose que queda autorizada para su publicación y, de no indicarse lo contrario, cederlas también a otros editores.

Sesiones.—Los concursantes o personas por ellos delegadas tendrán acceso a la cabina de proyección para atender personalmente a la sonorización de sus "films".

De no presentarse en el momento de la proyección, los "films" entregados sin discos ni instrucciones, serán pasados sin acompañamiento musical alguno.

Los concursantes que habiten fuera de Barcelona podrán solicitar un acompañamiento musical determinado sin necesidad de acompañar los discos fonográficos correspondientes, debiendo para ello entregar el detalle de los mismos junto con el "film". Se procurará seguir sus instrucciones, pero sin aceptar responsabilidad alguna sobre el resultado obtenido.

Es muy conveniente que los "films" contengan los títulos de principio y final, salvo criterio particular del autor.

Las fechas de las sesiones de cla-

sificación y de fallo se anunciarán oportunamente según programa que podrá solicitarse directamente a esta "Sección de Cinema Amateur".

Fallo.—El Jurado valorará las cualidades de los "films" por el siguiente orden: guión y montaje; cámara; idea e interpretación.

El fallo del Jurado será inapelable. El Jurado resolverá los casos no previstos en estas Bases.

La "Sección de Cinema Amateur" se reserva la facultad de organizar una o varias sesiones públicas dentro de España, con una selección de los "films" presentados. Si algún concursante no quiere dar esta autorización, debe hacerlo constar en el interior del sobre cerrado, el cual no será abierto hasta después de verificado el fallo. Los "films" quedarán en poder de la "Sección de Cinema Amateur" hasta la clausura del Concurso y después serán devueltos a los concursantes. Esta "Sección" se reserva el derecho de tiraje de una copia de los "films", o fragmentos que puedan interesar para su Cinemateca y comunicará a los autores si usa de este derecho.

Premios.—Los premios oficiales del CONCURSO son:

MEDALLA DE HONOR.

MEDALLA DE PLATA.

PREMIO EXTRAORDINARIO al mejor "film" del Concurso cuyas cualidades le hagan merecedor de esta especial distinción.

El número de **Medallas** a conceder dependerá solamente de la calidad de "films" presentados.

El Jurado podrá conceder MENCIONES HONORIFICAS y podrá declarar desiertos los premios del Concurso y los de cooperación, quedando éstos en poder de la "Sección de Cinema Amateur" para el Concurso siguiente.

Por el hecho de participar en el Concurso se entiende que el concursante acepta plenamente estas Bases.

El PREMIO EXTRAORDINARIO ha sido cedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro, Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional.

Octubre de 1945.

PREMIOS DE COOPERACION

Además de los Premios Oficiales del Concurso, y siguiendo la costumbre, se admitirán premios de Cooperación, pudiendo los donantes destinarlos a una determinada modalidad o tema.

Hasta el momento de imprimir estas Bases se han ofrecido los siguientes PREMIOS:

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA, SECCION DE CULTURA, al mejor film sobre "Temas del Mar".

JUNTA PROVINCIAL DE TURISMO, al film o escenas de un film que mejor despierten el interés turístico de España.

FEDERACION ESPAÑOLA DE MONTANISMO, al mejor film o escenas de un film sobre alta montaña.

FEDERACION CATALANA DE ESQUI, al mejor film o escenas de un film sobre esquí.

"AGRUPACION DE CINEMA "AMATEUR" DE MADRID", al mejor film de un "amateur" catalán.

AMIGOS DEL CINEMA, DE SABA-

DELL, a la mejor utilización de los recursos técnicos.

COMISION DE PUBLICACIONES DE LA SECCION DE CINEMA "AMATEUR", a la mejor fotografía o colección de fotografías referente a un film presentado al Concurso.

AGFA, al mejor film impresionado con película "Agfa".

BALTA, LUIS, al mejor film de Excursionismo y Viajes.

CASA ALEXANDRE, a destinar por el Jurado.

CINEMATOGRAFIA "AMATEUR", al mejor desarrollo discursivo de un film.

DESTINO, al film más cinematográfico.

EL DIQUE FLOTANTE (Sección infantil), a la mejor interpretación, conjunta o individual, de actores infantiles.

FERRANIA, a la mejor calidad fotográfica de un film.

GEVAERT, cedido por INFONAL, a destinar por el Jurado.

INDUSTRIAL GRAFICA ESPAÑOL, a destinar por el Jurado.

KODAK, S. A., al mejor film impresionado con película "Kodak".

LIBRERIA GUARDIA, al mejor film, o escenas de un film, de carácter infantil.

PAILLARD, al mejor film impresionado con motocámara Paillard-Bolex de 16 mm.

PAILLARD, al mejor film impresionado con motocámara Paillard-Bolex de 8 mm.

PAILLARD, al mejor film impresionado con cámara Paillard-Bolex de un "amateur" residente en cada una de las regiones de España (un premio por región).

PAILLARD, a los mejores efectos técnicos de un film logrados con cámara Paillard-Bolex.

REVISTA CINEMATOGRAFICA "IMAGENES", a la mejor interpretación femenina.

