

CMES

EXPERIMENTAL



N.º 9



Marlice

EN

EL

"PLATEAU"

FONDOS

DE

CUTIS

==

COLORETES

GRASOS Y

SECOS

==

SOMBRAS

Y

ROJOS

PARA LABIOS

SUMARIO

Portada: Barsacq terminando su maqueta del Neva, en los Estudios franceses.	
El tema	97
Las cosas como son: Frivolidad y mentecatez	98
Urgente necesidad de una completa legislación cinematográfica	98
El ritmo en la expresión cinematográfica, por Pedro Lazaga	99
En busca de las sombras perdidas, por André Ehrler	103
Teoría del documental, por J. López Clemente	108
Leçons de conduite	111
Eso que llaman producción, por Angel Zúñiga	112
Escenografía: I. Proyectos.	119
Notas para una Escuela Española de Cinematografía, por Victoriano López	123
Cámaras de reverberación o de eco, por Francisco J. Escudero	127
Crítica: En torno a tres estrenos y una "reprise", por Carlos Serrano de Osma	130
"The Lost Weekend"	131
Noticias y comentarios	132
Bibliografía	134
Exhibición: Los gustos del público	135
Jefes de producción, por José Antonio Martínez Arévalo	136
Para estrenar	137
La crítica española opina de	139
Información de todas partes	141

NUMERO 9 = MAYO-JUNIO 1946

DIRECTOR
CARLOS SERRANO DE OSMA
 REDACTOR-JEFE
JOSE LOPEZ CLEMENTE
 •
 REVISTA MENSUAL
 APARTADO 12308
MADRID



EL TEMA

En el "cine" español lo esencial es el tema. En el "cine" español, ¿qué es el tema? ¿Dónde está el tema? En el "cine" español no cabe la ligereza, la estulticia, la frivolidad. El tema ha dado siempre altura al "cine" español. En sus formas lírica, épica, dramática —"Huella de luz", "Los últimos de Filipinas", "El escándalo"—, los temas recios, consistentes y de raigambre han nutrido la calidad casi total de sus formas.

No hay "cine" español sin tema. ¿Por qué no cuidan nuestros productores esta importantísima faceta de las películas? ¿Por qué nuestros directores no indagan en las fuentes poéticas de nuestra vida y nuestra historia en busca de savia para sus "films"?

Es preciso escapar al influjo de la "alegre comedia". Es necesario insinuarse en la corriente —leve o tormentosa— de nuestro sentir nacional, individual o de todos. Temas empapados de sangre caliente para nuestras pantallas.

Desentráñese cuanto de bueno encierre nuestra dramática poética. Hágase visual y otra vez nuevo todo cuanto fué en nuestra tierra suceso digno de ser recordado. Las grandes virtudes seculares, y también las pequeñas debilidades que nos dan carácter.

Hagamos verdad de nuestro "cine", aunque ello nos cueste llanto. Hagamos nuestras imágenes dolorosas, si es preciso; pero que lleven nuestro mensaje acongojado. O nuestra desahogada alegría de otras veces.

Búsquense temas, que hay "cinematograficidad" para todo. Vestir de formas, luces y sombras es siempre más fácil que padecer lacerantes trances de angustia dramática. Crear el castillo imaginativo ahí donde la sangre hierva inquieta. Donde la carne vibre rebelde y el alma gima o goce.

Sólo así alcanzaremos las más lejanas fronteras. Sólo así nuestros "films" serán capaces de convencer y conmover. Ignoremos cuanto ajeno a nuestra propia sensibilidad nos invade, pues nada más nocivo, estética y socialmente, para nuestro "cine" que los modos extraños. Impere, entre nosotros, el sentido de fidelidad histórica, artística y racial.

Y puede que algún día tenga el "film" español, en el concierto cinematográfico universal, puesto y rango de primera magnitud.

Temas. Dadle temas al "cine" español.

FRIVOLIDAD Y MENTECATEZ

Un primer actor telefona a una actriz internacional. Y le pide explicaciones. La actriz internacional se niega a dárselas. Y el actor se indigna. La actriz internacional no le ha aceptado como compañero en un "film". Y él afirma que su nombre se cotiza como el de Clark Gable, que sus admiradoras tomarán represalias contra la actriz internacional y que no hay por qué desdenarle de esa manera. El—¿tíer-no?—corazón de la actriz internacional permanece incommovible: el primer actor no trabajará con la actriz internacional.

Otro inteligente actor se presenta en cierto organismo oficial. Afirma que su prestigio es considerable, que se debe al público, que su tren de vida no puede disminuir de marcha, necesita de una aureola en torno. Que ello se traduce en dinero. Y que, dado el momento crítico que para ciertos profesionales representa el "cine" español, es preciso que el Estado se inmiscuya en los asuntos internos de los "astros" de relieve, protegiéndolos de algún modo, como se hace con la industria. ¿Acaso creando el concepto y los beneficios subsiguientes de "galán de interés nacional"?

Frivolidad y mentecatez. Esta es la cuestión. Quienes nada de auténtico relieve aportan al "cine", intrigan, exigen, alborotan, crean pequeños mundos de escándalo, se aferran a su circunstancia, intentan sobrevivir. Y no se dan cuenta de que puede haber llegado la hora de su retiro definitivo al rincón de los trastos viejos.

La interpretación en el cine español no es un problema de "boato", sino de calidades. No es problema de "cotizaciones", sino de virtudes creadoras. La interpretación en el "cine" español ha de estar al alcance de quienes sienten el trance vocacional de dar forma y "ser" a entes y ficciones, carnales o espirituales, dotadas de personalidad propia, de relieve fundamental. Créese primero la "profesión"—"profesar" es algo muy distinto a "actuar" y "figurar"—. Háganse actores de sangre y hueso, búsquense temperamentos dramáticos. Y cuando exista una solera interpretativa digna, de acuerdo con la cultura artística y la sensibilidad española; entonces—sólo entonces—exíjanse beneficios, manténganse posturas gallardas, propúgnese una protección. Asistirá una razón y un derecho y nada podrá ser negado.

Pero verán ustedes que cuando esto suceda, la admiración del público, el fervor popular, la competencia de las empresas determinarán la acumulación espontánea, sobre el actor digno de tal nombre, de todo cuanto éste hubiera podido desear. Y entonces no será necesario nada. Ni siquiera la frivolidad y la mentecatez.

URGENTE NECESIDAD DE UNA COMPLETA LEGISLACION CINEMATOGRAFICA

Una de las tareas urgentes que interesa resolver para dar a la industria cinematográfica española una estabilidad que hoy no tiene es la relativa a las disposiciones oficiales que son necesarias para encauzar y ordenar, con una amplia visión, a esta industria. Como ejemplo, indicamos a continuación el estado actual de todo lo relativo a las normas de protección a la producción cinematográfica.