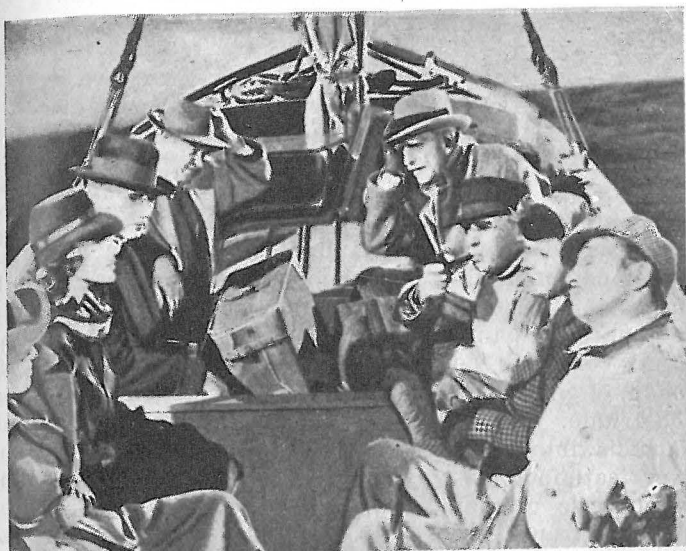
SABAT, JUAN, a destinar por el Jurado.

SALON ROSA, al film que contenga las mejores escenas de Folklore.

SERRAHIMA, ALFONSO, a las mejores escenas humorísticas de un film.

TIJERAS DE PLATA DELMIRO DE CARALT, al film que no le sobre ni un palmo.

FILMS AUN NO CONOCIDOS EN ESPAÑA



Izquierda, de arriba a abajo: "And Then There Were None", último "film" de René Clair. "Vive la liberté", de Jeff Musso. "La costa de la muerte", sobre guión de Luis Cayón y Pío Ballesteros.

Derecha: de arriba a abajo: "La part de l'ombre", "film" de Jean Delannoy. "Spellbound", de Alfred Hitchcock, con decorados de Salvador Dalí.

C R I T I C A

POR

CARLOS SERRANO DE OSMA

EL CINE ESPAÑOL, VOCACION Y SERVICIO

Cuando todo el "cine" español sea entendido con la generosidad y vocación con que lo hacen Antonio Román y Enrique Gómez, respectivamente, en "Los últimos de Filipinas" y "Viento de siglos", estaremos en condiciones de obtener para nuestros mercados espirituales grandes y merecidos parabienes. Si todos los que hacen "cine" en España sintiesen el imperativo creador de Román y de Gómez, su angustia cinematográfica ante la pantalla, incubada durante años y más años de estudio y fervor; su inquietud frente a la técnica y las obras de los grandes maestros; su desvelo limpio, literario y filosófico por cuanto al "cine" se refiere; si todos cuantos hacen "cine" en España estuviesen dotados de un mínimo de la honradez fílmica de estos hombres entregados a su arte desde niños, con renuncia a todo, con olvido de todo cuanto no encierre un exacto sentido cinematográfico, el "cinema" español entraría en seguras rutas de superación y de optimismo.

Pero no sucede así. Y seguimos en marcha lenta por el camino de las vaciedades, hasta que el Estado, el productor, el público y el crítico, se percaten, de una vez para siempre, de que la única posibilidad cinematográfica española firme es la de total renovación profesional de los cuadros técnicos fracasados, imponiendo en su lugar aquellos elementos sanos, jóvenes y estudiosos que al "cine" quieren llegar por el camino de la inteligencia, del trabajo y de la vocación.

Esta es la primera provechosa lección de "Los últimos de Filipinas" y "Viento de siglos", las obras de dos profesionales de cuerpo entero, llenos de vigor artístico y deseos de perfeccionamiento.

"Los últimos de Filipinas" es ya, casi, para su autor una obra de ma-

durez. Un acrisolado sentido cinematográfico preside toda su realización. Una ponderación técnica —excesiva tal vez— marca la pauta de su desarrollo. Al contrario de otras obras de Román, el guión está excelentemente construido, y gana, secuencia tras secuencia, intensidad e intriga. Resolver satisfactoriamente, en poco menos de un par de decorados, casi sin trama, sin figuras femeninas, sólo contando con unos cuantos recursos heroicos de tipo dramático, es la más difícil de las tareas cinematográficas de todos los tiempos. Joe May, en "La última compañía"; Duvivier, en "La Bandera"; Ford, en "La patrulla perdida", y Hathaway, en "Tres lanceros", superior encontrar el camino del éxito en temas de análoga dificultad. Hoy Román, decidido y firme, sin fallos ni titubeos, aborda dignamente el tema de lo heroico y obtiene una película excelente, de ambiente —Burman— logrado y exacto, de interpretación —Armando y Juan Calvo, Muñoz, Nieto, Rey, Nani Fernández...—, de acuerdo con el contenido psicológico, y de fotografía —Guerner— atinada y resuelta.

Una sola objeción fundamental nos sugiere la proyección de "Los últimos de Filipinas". Si el "film" es de gran calidad, si todas las colaboraciones responden a la llamada directriz, ¿por qué huir de la audacia expresiva, omitiendo recursos vigorosos —grandes y primeros planos, contrastes lumínicos, ángulos personales—, restando, por tanto, dialéctica a la acción? ¿Por qué ese comedimiento técnico —casi todo el "film" está resuelto en "tres cuartos"— y esa mesura narrativa? Un "film" de gran estilo —este lo es— puede y debe ser resuelto en gran estilo. Sin temer a nada. Ni siquiera a los "ismos".

"Viento de siglos" es, por el contrario, una película de un gran des-

bordamiento. Un aluvión de pasiones encontradas, choques dramáticos y vigorosos contrastes, servido todo por una técnica, también, apasionada y violenta, es la característica esencial de este "film" desigual, monótono a veces, obsesionante, doctrinal, lleno siempre de atisbos y sugeridor en todo momento de posibilidades.