En el año 1941 se forzó la producción a base de conceder a cada título español varios "permisos de importación", del orden de cuatro por cada millón de pesetas, ligando, de esta forma, las importaciones a la producción. Los resultados no se hicieron esperar, y de los "quince" títulos realizados en 1939, se pasó a "cuarenta y uno" y a "treinta y cinco" en los años 1941 y 1942, respectivamente.

Al aplicarse un criterio de selección a dichas normas, en el año 1943, se redujo considerablemente la producción, debido al temor de ser incluidos en tercera categoría, lo cual no daba lugar a ningún permiso.

Más adelante, en 1945, se restringió más todavía el número de permisos, en el sentido de conceder dos, uno o ninguno por título clasificado en primera, segunda o tercera categoría, sin tener en cuenta el coste de producción, criterio que en la actualidad se está aplicando.

Anuncios en la supresión de dichas normas de importación, desligando la importación de la producción, y promesas de aparición de nuevas disposiciones, han motivado que muchas empresas suspendan la realización de sus proyectos hasta tanto no conozcan el contenido de las mismas, con el consiguiente trastorno para esta industria.

En nuestros editoriales correspondientes a los números 7 y 8 ya indicamos nuestro punto de vista sobre el particular.

Otras facetas que es necesario estudiar con todo detalle son, entre otras, las siguientes:

Régimen de doblaje.

Cánones de importación y doblaje e impuestos de Aduanas, locales, etc.

Cinematografía de 16 mm.

Normas de censura.

Formación profesional.

Derechos de autor, etc.

Utilización del "cine" como vehículo de cultura.

Expansión comercial de nuestra producción en el extranjero.

Investigación técnica.

Como vemos, el camino a recorrer es largo y está lleno de dificultades, pero estamos seguros de que es posible encontrar puntos de apoyo sobre los cuales se pueda construir, con base sólida, la gran industria cinematográfica del futuro que todos deseamos.

El ritmo en la expresión cinematográfica

POR

PEDRO LAZAGA

Pedro Lazaga acaba de surgir al mundo literario de la pantalla. Sus recientes y repetidos aciertos como comentarista a las sesiones del C. E. C. lo han acreditado como minucioso observador del "cine" y sus problemas. Lazaga es el autor de la adaptación cinematográfica de "Abel Sánchez", novela de don Miguel de Unamuno, cuya realización inicia en estos días nuestro director, Carlos Serrano de Osma. Sea bien venido Pedro Lazaga a las páginas de CINE EXPERIMENTAL.

"La Unidad constituye la forma y la esencia de lo bello." San Agustín.

El "cine", arte nuevo, joven y sin historia—cincuenta años no cuentan ante cincuenta siglos de civilización—, necesita con urgencia de una Filosofía y de una Estética cinematográficas. Todas las demás bellas artes pueden estudiarse desde cualquiera de sus peculiares puntos de vista filosóficos y estéticos, y el *cine*, que juvenil y alegremente se ha colocado a la cabeza de todas ellas, necesita, más que ninguna otra, de filósofos y estetas que le construyan una Metafísica y una Teoría de sus formas de expresión, donde poder asentarse e hincar sus raíces firmemente, ya que actualmente sólo vive y se sostiene sobre la movediza base de la Práctica, que por necesidades de sus vitales urgencias, cambia constantemente.

Causa admiración lo que en *cine* se ha logrado hasta hoy, si consideramos que todo ello se realizó a golpe de intuición creadora y práctica artesana del oficio y sin un sentido o una dirección concreta y superior.

Es necesaria, ante todo, una Estética cinematográfica. Con ella conseguiremos una teoría trascendental y fundamental del cinema; unos principios que encarrilarán homogéneamente todos los esfuerzos intuitivos de hoy y todas las geniales energías perdidas en el vacío, hacia el camino de la Belleza en la expresión cinematográfica. Esta Estética que propugnamos no erigirá reglas que el artista deba seguir irrevocablemente, ni elevará un ideal artístico-cinematográfico con valor eterno, sino que será una investigación empírica de toda una peculiar órbita del espíritu humano, que estudiará el *cine* desde un punto de vista sistemático.

Este estudio estético del cinema debe comenzar



"Sucedió una noche", de Capra



"El delator", de John Ford

por crearse, para su propio uso, una serie de conceptos y de expresiones sobre los que puedan cabalgar nuestras ideas y con las que podamos entendernos. Ortega, nuestro gran filósofo, dice en uno de sus maravillosos ensayos: "Así son las palabras místicas ampolluelas que viven revolando de labios en oídos, y en el aire intermedio se quiebran, derramando sus esencias interiores e impregnando la atmósfera con la materia trascendente de las ideas." (1).

Nuestra Estética debe tener como uno de sus principales objetivos el de llenar de esencia cinematográfica las ampolluelas—conceptos—de que nos servimos para lograr el triunfo completo de nuestro arte.

Uno de los conceptos fundamentales del cinematógrafo es el ritmo. Queremos hacer recaer la atención sobre él porque creemos que el ritmo—el problema del ritmo cinematográfico—está aún sin tocar. Al querer escribir sobre cualquier tema del "séptimo arte" nos vemos, de repente, sumergidos en una abigarrada e intransitable selva de tópicos. Y éste del "ritmo" es uno de los más traídos, llevados y asendereados; pero el problema íntimo, el fondo vital de la cuestión está aún casi virgen. Al correr de estas líneas trataremos de limpiar el concepto del "ritmo" de todas las adherencias aluviales y tópicas que le cubren y esperamos dejarle puro y aristado para que

pueda servir en la construcción de esa gran Estética Cinematográfica que reclamamos y esperamos.

El ritmo existe operante en todas las artes. En cada una de ellas se presenta con peculiaridades y personalidad distintas, pero en todas es una de las bases sobre las que se asienta el valor expresivo de la Belleza. En la Arquitectura el ritmo es geometría, línea pura, simetría armónica, escala por la que la vista avanza sin brusquedades y con deleite. En Pintura el ritmo es línea—dibujo—y color, composición, movimiento de perspectivas, euritmia. En la Escultura es acorde de volúmenes. En Música es medida y movimiento; y así, en todas las demás artes, el ritmo existe y actúa con intensidad. Una obra de arte no puede ser perfecta si no tiene resuelto a la perfección el problema de su ritmo.