Al contrario de Román en "Los últimos de Filipinas", Gómez ha desdeñado normas y preceptos, y ha realizado "cine" a su manera, intuitiva y personalísima, sin trabas ni cortapisas, fiel al concepto filosófico que lo inspira, huyendo de todo círculo vicioso y de todo encaillamiento. A la manera de Gance, Gómez baraja la grandilocuencia con la sobriedad expresiva, recordando también a Eric Von Stroheim en sus teorías de contrastes: lo abyecto y lo elevado, el cieno y el Cielo, el crimen y el arrepentimiento. "Viento de siglos" es el primer "film" de largo metraje de Enrique Gómez. Casi no necesitamos agregar más. Quien, en un primer "film", nos ofrece ese desinterés comercial, ese desdén por las mayorías, esa personalidad tan vigorosa y esa densidad dramática tan plena, está llamado a ocupar un puesto de responsabilidad rectora en las filas del profesionalismo. Sobre todo, si sigue rodeándose de colaboraciones como la de Manuel Berenguer, que mantiene y gradúa cada situación psicológica con un juego preciso de luces y sombras; de Filalicio Flaquer, diseñador de magníficos decorados, perfecta y dramáticamente ambientados; y de ese grupo de intérpretes, justos y entonados, que se llaman Rafael Calvo, Manuel Luna, José María Lado, Ana Mariscal, Marta Santaolalla, Guillermo Marín, Jesús Tordesillas y Carlos Agosti, a más de esa segura promesa de ingenua exquisita que es Margarita Andrey.

DOS FRANCESES EN HOLLYWOOD

Duvivier y René Clair —ya es sabido— trabajan en Hollywood. Los grandes medios de la técnica moderna están a su alcance. ¿Es esto transcendente? Sí, lo es. Todo el viejo mito de la fabulosa ciudad de los sueños se desvanece cuando a ella llega un hombre de genio. Ayer fueron Chaplin, Murnau, Stroheim, Sternberg y otros los que infundieron estremecimientos vitales a los teñidos "panós" de los estudios californianos. Hoy son Duvivier y René Clair quienes desmontan el fácil tópico de la fantasía cara. Hollywood envuelve en la llama de sus noches luminosas a cuantos se aproximan a la Meca de la Ilusión, abrasando y convirtiendo en cenizas, las más de las veces, todos los impulsos creadores de aquéllos que desearon el goce de pura y limpia creación. Pero Duvivier y René Clair, saben resistir, sordos al halago sirenaico de las luces y los dólares, en el frente honesto del arte libre.

Así surgen, un día u otro, "Seis destinos" y "Sucedió mañana".

Duvivier sigue jugando con la vida. Enfrenta pasiones, localiza conflictos, urde vigorosas tramas de caliente sangre. Y surge plenamente el cinedrama, saturado de vigor poético.

René Clair camina, una vez más, de la mano de la fantasía. Todo en él gira en torno de la imaginación que vuela. Evadirse del contorno: he aquí un lema. Huir. Como sea. Escuchar las llamadas de lo irreal, de lo que "no puede suceder".

Duvivier no rehuye lo circundante. Duvivier se nutre de lo circundante. A veces, es amargo, y, a veces, es irónico. Pero siempre es humano. Así, los "Seis destinos" de su frac embrujado tienen ese regusto de cosa vivida que los hace aprehensibles de todos cuantos viven. Triunfa Duvivier sobre las masas con sus temas difíciles, precisamente por lo que éstos tienen de afín con los acaeceres de cada día. El actor hasta la muerte; el amor-sugestión; el músico ignorado y revelado; el vagabundo que encuentra su camino, y esa colonia de negros, simple, como de primitivos pobladores, casi bíblica, KINGVIDORIANA, son asuntos que todos comprenden, porque a todos alcanzan en su pequeñez y en su grandeza.

René Clair hurta la carne a la vida para marchar a horcajadas del

ensueño. Las cosas, a través de la lente de su cámara, son sólo pura magia desbordada. Es la poesía de lo fantástico, la más difícil y la más peligrosa, la que pretende el realizador francés. Edgar Poe sabía mucho de esto. René Clair, ¿también? No es posible hoy afirmarlo. El nombre de René Clair va asociado, en nosotros, a los tejados de la ciudad de París, a las jajas arrabaleras, a las viviendas bohemias de Montmartre, al azar y a la fortuna jugando con la vida, a las cantantes de ópera emperifolladas y gruesas, a las bambalinas de papel, y a la imagen de Pola Illiery o Annabella regalándonos el encanto de su sonrisa. Es difícil representarnos al viejo René del brazo de Linda Darnell y Dick Powell en una cena de medianoche en el "Ambassador Hotel". Pero así es. El tiempo muda. Y René, fuera de su ambiente típico, es un realizador preciso, exacto, formidable, calculador e, instintivo, pero que no resiste el recuerdo de su pasado.

LA VUELTA DEL CINECLUB

El Círculo de Escritores Cinematográficos abre las puertas del Cineclub. Como antaño los "snob", los sanos aficionados, y ya una fracción del gran público, se agrupan frente a la pantalla del "cine" Colón dispuestos a presenciar la proyección de "films" raros, curiosos o interesantes, histórica o técnicamente.

Frente a algunas revisiones de auténtico interés —"El Chico", "Día de paga", "Rapto"—, ofrece el Cineclub otras —"Don Quijote", o algunos estrenos —"Tiempos pasados"—, ausentes totalmente de valores para una actualización o una primera presentación en una sala que, servida por los más prestigiosos intelectuales cinematográficos de Madrid, ha de tener la alta misión de elevar el tono general de sus sesiones de aquellos "films" que valor riguroso y único. No es de ley para el C. E. C. la presentación en sus sesiones de aquellos "films" que no han podido ser estrenados en el "cine" comercial por su carencia de calidades, como no lo es la proyección de cintas interesantes que han podido verse un mes antes en un "cine" popular.

Celebremos, sin embargo, la vuelta del Cineclub. El sabrá traer a nuestro regocijo aires fílmicos viejos y nuevos de todos los tiempos, y este será su mayor merecimiento.



"Los últimos de Filipinas".



"Viento de siglos".



"Seis destinos".



"Sucedió mañana".



"Rapto".

THE RISE OF THE AMERICAN FILM.—A critical history, por Lewis Jacobs.—Harcourt, Brace and Company.—New York.—2.ª edición, noviembre, 1941.

Este libro, "La evolución del "cine" americano.—Una historia crítica", lo mismo podría haberse titulado: Novela histórica del "cine" americano. Por dos razones: en parte, por su tamaño, de cerca de seiscientas páginas, muy de acuerdo con el gusto novelístico actual, y, en parte, por relatarse en él, con amenidad e interés, un trozo apasionante de la vida de los Estados Unidos, ya que, no en vano, el cinematógrafo es una de las primeras industrias de dicho país. La historia del "cine" americano es una parte importante de la vida nacional, y leyendo a Lewis Jacobs, comprendemos el que hayan sido los americanos los que habían de dar universalidad al nuevo arte. Explícarnos la aparición, evolución y desarrollo de su "cinema" hasta nuestros días (1939), es explicarnos algunas de las mejores actividades norteamericanas, tanto espirituales como materiales.

Desde que en el número correspondiente al 24 de abril de 1896, del periódico "The New York Times", se insertaba la noticia detallada de la primera proyección celebrada en América con la película pasada la noche anterior en el Koster and Bial's Music Hall, hasta la época actual, el libro que reseñamos nos va describiendo los pasos del "cinema" norteamericano, tanto en el aspecto artístico como en el industrial y financiero, deteniéndose en aquellas personalidades que contribuyeron al afianzamiento del mismo, desde Edwin S. Porter a Walt Disney, pasando por David Wark Griffith.

Además de a los realizadores citados, el autor dedica capítulo aparte a Chaplin y a Georges Méliés, siendo el dedicado a éste último justicia y tributo a la significación que Méliés ostenta, no sólo en relación con una determinada cinematografía, sino con el "cinema" en sí, ya que, según Jacobs, "a través de las realizaciones de este ingenioso francés pudieron los "films" americanos, en 1903, comenzar a adquirir la calidad de arte".

Dedicado exclusivamente al "cinema" americano, el libro sólo recoge aquellas manifestaciones filmicas europeas que tuvieron repercusión en América e influyeron en su desenvolvimiento artístico cinematográfico. En este sentido es considerado el "cine" alemán, en primer término, con "El Gabinete del Dr. Caligari", y los "films" de Lubitsch, Dupont, Murnau, Galeen, Lang, Robin-

son, Leni, Pabst, Berger, Czinner y Joe May; el "cine" sueco, con Victor Seastrom y Mauricio Stiller; el "cine" francés, con Gance, Carl Dreyer, Jacques Feyder, René Clair; y el "cine" soviético, con Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenco, Trauberg, Tarish y Turin.

La parte mejor, a nuestro juicio, del libro de Lewis Jacobs, es la de los primeros capítulos, dedicados a aquellas épocas que ya pueden ser narradas históricamente:

La época de la fundación del "cine" yanqui (1903-1908), no sólo como arte, sino como negocio y como manifestación social.

La época de su desarrollo (1908-1914), con la lucha encarnizada de la competencia comercial, implantación del sistema del "estrellato" que tanto habría de contribuir a su consolidación entre el público; con las aportaciones técnicas y artísticas de Griffith y la aparición de la primera escuela de directores con Sidney Olcott, Georges Baker...

El período de transición (1914-1918), con la introducción definitiva en el mercado de la película larga, la construcción de grandes estudios y la distribución de "films" en gran escala. En el terreno artístico, la madurez de Griffith con "El Nacimiento de una Nación" e "Intolerancia", y los primeros pasos hacia la creación de un estilo con Thomas H. Ince, Maurice Tourneur y Mac Sennett. Hasta aquí, la mejor parte escrita. Luego, Charles Chaplin, y el período de la anteguerra de 1914-18.

La época de la intensificación industrial y artística (1919-1929), con el "cine", como gran negocio, y la renovación idealista, procedente de Europa, por la llegada de las geniales películas, en ella realizadas, seguidas de la invasión de un grupo de notables directores europeos. En este período, hacia su final, se marca el ocaso de David Wark Griffith.

Por último, la época de la madurez (1929-1939), con las altas finanzas cinematográficas, producciones costosas, refinamientos técnicos, el sonido, el color.

Las páginas finales, dedicadas a los directores contemporáneos y al contenido de los "films" actuales, aparecen ya superadas por la realidad, que para el "cinema" puede decirse evoluciona cada nuevo día.

Personal, en sus juicios y estilo, el libro de Lewis Jacobs "The Rise of The American Film" presenta para todos los interesados por el "cinema" un auténtico valor documental y humano.