Lo mismo, pues, en "cine". Ante ciertas películas, ¿no os ocurre que no lográis llegar al fondo de su trama, que no caláis la hondura de sus problemas ni os inquietáis lo más mínimo ante su peripecia vital? ¿No sentís como si sus imágenes sólo rozasen vuestros espíritus tangencialmente, pero sin dejar huella alguna de su paso? Muchas veces nos ocurre esto. Nos sentimos ante estos *films* como si estuviéramos separados de ellos por un frío y transparente cristal que nos permitiera la visión, pero no así captar el latido cordial de sus temas. Son éstas, películas de filo embotado, de mordiente falta de fuerza, de expresión; en fin, ineficaz. Hay veces en que esto

resulta lógico, ya que la obra vista era precisamente de lógica cinematográfica de lo que estaba falta; pero en otras ocasiones, si meditamos cuál pueda ser la causa de esta falta de enlace entre el *film* y nosotros, quedamos perplejos. Perplejos, pues si analizamos en detalle aquella película que no podemos aprehender, veremos quizá que en sus partes fundamentales, en su estructura formal, carece de defectos importantes. Su tema es bello y hasta profundo; la fotografía, nítida y sugerente; los encuadres están buscados con seguro acierto pictórico; los actores responden ade-



"Serenata nostálgica", de Stevens.

(1) Sobre la expresión fenómeno cósmico.—"El espectador".



Rubens: "Ninfas de Diana"

cuadramente a los sentimientos íntimos de los personajes que interpretan, y, en fin, la cámara hace sus desplazamientos con garbo, con soltura y con lógica. Sin embargo, a este *film* de individuales excelencias técnicas le falta algo esencial para que su expresión incite el alma del espectador. Algo que aúne todas esas dispares perfecciones en un superior sentido expresivo, en una síntesis armónica y "pre-*vista*"; porque todas esas individualidades—perfectas en sí mismas—, desunidas, desarmonizadas, no son eficaces, por sí solas, para el logro de la perfección total.

¿Qué es lo que le falta—o le sobra—a ese *film* hipotético de que hablamos para poder ser considerado como perfecto y para conseguir llegar al espíritu del espectador? Falta algo tan esencial, tan "sine qua non" para toda película, como es el ritmo cinematográfico. Esa cosa inconcreta y ambigua para el profano, que es el ritmo, pero que existe actuante en cada una de las secuencias y en cada uno de los encuadres de los que forman el conjunto armónico de un *film*.

Falta de ritmo cinematográfico; he aquí la causa del tropiezo de tantas películas. Falta de ritmo o ritmo perniquebrado, con cumbres y valles, con soluciones de continuidad, con baches espirituales imposibles de salvar. Este es el pecado más común y en el que caen con la mayor facilidad muchos directores actuales, tanto españoles como extranjeros. Pues no somos nosotros los únicos que nos equivocamos, sino que muchas veces son directores de elevado rango en el *cine* norteamericano los que tropiezan en esta piedra de toque de todo cinemista, que es el ritmo

cinematográfico. Claro que si alguna vez fracasan son ellos también los que nos han dado las más bellas y perfectas lecciones de cómo abordar y resolver este problema fundamental.

Sam Wood, con su *Sinfonía de la Vida*, nos dió un curso completo de ritmo cinematográfico. John Ford, en *La Diligencia*, consigue crear con el ritmo una maravilla de ambiente y nos hace vivir—rítmicamente—toda la angustia de sus personajes. Otros buenos maestros del ritmo son también Frank Capra, Fritz Lang, Julien Duvivier y George Stevens, que nos han demostrado ampliamente sus conocimientos del problema en *Sucedió una noche*, *Furia*, *Lydia* y *Serenata nostálgica*, respectivamente, entre otras muchas de sus creaciones. Pero el que en esto—como en casi todo, por supuesto—ha llegado a la perfección es el mago Walt Disney, que en su *Sinfonía Tonta*, *El Viejo Molino*, consigue la más perfecta conjunción entre la imagen, el tema, la atmósfera, el color y la música de un modo tan magistral que el espíritu contemplador se extasía ante la poesía casi milagrosa de una sucesión de planos maravillosamente ligados por un ritmo tan perfecto que apenas si se deja notar. La mejor de las técnicas cinematográficas se ha puesto en *El Viejo Molino* al servicio de la más bella de las expresiones cinematográficas. Casi toda la película está montada sobre *travellings* en aproximación encadenados; pero tan sutilmente encadenados, que todo parece sencillo y natural, y a los planos generales suceden los medios y los primeros y primerísimos y los grandes efectos de grúa, sin que apenas nos demos cuenta de ello, ya que



la expresión que se desea lograr.

El ritmo es, pues, y sobre todo, vehículo de la expresión cinematográfica, ya que por el que consigamos imprimir a unas imágenes podemos desnudar y expresar todos y cada uno de los sentimientos y pensamientos de un personaje. El ritmo es fundamentalmente necesario para conseguir un trascendente sentido expresivo. Es, además, la demostración

—¡he aquí el secreto!— cada movimiento es el movimiento necesario y cada encuadre es el único encuadre posible. *El Viejo Molino* disneyano es un trabajo de orfebrería cinematográfica, pero orfebrería sutil, sencilla, sin abigarramientos, en la que cada plano está informado del más completo y perfecto sentido del ritmo que hoy pueda existir.

Ya en 1764, Manuel Kant nos dió indirectamente una verdadera y segura regla para conseguir películas de rítmica perfección. Decía el filósofo de Königsberg en su tratado sobre *Lo Bello y lo Sublime*: “La belleza de los actos se manifiesta en su ligereza y en la aparente facilidad de su ejecución.” El ritmo de un *film* debe ser suave, impalpable, desenvuelto, sugeridor y, además, no debe dejarse notar. *Es su falta* la que debe sentirse, no su existencia. Ritmo al que se le vean las puntas de sus orejas—su intención—es ritmo perdido e ineficaz. El mejor—el único—ritmo y, por tanto, el más difícil es el que opera en la sombra sin pedir, en cada momento, que reconozcamos sus excelencias.

Podemos resumir todas estas consideraciones, un tanto incoherentes—porque son dictadas por la pasión y por el amor al *cinema*—, diciendo que ritmo cinematográfico es la sucesión de imágenes, armónica y lógicamente encadenadas, con una cierta cadencia encauzada y dirigida hacia un superior y trascendente sentido de la expresión; cadencia que debe ir imperativamente unida a la acción, al sentir íntimo de los protagonistas y a las situaciones temperamentales y de ambiente en que éstos se encuentren inmersos. El ritmo es una grata y armoniosa sucesión de imágenes dirigidas voluntariamente y con un superior sentido de la belleza del conjunto hacia el fondo de

más completa de un espíritu realizador y creador, pues en él—en el ritmo—están compendiados el sentido estético y el alma del artista, revelándose en la materia que penetra, transforma y anima.

El ritmo no es tan sólo montaje rápido y trepidante, pues una película puede ser morosa, lenta o vertiginosa, según lo requiera el complejo circunstancial en que los personajes se vean envueltos, y aun en un mismo plano, puede haber dos o más ritmos diferentes de sensación o sentimientos que se contraponen o entrecruzan, pero siempre guiados por una línea concreta y superior. En la compleja realización de todas estas formas de expresión es donde un director debe demostrar sus cualidades, y son ellas las que le conducen al triunfo o al fracaso.

El ritmo, que nace con el guión, se desarrolla en el estudio y se concreta en la mesa de montaje, se realiza íntegramente en el espíritu y en el cerebro del director de un *film*, pues es él el que debe dar a todas las imágenes, dispares y heterogéneas, un amplio sentido de expresión superior. El director debe encontrar en su alma la síntesis de lo que quiere expresar para lograr una perfecta obra de arte cinematográfico, si no, no pasará de crear una película mediocre, incapaz de herir la sensibilidad del espectador.

Ya dijimos al comenzar que queríamos solamente hacer recaer la atención sobre este problema vital del arte cinematográfico. Muy lejos de nosotros cualquier sentido didáctico. No hemos querido descubrir ningún mediterráneo, nuestro propósito ha sido, solamente, filiar el concepto del ritmo y recordar, de paso, algunas verdades necesarias y fundamentales, que por demasiado sabidas suelen olvidarse con harta frecuencia.

En busca de las sombras perdidas

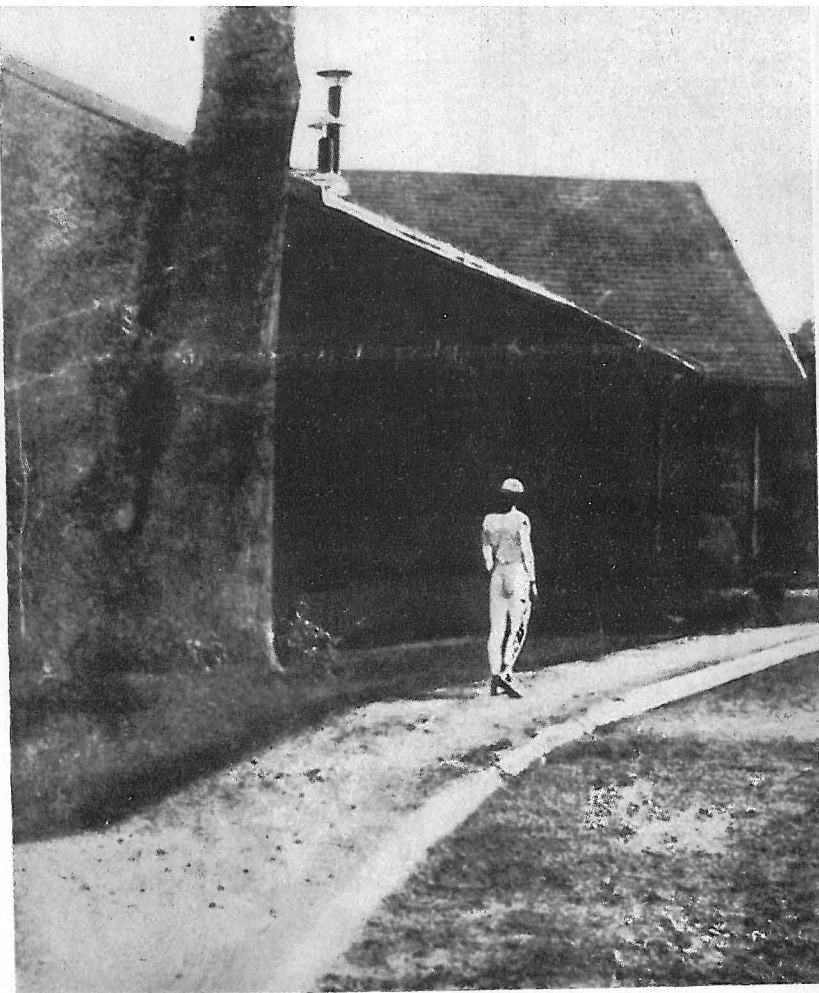
por
André Ehrler

André Ehrler escribe sobre "cine" francés con ese regusto literario que sienten todos los franceses por las cosas del "cine". Su prosa tiene el valor documental de una observación directa, y el perfume, un tanto "proustiano", de aquellas "sombras" desaparecidas que el escritor, nostálgico, evoca ante nuestro recuerdo con el detalle y la finura que le caracterizan.

Cincuenta años de *cine* se hallan en la memoria de una generación. Un arte ha nacido sin leyenda ante los ojos de los hombres que todavía viven. Su cuna no se baña entre las brumas de la fábula; ni los dioses ni las hadas han tenido que molestarse. Ha bastado con el alumbramiento de algunos versados en mecánica, ayudados por necesitados artesanos. Y de una feliz coyuntura que hizo de Francia la primera nodriza del recién nacido.

Sin leyenda. Sí. Pero la tarea del historiador no por ello queda simplificada. Hablar de películas cuya pulsación luminosa animaba ayer mismo la pantalla de rebosante vida, es evocar la sombra de las sombras. Las demás artes plásticas y dinámicas ofrecen sus referencias. Se puede a cada momento corregir una aberración de óptica que perjudique una visión exacta de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la música, de la literatura. Los documentos, inmediatamente accesibles, disipan la ilusión sentimental; se ve, se palpa, se compara.

¿Pero y la danza? ¿Y el *cine*? Ellos no perduran más que en el recuerdo. Hijo, como la mentira, de la imaginación, el recuerdo es el obsequioso servidor de nuestros deseos. Es parcial e incontrolable. Y nuestro recuerdo de los *films* perdidos es una ilu-



"La marche de l'homme" (1888)

Marey

sión tanto más peligrosa como rica con las gracias de un primer encanto. Se precisa una gran suerte para que uno de estos *films* adquiera de nuevo vida ante nosotros y podamos comparar lo real con lo imaginado. Es vano recurrir a la prueba estática que nos da "la foto extraída del *film*". Como sería vano creer que un acorde de séptima pudiera evocar el PELLEAS completo o que un sutil dibujo de Rodin resucitara a Isadora.

Por esto, si el entendimiento afirma que el *cine* nació sin leyenda, el corazón no cree al entendimiento. La leyenda se formará un día. Se está ya formando. Las películas olvidadas sólo se las encuentra a través de las descripciones subjetivas de los críticos. Y la imaginación, a solas, es quien, a la vista de estas piezas anatómicas, trata de reconstruir el bello cuerpo vivo del *cinema*.

Un viaje alrededor del *cinema* francés ofrece todos los encantos y presenta todos los peligros intelectuales de un fabuloso periplo, pero abre bellas perspectivas sobre el camino de las conquistas imaginarias.