J. L. C.

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA, por Victoriano López García, Ingeniero Industrial. Edición de la Asociación Nacional de Ingenieros Industriales.—Abril, 1945.

Se precisa conocer, en todo su alcance y transcendencia, el desenvolvimiento constante de nuestra cinematografía, para podernos ofrecer, con claridad y concisión, como lo hace nuestro compañero y entusiasta cinemista Victoriano López García en "La Industria Cinematográfica Española", el estudio de los problemas, técnicos y económicos, que el "cine" español tiene planteados y la posible solución de los mismos.

Después de contestar satisfactoriamente a la pregunta "¿Puede España sostener una industria cinematográfica?", va examinando Victoriano López todo lo que atañe a la parte financiera y comercial de la producción de películas, su importación, distribución y exportación. Comenta, más adelante, las medidas oficiales dictadas para proteger nuestra cinematografía, y en capítulos distintos, trata de las instalaciones comerciales existentes en España y locales de exhibición; de las primeras materias y, especialmente, de la película virgen, y de la formación de técnicos españoles competentes, para lo cual se dispone del laboratorio y del "plató" que en breve comenzarán a funcionar en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid.

Un completo índice legislativo y una relación de las principales Empresas Cinematográficas cierran esta interesante publicación, con cuya lectura se obtiene una clara visión del panorama cinematográfico español.

L. C.

HISTORIA UNIVERSAL DEL CINE, por Antonio del Amo.—Editorial "Plus-Ultra", Madrid.

Con el título de "Historia Universal del Cine" ha publicado Antonio del Amo, nuestro entrañable colaborador, un libro, en el que estudia el cinema desde distintos ángulos estéticos y cronológicos. Dada la importancia que para la bibliografía cinematográfica española tiene la salida de este libro, nos obligamos a comentarle en el próximo número con todo detenimiento. Limitémonos hoy a reseñar su aparición con el alborozo que representa para el "cine" español la llegada de una obra seria, honrada, medida y llena de la entusiasta generosidad de su autor, que al "cine" se debe y de quien el "cine" espera.

NOTICIAS Y COMENTARIOS

Exposición bibliográfica del Séptimo Arte.—Existe en Barcelona, creada y sostenida por el inquieto cineísta "amateur" Delmiro de Caralt, una importante biblioteca cinematográfica: probablemente, la primera de España en importancia. Con motivo del cincuentenario del cine, Caralt ha expuesto al público lo mejor de su biblioteca por medio de una "Exposición Bibliográfica" que se ha celebrado en el Centro Excursionista de Cataluña, sede del amateurismo español.

Como clausura de la exposición, ha ocupado la cátedra del Centro Excursionista nuestro buen amigo y colaborador Antonio del Amo, autor del reciente libro Historia universal del cine. La conferencia del culto escritor y cineísta versó sobre Teoría del montaje cinematográfico, primer capítulo de un nuevo libro que está preparando sobre materias de estética del cine. En su extensa teoría del montaje empieza Del Amo por separar los dos conceptos de expresión cinematográfica: el que se basa en la expresión de la imagen por sí misma y la forma de representación escénica en que las ideas necesitan ser expresadas por el diálogo. Así, no está el mayor peligro de teatralización en la nueva tendencia de planos largos, puesto que las escenas con ellos resueltas no habrían dejado de obedecer a un mismo concepto de representación escénica en el caso de haber sido divididas en diversos encuadres. Del Amo se extiende en el análisis de las imágenes usadas en lenguaje cinematográfico, no por su representación objetiva, sino como símbolos, equivalentes a la metáfora en literatura, y estudia también la "acción sugerida", ofreciendo numerosos ejemplos, entre los que descuellan los de Machaty, por los símbolos, y los de Lubitsch, por la acción sugerida. Luego establece una interesante teoría sobre el montaje visual, o sensorial, y el montaje deductivo, o cerebral. Gracias a esta teoría demuestra cómo, por ejemplo, el plano estático de Frank Morgan, en El bazar de las sorpresas, cuando obtiene la certeza de la infidelidad de su esposa, es un plano de montaje deductivo, o sea la resultante del montaje de sensaciones y recuerdos que el director ha tenido que acumular sobre el actor para lograr que éste lo traspase al espectador con sólo los matices de su expresión. Sobre esta teoría elabora aún Del Amo otra más atrevida, consistente en la correspondencia de esos tres montajes —cerebral, sensorial e intermedio—, con otros tantos tipos de espectadores: el introvertido, el extravertido y el tipo medio o equilibrado.

Antonio del Amo escuchó extensas ovaciones al final de su disertación y fue muy felicitado.

J. T.

Premios anuales del C. E. C.

El Círculo de Escritores Cinematográficos, reunido en Junta General, ha concedido los siguientes premios, correspondientes al año 1945:

LA MEJOR PELÍCULA.—Los últimos de Filipinas. Por unanimidad.

EL MEJOR DIRECTOR.—Antonio Román (Los últimos de Filipinas), con siete votos; Luis Lucia (Un hombre de negocios), tres votos; José Luis Sáenz de Heredia (El destino se disculpa), un voto; Rafael Gil (El fantasma y doña Juanita), un voto.

LA MEJOR ACTRIZ.—Ana Mariscal (Una sombra en la ventana y ¡Culpable!), seis votos; Mary Delgado (El fantasma y doña Juanita y Tierra sedienta), seis votos.

EL MEJOR ACTOR.—Armando Calvo (Los últimos de Filipinas), ocho votos; Antonio Casal (Un hombre de negocios), tres votos. Una abstención.