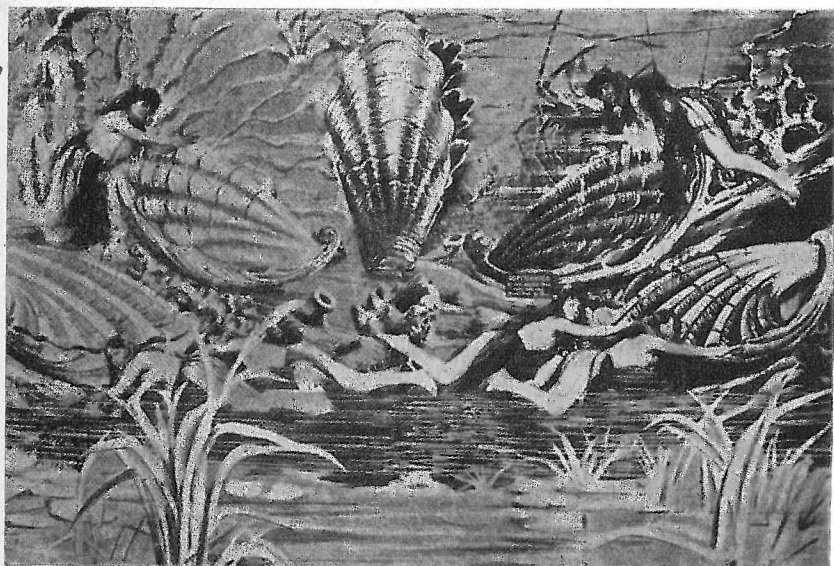
El 1895 presencia ya el conflicto entre la ciencia y la fábula. Luis Lumière y Marey tienen razón al desear fines científicos para sus aparatos. Pero la

gente tiene aún mayor razón cuando grita aterrada ante la locomotora que se abre paso, por la pantalla extendida en el sótano legendario del Gran Café, en ese "Salón indio" cuyo sólo nombre es una invitación a la fantasmagoría. Los primeros espectadores de las primitivas películas obedecen, de un impulso, a la desviación imprevisible de lo real hacia lo fantástico, a la inesperada resonancia de la razón sobre el ensueño.

Es inútil que los hombres de ciencia protesten. Ellos no recuperarán jamás el turbulento genio que han dejado escapar del frasco destapado de su laboratorio. Y hasta cargado con las cadenas de oro que le apiastan, el *cinema* cantará a los hombres el gran poema de la evasión.

Georges Méliés adopta el niño que quieren que sea demasiado sensato, y le confiere el grado de doctor en magia. Luis Lumière no sale de su asombro por haber dejado a un recién nacido llorón en el sombrero de un ilusionista, quien le devuelve a cambio un adolescente lleno de fuerza, de malicia y de apetencias. El inventor vuelve incomodado a su laboratorio, donde se guarda en adelante de todo trato con el diablo. Méliés le proporciona ese diablo. Fabrica a su

"En el país de las hadas".—Méliés.
"Le sang d'un poète" (1931).—Cocteau.



manera, desde 1896, *La mansión del diablo* y el *Gabinete de Mefistófeles*. En estas películas las damas aparecen y desaparecen, los señores aumentan y disminuyen de tamaño, las carnes se transforman en esqueletos, las cabezas se inflan, demonios tetudos blanden irrisorias horcas y las barbas postizas de los condenados se herizan a la entrada de un infierno de feria. Se pasa de Dante a Cyrano y de la luna a los círculos infernales. Se viaja bajo los mares y por cima de las nubes. Estas diabladas hacen rugir de entusiasmo a un pueblo cartesiano, que, dos siglos antes, hubiera echado el mago a la hoguera.

Sin embargo, las gentes razonables siguen fotografiando la auténtica, la aburrida vida. Ofrecen *Albañiles trabajando*, la *Llegada del Zar* y centenares de salidas de trenes. Si la verdadera realidad les falta, inventan una realidad tan auténtica como la natural; así la *Muerte de León XIII* para la virtud y las *Doncellas indiscretas* para el vicio. Continuarán durante cincuenta años sirviendo estos "trozos de vida" sobre el blanco lienzo de la pantalla.

Los primeros atisbos de estilo aparecen en los *films* burlescos, compromisos entre lo soñado y lo real. Las regocijantes persecuciones contienen en potencia todos los elementos de la escritura cinematográfica. Estos primitivos son la gloria de la escuela francesa.

Todos los *films* de la época heroica, adornados con su ingenuidad y emocionante ternura, se pueden aún ver. Acaso son demasiado pueriles, pero las farsas de Onésime y las piruetas de Max Línder guardan intacto su poder hipnótico.

Desde el comienzo, los artífices se distribuyen el trabajo y ordenan los géneros. Dramas y comedias de costumbres obedecen a las convenciones de un realismo primario. Farsas y comedias de magia se lanzan por todas las pistas y hacia todos los callejones sin salida del ensueño. Pronto nos desembarazaremos del color y del sonido como de unos indeseables perturbadores.

Este impulso decenal se ve interrumpido bruscamente. El 17 de noviembre de 1908 es una fecha funesta para el *cine* francés. Marca el comienzo de una invasión de los bárbaros. El *Asesinato del Duque de Guisa*, lanzado al mundo bajo los auspicios de la Academia y de la Comedia francesa, inaugura la era del teatro filmado. Gente de letras y de tablas asaltan los estudios y se filmotean a cual más mejor. Sólo se habla del señor Albert Lambert, y Trissotin reina donde antes retozaba Puck. Durante unos cuarenta años invadirá la pantalla tan monstruosa proliferación. La gente de teatro llama a aquello "cinema artístico"; los artesanos del *film* hablan furiosamente de "teatro en latas". Este doble equívoco revela el malentendido inicial del que se ha aprovechado un género híbrido al cual el "parlante" ha dado nuevamente una indiscutible autoridad.

La irrupción repentina de la tribu cómica tuvo al menos una feliz consecuencia. El interés que los señores Le Bargy y Jules Claretie otorgaron al *cinema*, confirió a éste un prestigio que impresionó a los intelectuales. Estos cesaron de considerar las imágenes animadas como una diversión del vulgo. Bajo el control de literatos empingorotados, Pathé produjo sus series del "Film de Arte" y Gaumont su "Film Estético". Esta impúdica exhibición de mal gusto, que perdura a todo lo largo de la historia del *cine* francés, suscitó una sana reacción de los críticos, de los estetas y de los poetas que se tomaron el trabajo de estudiar los poderes mágicos del *cinema* e intentaron extraer las leyes de la sinfonía visual. De esta forma se preparó el renacimiento.