LA MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA.—Maruja Isbert (Un hombre de negocios), siete votos; María Bru (El camino de Babel y La vida en un hilo), dos votos; Camino Garrigó (El fantasma y doña Juanita), un voto; Milagros Leal (El destino se disculpa), un voto. Una abstención.

EL MEJOR ACTOR SECUNDARIO.—José María Lado (Tierra sedienta, Bambú y Su última noche), siete votos; Fernando Fernán-Gómez (El destino se disculpa), cuatro votos; Joaquín Roa (Tierra sedienta), un voto.

EL MEJOR ARGUMENTO ORIGINAL.—La vida en un hilo (Edgar Neville). Por unanimidad.

EL MEJOR GUION.—La vida en un hilo (Edgar Neville). Por unanimidad.

LA MEJOR FOTOGRAFIA.—Alfredo Fraile (Tierra sedienta), ocho votos; Sebastián Perera (Una sombra en la ventana y ¡Culpable!), dos votos; Cecilio Paniagua (Espronceda), un voto; José Aguayo (La luna vale un millón), un voto.

LOS MEJORES DECORADOS.—Este premio se declara desierto, concediéndose, en cambio, dos premios a las mejores actrices del año, que resultaron empatadas en la votación.

LA MEJOR LABOR MUSICAL.—Ernesto Halffter (Bambú). Por unanimidad.

LA MEJOR CRÍTICA DESARROLLADA DURANTE EL AÑO.—Luis Gómez Mesa, siete votos; Domingo Fernández Barreira, dos votos; Francisco Hernández-Blasco, un voto. Dos abstenciones.

LA MEJOR LABOR LITERARIA EN MATERIA CINEMATOGRAFICA.—Carlos Fernández Cuenca, cinco votos; Joaquín Romero-Marchent, tres votos; Luis Figuerola Ferreti, un voto. Tres abstenciones.

En Madrid, a 6 de febrero de 1946.—Firmado: Fernando Viola, Joaquín Romero-Marchent, Luis Gómez Mesa, Francisco Hernández-Blasco, Fernando Merelo, Carlos Fernández Cuenca, José G. de Ubieto, Antonio Barbero, Alberto Crespo, Pío García Viñolas, Luis Figuerola, Pío Ballesteros.

La vida de Isabel, reina de Inglaterra, otra vez en el "cine"

Dirigida por Michael Curtiz, se ha producido en Estados Unidos una nueva versión de la vida de la reina Isabel. La interpreta Bette Davis y Errol Flynn. El título original de la película es: "The private lives of Elizabeth and Essex".

Un "film" de Duvivier

Una película de Duvivier ha sido estrenada en París: "Un tel père et fils". Realizada a la manera de Frank Lloyd, significa, como "Cabalagata", la historia de una nación vista a través de la vida de una familia. La película fué terminada por su autor en junio de 1940, siendo controlados sus negativos por las fuerzas alemanas de ocupación, sin poder ser proyectada hasta la fecha. El escenario de este "film" está escrito, en colaboración con Duvivier, por Marcel Achard y Charles Spaak, y en su reparto figuran actores y actrices como Raimú, Michél Morgan, Luis Jouvet y Suzy Prim.

Nombramiento en el "cine" alemán

Ha sido nombrado director de la Asociación Alemana de Artistas Antinazis el músico germano Peter Kreuder.

Orson Welles, trabaja

"El extranjero" es el título del "film" de Orson Welles, actualmente en curso de producción, con Edward G. Robinson, Loretta Young y él mismo en los principales papeles.

Cine-Club en Zaragoza

Se celebran, con éxito, sesiones de Cine-Club en Zaragoza. La animosa minoría cinematográfica local cumple su misión rectora y de orientación.

Mr. Lewis, a Madrid

Llegará a Madrid Mr. Lewis, Director Regional de Metro Goldwyn Mayer, para Europa, Africa y Próximo Oriente.

CLASIFICACION DE LA PRODUCCION

| TITULOS | CLASE Y CATEGORIA | PUNTUACION | VALOR APROBADO |
|--|----------------------|------------|----------------|
| <i>Su última noche</i> | 2. ^a A. | 6 | 1.500.000 |
| <i>Lola Montes</i> | 1. ^a | " | 2.500.000 |
| <i>Bambú</i> | 1. ^a A. | 9 | 4.000.000 |
| <i>Alma canaria</i> | 2. ^a C. | 4 | 500.000 |
| <i>El obstáculo</i> | 1. ^a B. | 8 | 1.250.000 |
| <i>Estaba escrito</i> | 2. ^a B. | 5 | 1.250.000 |
| <i>Domingo de Carnaval</i> | 1. ^a C. | 7 | 1.000.000 |
| <i>Un hombre de negocios</i> | 2. ^a B. | 5 | 1.500.000 |
| <i>Culpable</i> | 1. ^a C. | 7 | 1.250.000 |
| <i>El castillo de las bofetadas</i> | 3. ^a | " | |
| <i>Los últimos de Filipinas</i> | 1. ^a A. | 9 | 2.750.000 |
| <i>La Luna vale un millón</i> | 2. ^a A. | 6 | 1.000.000 |
| <i>Se le fué el novio</i> | 2. ^a C. | 4 | 750.000 |
| <i>A los pies de Vd.</i> | 3. ^a | " | |
| <i>Es peligroso asomarse al exterior</i> | 2. ^a A. | 6 | 1.250.000 |
| <i>Afán-Eru</i> | 2. ^a | " | |
| <i>La gitana y el rey</i> | 2. ^a C. | 4 | 1.000.000 |
| <i>Ni pobre ni rico...</i> | 2. ^a C. | 4 | 1.000.000 |
| <i>Tamara</i> | 3. ^a | " | |

PEQUEÑOS MERCADOS CINEMATOGRAFICOS

En números anteriores de CINE EXPERIMENTAL hemos indicado diversos datos relativos a las cinematografías de varios países iberoamericanos con objeto de orientar a los españoles sobre la capacidad de dichos mercados.