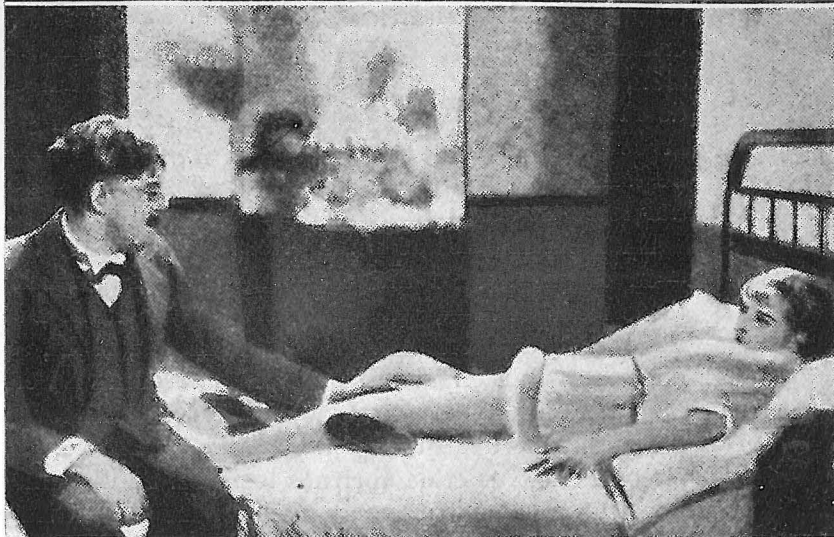
En *Lectures Pour Tous* de junio de 1908, el cronista es el anunciador de los nuevos tiempos: "Francia es la que va a la cabeza, con mucha ventaja, en la confección de las obras cómicas y dramáticas. Las últimas noticias dicen que los maestros del teatro contemporáneo, los señores Paul Hervieu, Lavedan, Jules Lemaître y otros diez más, anuncian que van a escribir para el cinematógrafo obras que interpretarán actores como Coquelin y actrices como Sarah Bernhardt. El cinematógrafo tiene ante sí un brillante porvenir literario."

Este orgullo debía, ¡ay!, recibir una afrenta. Mientras el *cine* de Francia proyecta su "porvenir literario", el *film* explota al máximo la vena de lo burlesco y de la aventura. Desde 1910 llegan a Europa las cintas de la Vitagraph, que recuerdan a los ciegos los bellos tiempos de la luz. Ante tal explosión de vida trepidante, el "brillante porvenir literario" se desmorona. Se desvanece al fin, bajo los golpes del *cinema* italiano, cuyo énfasis y ampulosidad nadie puede igualar en Francia. Hasta la primera guerra mundial la cotización de la estética teatral no hace más que bajar. Sólo se mantienen, con vida cada vez más precaria, las farsas de Max Linder y de Rigadin, las comedias *bon enfant* de Leonce Perret, las andanzas inconscientes de Louis Feuillade hacia una poética de la gran aventura.

Y se produjo el lapso de cuatro años sangrantes.

Mientras el *cine* francés se parapeta, forzado, en la exaltación del heroísmo práctico, América se repliega sobre sí misma y prepara su salto formidable sobre nuestro continente. Suecia ofrece el ambiente y el estilo de sus obras maestras, que serán mañana modelos de clasicismo. Y Alemania, en el mismo instante en que apunta su derrota, se prepara a acuñar su viejo romanticismo, retocándolo al gusto freudiano. El *film* francés, suplantado en el mercado mundial, sólo podrá ocupar en éste un lugar de pariente pobre.

En plena guerra, el *cine* americano asesta tres golpes mortales. Descubre "los Charlots", de las series



"La locura del Dr. Tube" (1916).—Gance
"La perra" (1931).—Renoir

Reystone y Essanay, en los cuales los temas de lo burlesco son llevados al plano de un lirismo desmesurado. Luego aparecen las suntuosas secuencias de *Forfaiture*, cuyos planos alternados y su mismo ritmo constituían una asombrosa novedad para las gentes habituadas al orden teatral. En fin, los *Misterios de Nueva York*, hijos adulterinos, pero superdotados, de *Fantomas*, arrojan fulgurante luz sobre las telas de araña en las que se debaten los artesanos franceses. Todo hay que rehacerlo. ¡Borrón y cuenta nueva!

El personal de la producción—dejando a un lado los incorregibles teatraleros—no está sordo a las llamadas de un camino que se ofrece rico en descubrimientos. Están ya en sus puestos, la mano en la manivela, Louis Feuillade, Abel Gance, Jacques de Baroncelli, Germaine Dulac y muchos más, todavía aprendices. Delluc y L'Herbier tienen la pluma del guionista. En resumen, hay algo que intentar y que lograr.

El *Judex*, de Feuillade, responde victoriosamente a los *Misterios de Nueva York*. René Cresté pasea su negra capa, su soberana figura, su rostro inolvidable, entre los trucados muros de su guarida-castillo.

Y además, como sin tocarlos, Feuillade pinta los dulces paisajes de Francia, que hacen olvidar las avenidas geométricas y las colmenas de hormigón, en las que se rodean y fortifican los héroes de los *Mis-terios*. Gance se fabrica un vocabulario potente, que nunca llegará a dominar por completo. Germaine Dulac se ensaya con apuntes psicológicos. Canudo comienza a hablar del "Séptimo arte". Este es el embrión del renacimiento.

Llegan por fin los años grandes, es decir, los de 1921 y 1922. La lexicología y la sintaxis cinematográficas han adquirido sus principales elementos. El aparato tomavistas se halla liberado. Su ojo escudriña los seres y los objetos. El "flou", la sobreimpresión, el retardado y el acelerado, los antiguos trucos de la manivela inventados por Meliés, sirven para la constitución de un estilo específicamente visual. Se toma el trabajo de medir las secuencias, de ordenar los contrastes, de premeditar los acentos.

En 1921, después de Loïe Fuller y su *Lys de la Vie*—en el que debuta un joven, René Chomette, más tarde René Clair—, Marcel L'Herbier nos da *El Dorado*. Es una revelación. El *cinema* afirma, al fin, su derecho a una expresión propia. El error de L'Herbier fué, acaso, el de acumular procedimientos y confundir la virtuosidad con el genio. Su mérito, por el contrario, fué el de abrirnos los ojos. Se disponía, pues, de un elemento manejable, capaz de matizar, apto para captar, acusar y devolver los reflejos de la sensibilidad. Si al tiempo que florecía esta maravilla técnica se hubiera dispuesto de temas ampliamente humanos, de guiones poéticos orientadores de las nuevas fórmulas, el *cine* francés se hubiera colocado de nuevo al lado de sus competidores. Pero, por una parte, nos lanzamos a un estetismo pretencioso, y por otra, nos empeñamos en echar mano de las reservas romancescas. De aquí la doble flaqueza de películas llenas de buenas intenciones, cuya brillante habilidad de factura no disimulaba su pobreza de inspiración. Por esto, la cinematografía francesa, a pesar de los descubrimientos que la honran, permanece en una media bastante mediocre.

En 1922 aparecen sucesivamente *La rueda*, de Gance, y *La Femme de Nulle Part*, de Delluc. Los dos *films* conducen el relato visual con consumada destreza, pero ellos nos revelan que el *cinema*, aun haciendo desesperados esfuerzos para romper sus cadenas, saborea con delectación los venenos de una literatura adulterada y de una estética que encontrará su horripilante apoteosis en la Exposición de las Artes Decorativas de 1925. El *film* francés, al lado de los vigorosos tallos que florecen de las películas americanas, semeja un árbol japonés torturado por jardineros caducos. El público se desinteresa de las tentativas valientes, pero fútiles, y reclama una di-

versión menos recóndita. Se le da y se produce una especie de reacción legítima que asegura el éxito inmenso de *Los tres mosqueteros* y de *Koenigsmark*.

Al correr de los siguientes años se verá cada vez más que el *cinema* francés ha frustrado su segundo arranque. Ha abierto nuevos caminos en cuya entrada tropieza, mientras sus competidores se precipitan por ellos. Los alemanes explotan con método los descubrimientos franceses. Las películas rusas van a jugar sus primeras y decisivas bazas. Y los americanos cuidan su virtuosidad mostrada bajo una apariencia de sencillez y sinceridad. En tanto que los realizadores de Francia, faltos del sentido de la medida, que es, sin embargo, una virtud tradicional de su raza, se dejan aventajar, confinándose en un rumiarse mojigato. O bien, los mejores de ellos, como Feyder, seguirán el ejemplo de Max Linder y se expatriarán.

Quedan, sin embargo, hombres que siguen creyendo en el milagro. Jean Epstein consigue excelentes trozos de vigor perdidos en obras mediocres. Gance y L'Herbier repiten hasta la saciedad encantamientos ahora ya ineficaces. El honrado León Poirier se entrega a una íntegra exploración de las bellezas de la tierra. El Jacques Feyder de antes del exilio otorga con tacto e ironía los recursos de su fértil ingenio. Al margen del *cine* comercial, una joven vanguardia despliega su actividad desordenada y febril. Esta arrastra algunos veteranos, quienes, como Germaine Dulac, conservan el gusto de lo nuevo. Hay que limitarse a la onomástica de estos pioneros; sus trabajos se dispersan en demasiadas direcciones para ser aquí clasificados. Henry Chomette, Andrés Sauvage, Albert Guyot, Dimitri Kirsanoff, Alberto Cavalcanti, Jean Gremillon, Jean Vigo y otros muchos, juegan con fuego. Varios de entre ellos serán engullidos por el engranaje comercial y hasta olvidarán el abecé de su oficio. Estos juegos no tienen consecuencias hasta el momento en que aparecen las tendencias de la revolución irracionalista, puestas en evidencia por Man Ray y por Luis Buñuel. *La estrella de mar* y el *Perro andaluz* señalan el arranque de una nueva sensibilidad cinematográfica, cuyas infinitas resonancias fueron brutalmente ahogadas por la pesada capa del parlante. De esta forma, los *films* franceses que los antologistas elegirán se han creado, de 1925 a 1930, sin contar con las grandes empresas productoras, con medios propios.

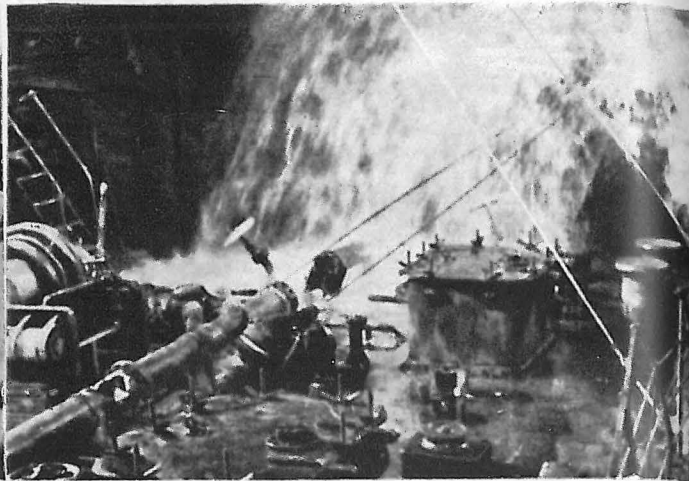
Dos hombres han sacado un gran partido de su curiosidad. René Clair—el ex actor de Feuillade—arranca de *Entreacto* para llegar a sus minuciosas y adorables maquinaciones. M. Carné encierra en su *Nogent, Eldorado du Dimanche*, todas las promesas.

(De *Labyrinth*.)





"Chang", concepción pasada del documental.



"San Demetrio, London", tendencia moderna.

TEORIA DEL DOCUMENTAL

POR

J. LOPEZ CLEMENTE

Hay un género propio, genuino, de cinema, con miras más altas y más alto propósito que el del "cine" de ficción o de argumento, al que llamamos documental. No es puramente, pues, ni al reportaje, ni al noticiario, ni al "cine" meramente científico o educativo al que queremos referirnos. Es cierto que todos ellos tienen de común el recoger directamente, a través de las posibilidades receptoras de la cámara, la realidad circundante y visible, en sus más diferentes o diversos aspectos o encuadres. Pero ni los reportajes —series de la "Alfombra Mágica", "Aunque parezca mentira"...—, que sólo pueden ofrecernos una sucesión de "vistas", generalmente bien realizadas, eso sí, de países o de acaecimientos más o menos curiosos; ni los noticiarios, portadores al celuloide, con mejor o peor fortuna, del estilo periodístico de nuestra época, ni las películas educativas y científicas, orgullosas de descubrir ante nosotros los más recónditos secretos de la Naturaleza, fueron realizadas con esa intención creadora y hasta dramática, añadiríamos, que caracteriza al documental. Por el contrario, su propósito de pura captación de imágenes, sin más finalidad en la selección de las mismas que la simplemente descriptiva, es lo que diferencia ostensiblemente a estas películas del "film" documental.

Entendido en esta forma, el documental es el género cinematográfico más joven. A pesar de no estar aún bien definido y delimitado, porque bajo esta denominación, que quiere ser genérica, se suelen incluir impropiaemente casi todas las películas cortas, el concepto del documental se va perfilando cada vez con más claridad. Parece como si la frase de Marcel L'Herbier (1) a propósito del cinema, le hubiera sido dictada pensando exclusivamente en el documental: "Medio supremo de presentar el Hombre al Hombre, de instruir al hombre por el hombre."

(1) "Le film français".

En efecto, el documental es el medio moderno insuperable de expresar la realidad en que el hombre se desenvuelve, lucha, vive. Es el vehículo adecuado para situarnos en el mundo en que vivimos, presentándonos el medio geográfico, religioso, social, político, no sólo de nuestro país, sino de los demás pueblos de la Tierra. Como fondo, siempre el hombre con sus afanes, sus trabajos, sus problemas. El hombre, preocupándose por la verdad del hombre; el hombre, comprendiendo al hombre, amándole al fin. A los que pensamos que nuestro tiempo lo que fundamentalmente está pidiendo, con ansia de aire puro, es comprensión, hemos de confiar ilusionados en el documental, como medio que puede facilitar este conocimiento mutuo tan necesario, si ha de ser realizado por mentes claras y honradas que se percaten de la trascendencia de su misión.