El trabajo de hoy se refiere a pequeños países de Centro y Sudamérica, no incluidos en las relaciones anteriores; son: Bolivia, Ecuador, San Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, Paraguay, Trinidad, Costa Rica y Santo Domingo.

Las características comunes a dichos países son:

1.º La producción es nula, si se exceptúan algunos documentales realizados, por ejemplo, en Bolivia.

2.º No existe ninguna legislación especial referente a la cinematografía.

3.º Se realiza una pequeña censura, siendo raro el caso de que la misma prohíba la proyección de algún título; y

4.º Las aduanas cobran, en general, pequeñas cantidades por cada título importado.

El número de locales equipados con proyectores de tipo sonoro oscila alrededor de los siguientes números:

| | |
|---------------------|-----|
| Bolivia | 50 |
| Ecuador | 40 |
| San Salvador | 45 |
| Guatemala | 40 |
| Honduras | 32 |
| Nicaragua | 26 |
| Panamá | 65 |
| Paraguay | 18 |
| Puerto Rico | 138 |
| Trinidad | 27 |
| Costa Rica | 45 |
| Santo Domingo | 30 |
| Total | 556 |

La competencia puede fijarse como sigue:

| | |
|--------------------------------|------|
| Títulos norteamericanos | 70 % |
| " mejicanos y argentinos | 25 % |
| " varios | 5 % |

En dichos países aumentó considerablemente el número de películas hispanoamericanas exhibidas, dato favorable a España, por las posibilidades que ello supone. Sin embargo, conviene seleccionar nuestras películas con objeto de poder introducir las en dichos locales y organizar una buena red de distribución, la cual deberá ser alimentada por suficiente número de títulos españoles, con objeto de obtener unos rendimientos suficientes.

COLABORACION FRANCOAMERICANA

La casa francesa "Pathé Cinema" y la "R. K. O." americana acaban de firmar importantes acuerdos sobre colaboración cinematográfica, entre los cuales destacan:

1.º Colaboración en la producción de películas francesas, a realizar en Francia, bajo la dirección de "Pathé".

2.º Distribución en el extranjero de los *films* franceses producidos en colaboración, aprovechando todos los recursos de la "R. K. O."; y

3.º Aunar los esfuerzos de ambas empresas para una mejor distribución en Francia y sus colonias.

La "Société Gaumont" y la "Compagne Parisienne de Location de Films" francesas, por una parte, y la "Société Eagle-Lion" y la "General Films Distribution" inglesas, por otra, acaban de firmar un acuerdo para el intercambio y distribución de películas en Francia y Gran Bretaña, respectivamente, no sólo las realizadas por dichas empresas, sino para todos los buenos *films* de ambos países.

PELICULAS DE LARGO METRAJE PRODUCIDAS EN ESPAÑA DURANTE EL AÑO 1940

| TITULOS | CASA PRODUCTORA |
|---|-----------------------------|
| <i>Boy</i> | C. I. F. E. S. A. |
| <i>Gitanilla</i> | " |
| <i>Famoso Carballeira (El)</i> | M. del Castillo-Cifesa. |
| <i>Florista de la Reina (La)</i> | Ardavín-Ulargui. |
| <i>Gracia y Justicia</i> | Ernesto González. |
| <i>Harka</i> | Arévalo Cifesa. |
| <i>Héroe a la fuerza</i> | Ulargui Films. |
| <i>Malquerida (La)</i> | " |
| <i>Marianela</i> | " |
| <i>Jai-Alai</i> | Angel Gamón Miñana. |
| <i>Julietta y Romeo</i> | Balet y Blay. |
| <i>Mari-Juana</i> | Procines. |
| <i>Martingala</i> | Exclusivas Simó-Esp. Films. |
| <i>Milagro del Cristo de la Vega (El)</i> | Castilla Films. |
| <i>Muñequita</i> | Levante Films. |
| <i>El 13.000</i> | " |
| <i>En poder de Barba Azul</i> | Francisco Puigvert. |
| <i>¿Quién me compra un lio?</i> | Campa-Cifesa. |
| <i>Rápteme usted</i> | Cinedía. |
| <i>Tierra y Cielo</i> | C. E. A. |

**20 PELICULAS PRODUCIDAS
16.000.000 DE PESETAS
16 CASAS PRODUCTORAS**

CINE EXPERIMENTAL

APARTADO 12308 MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Año. 50,00 ptas.
Semestre 28,00 »

Boletín de suscripción

D.
que vive en calle de núm.
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 - 46 - 397

OFICINAS:

Av. JOSE ANTONIO, 32
Teléfonos 24704 - 05 - 45

M A D R I D

CHAMARTIN

Producción y Distribuciones
Cinematográficas, S. A.



LA MEJOR DISTRIBUCION
DE
material nacional y extranjero

OFICINAS: Av. José Antonio, 32

Teléfonos 24704 - 05 - 45

M A D R I D



PRODUCCION-IMPORTACION-EXPORTACION
Y DISTRIBUCION DE PELICULAS

B A R C E L O N A

Rosellón, 206-T. 83722

Direc. Teleg. HISPARTIS

M A D R I D

Fuencarral, 4-T. 20447



DISTRIBUCION - PRODUCCION
e IMPORTACION de PELICULAS

CASA CENTRAL:

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

M A D R I D

SUCURSALES

BARCELONA: Balmes, 162 - Tel. 79613
VALENCIA: María Cristina, 7
SEVILLA: Hernando Colón, 7 - Tel. 23689
BILBAO: Gordóniz, 2
CORUÑA: Plaza de Galicia, 22 al 27 - Tel. 2570

Sucursal en Madrid:

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




FICHA TECNICA Y ARTISTICA

Productora Suevia Films (Cesareo Gonzalez).

Argumento Joaquín Goyanes de Osés.

Dirección José Luis Sáenz de Heredia.

Jefe de Producción Manuel José Goyanes.

Fotografía Michel Kelber.

Decorados Sigfredo Burmann.

Secretaría de Rodaje Asunción Nila.

Ayudantes de Dirección Eduardo de la Fuente y Honorino Martínez.

Ayudante Producción Vicente J. Fayos.

Segundo operador Alfonso Nieva.

Realización decorados Francisco Canet.

Montaje Sara Ontañón.

Maquillaje Rafael Jovane.

Película original Francisco Puyol.

Música original Maestro Halffter (Ernesto).

Ambientador música cubana Maestro Moisés Simóns.

Orq. guitarras y solista Regino Salas de la Maza.

Asesor musical A. de las Heras.

Estudios C. E. A.

Laboratorios Madrid Films.

Vestuario Imperio Argentina Juliolañite-Marbel.

Vestuario general Marbel-Encarnación.

Sastrería Cornejo.

Figurines Vicente Viudes.

Orquesta Nacional de España, bajo la dirección del Maestro Pedro de Freitas Branco.

Cuerpo de baile del Teatro Lope de Rueda, bajo la dirección de Roberto Carpio.

INTERPRETES: Imperio Argentina, Luis Peña, Fernando Fernández de Córdoba, Fernando Fernán-Gómez, Sara Montiel, Alberto Romea, José María Lado, Julia Lajos, Gabriel Algara, Mary Lamar, Nicolás Perchicot, Emilio García Ruiz.

UNA REALIZACION DE

JOSE LUIS SAENZ DE HEREDIA

CESAREO GONZALEZ

presenta

a

IMPERIO ARGENTINA

en

BAMBU

PRIMER PREMIO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

DISTRIBUCION BALLESTEROS



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



MADRID

FRANCISCO PASCAU OLIVES

Av. José Antonio, 31 - D-10

Tel. 19277 - Telg. PASCOLIVES

1 **MER**

**LOTE DE
PELICULAS**



**PARA LA
TEMPORADA**

1945-46

"UN HOMBRE DE NEGOCIOS" (De L. Marín y Sicilia). In-
terpretes: ANTONIO CASAL, JOSITA HERNAN, Juan Es-
pantaleón, Ana María Campoy, Julia Lajos, Isbert, Breñaño,
Riquelme Alarcón. Director: **LUIS LUCIA**. Producción:
CIFESA PRODUCCION

"SEÑORES DEL MAR". Protagonis-
tas: DOUGLAS FAIRBANKS (Jr.),
MARGARET LOCKWOOD. Director:
FRANK LLOYD. Producción: PA-
RAMOUNT

"UNA CHICA AFORTUNADA". Pro-
tagonistas: JEAN ARTHUR, ED-
WARD ARNOLD, RAY MILLAND.
Director: MITCHEL LEISEN. Pro-
ducción: PARAMOUNT

"ZAZA". Protagonistas: CLAUDET-
TE COLBERT, HERBERT MARS-
HALL. Director: **GEORGE CUKOR**.
Producción: PARAMOUNT

"DOCUMENTO Z-3". Protagonistas:
ISA MIRANDA, CLAUDIO GORA,
LUIS HURTADO. Director: ALFRE-
DO GUARINI

"EL DUQUE DE WEST POINT".
Protagonistas: LOUIS HAYWARD,
JOAN FONTAINE, TOM BROWN,
ALAN CURTIS. Director: ALFRED
E. GREEN. Producción: UNITED
ARTISTS

"LEGION DE TIRADORES". Prota-
gonistas: ELLEN DREW, JOHN HO-
WARD, AKIM TAMIROFF, MAY
ROBSON, BRODERICK CHAWFORD.
Director: **JAMES HOGAN**. Produc-
ción: PARAMOUNT

"NAVIDADES EN JULIO".
Protagonistas: DICK POWELL,
ELLEN DREW. Director: PRES-
TON STURGES. Producción: PA-
RAMOUNT

"LA HIJA DEL CORSARIO VERDE".
Protagonistas: FOSCO GIACHETTI,
DORIS DURANTI, CARMEN NAVAS-
CUES, CAMILO PILOTO. Director:
ENRIQUE GUAZZONI

"ENTRE DOS SE SUFRE MEJOR". Protagonistas:
DEDI MONTANO, CARLO NINCHI, CARLO CAMPA-
NINI. Director: NUNCIO MALASOMMA

UNA MARCA
DE
GARANTIA



OFICINAS CENTRALES:

Avenida José Antonio, 31

Tlfos. 28321, 22, 23.

MADRID

B.P.

5 PESETAS