Se trata, no de querer demostrar que se tiene el monopolio de la inteligencia, la ciencia, la bondad, etcétera, etc., sino de decir sencillamente la verdad. Sabemos que esto no es lo más sencillo, precisamente, pero es lo honrado, lo auténtico, lo necesario.

Las consecuencias que se derivan de esta actitud ante el documental son fácilmente comprensibles. En primer lugar, éste constituye un género propio, como hemos dicho, único. Este género no ha surgido de la nada espontáneamente; tiene sus antecedentes y su paso se halla marcado por una evolución que en los próximos años puede alcanzar su punto máximo de madurez. Se trata de una "manera" cinematográfica completamente distinta de la del "cine" de ficción. Decimos "cine" de ficción y no "cine" o películas de argumento, porque el documental también puede, y acaso deba, basarse en un argumento. Pero frente al falseamiento de la realidad impuesto por la mayoría de las películas largas, frente a esa gran cantidad de personajes que se nos ofrecen a diario como individuos "de la vida misma", y que no tienen capacidad ni para la realidad ni para el idealismo, debe alzarse el docu-

mental, interpretando con su observación directa y comprensiva nuestra propia existencia. De primera impresión parece como si para esto bastara—y así es creído por muchos de los que hacen “películas cortas”—situarse con la cámara a recoger “vistas” de las cosas y de las personas que se nos ofrecen a diario, pero a poco que se medite sobre ello, se comprenderá que el documental que aspire a tal consideración no se puede realizar a la ligera; no se debe hacer, por ejemplo, de paso que se van a hacer “otras cosas” (una película larga, un negocio, un viaje por asuntos familiares), en lugares que se juzgan interesantes o pintorescos. El documental hay que abordarlo con seriedad y sobre todo con vocación. Acaso sea la parte del “cine” que más vocación requiera, pues casi nada ofrece y en cambio exige una amplia meditación y compenetración con el tema—a veces difícil y alejado de nuestra directa observación—, bastante trabajo y una buena reserva de entusiasmo. A cambio de esto, y en nuestro criterio, tiene una ventaja decisiva: la de poder ser pensado, escrito y realizado por una sola persona, ya que de los males del “cine” en general, estimamos que es uno de los peores el de tantas notables colaboraciones como necesita. En consecuencia, tampoco creemos que deben hacerse “films” documentales como mero aprendizaje previo, para la dirección de películas largas. Son, repetimos, dos cosas distintas y no precisamente por los medios materiales empleados, que pueden ser análogos, pues sabemos de documentales hechos con actores y parcialmente filmados en estudios en los que ha habido que reproducir exactamente lugares en los cuales, por diversas condiciones, era imposible rodar un solo metro, sino por la intención y propósito de ambos.

La postura del documentalista y del director de películas largas son naturalmente opuestas. El primero ha de interpretar una realidad que por sí mismo no puede variar, a la que ha de amoldarse, no para reproducirla simplemente, sino para acercarnos a ella; mientras el segundo puede variar a su antojo y conveniencia esa misma realidad. Por lo tanto, la concepción y génesis de creación en ambos ha de ser forzosamente dispar, manteniéndose en absoluto independientes los términos realizador de documentales o documentalista y realizador de películas de ficción o simplemente director.

El documental necesita ser enfocado desde un punto de vista propio, que exige métodos de producción, de realización y de explotación también propios y exclusivos. Es preciso situarse ante él en actitud libre de prejuicios y de convencionalismos, que tanto han contribuido a la “standardización” del “cine” llamado de argumento.

Para poder al menos bosquejar un concepto teórico sobre el documental deben analizarse previamente, y por separado, algunos de los principios que lo informan y que se refieren a los siguientes extremos: Alcance y limitaciones. Argumento y escenario. Ritmo y movimiento. Interpretación.

Si es cierto lo que competentemente se ha afirmado de que el interés del documental estriba exclusivamente en la creencia de que no hay nada más interesante para nosotros que el espectáculo de nosotros mismos, no se puede dudar que todas las manifestaciones de la vida presente, referidas al hombre, han de constituir terreno abonado para el documental. Pero estas actividades han de referirse al momento actual, presente. El documental sólo debe sumergirse en el pasado cuando de éste se puedan sacar consecuencias en relación con los hechos actuales, y no debe tampoco dejarse llevar hacia disquisiciones futuras y, por tanto, problemáticas.

Sin pretensión dogmática alguna por nuestra parte, sino como simple exposición discursiva, podrían ser clasificados los documentales en los siguientes grupos:

1. Naturalista.—2. Narrativo.—3. Social.—4. Industrial.—5. Religioso.—6. Biográfico; y 7. De Propaganda.

En el primer grupo pueden encuadrarse aquellos



“Fires Were Started”, documental con buena interpretación de actores naturales.

“Acero”, documental en technicolor, con valiosas colaboraciones principalmente musicales.



"films" que nos dicen de la lucha directa, cara a cara, del hombre con los medios naturales. Nos traen el aire del mar y de los campos, los fríos, los calores... Flaherty, Ivens, Grierson, Epstein, nos han dejado muestras de esta clase de documentales.

Narrativos son los que nos refieren, con intención creadora, hechos o acaecimientos actuales, sin un determinado propósito, tales como la vida general de un país, de una ciudad, de un barrio; el transcurrir de las estaciones... Ruttmann, Cavalcanti, Poirier, Storck, Basse, se encuentran entre sus representantes.

En el grupo tercero se comprenden aquellas películas que nos refieren la vida de las clases productoras y los problemas sociales de nuestra época. Donald Alexander, Elton, Anstey, son algunos de los que han realizado este tipo de "films".

Los documentales a que se refiere el grupo cuarto nos hablan del ritmo de correas, cadenas y pistones, sirviendo con su dinamismo al hombre del taller, de la fábrica, de los tractores, de las grúas.

Con el grupo quinto nos llegan las creencias de los hombres en sus diversas manifestaciones de fervor. Andrew Buchanan, entre otros, nos ha dado un relato sobre el culto de las diversas religiones, y Marion Grierson, sobre las catedrales y ceremonias religiosas inglesas.

El documental biográfico, realizado inteligentemente, en vida de las personalidades de la ciencia, del arte, de la política, creemos que es una modalidad llena de magníficas posibilidades.

Aun admitiendo como cierto lo que incesantemente se ha repetido de que toda película es un vehículo de propaganda, existen algunos documentales realizados con fines exclusivos de propaganda, que merecen ser considerados aparte de los producidos con finalidad concreta distinta, aunque estos últimos vayan impregnados de un fuerte germen propagandista. Los rusos, los alemanes, los italianos y los ingleses son los que más han desarrollado esta modalidad.

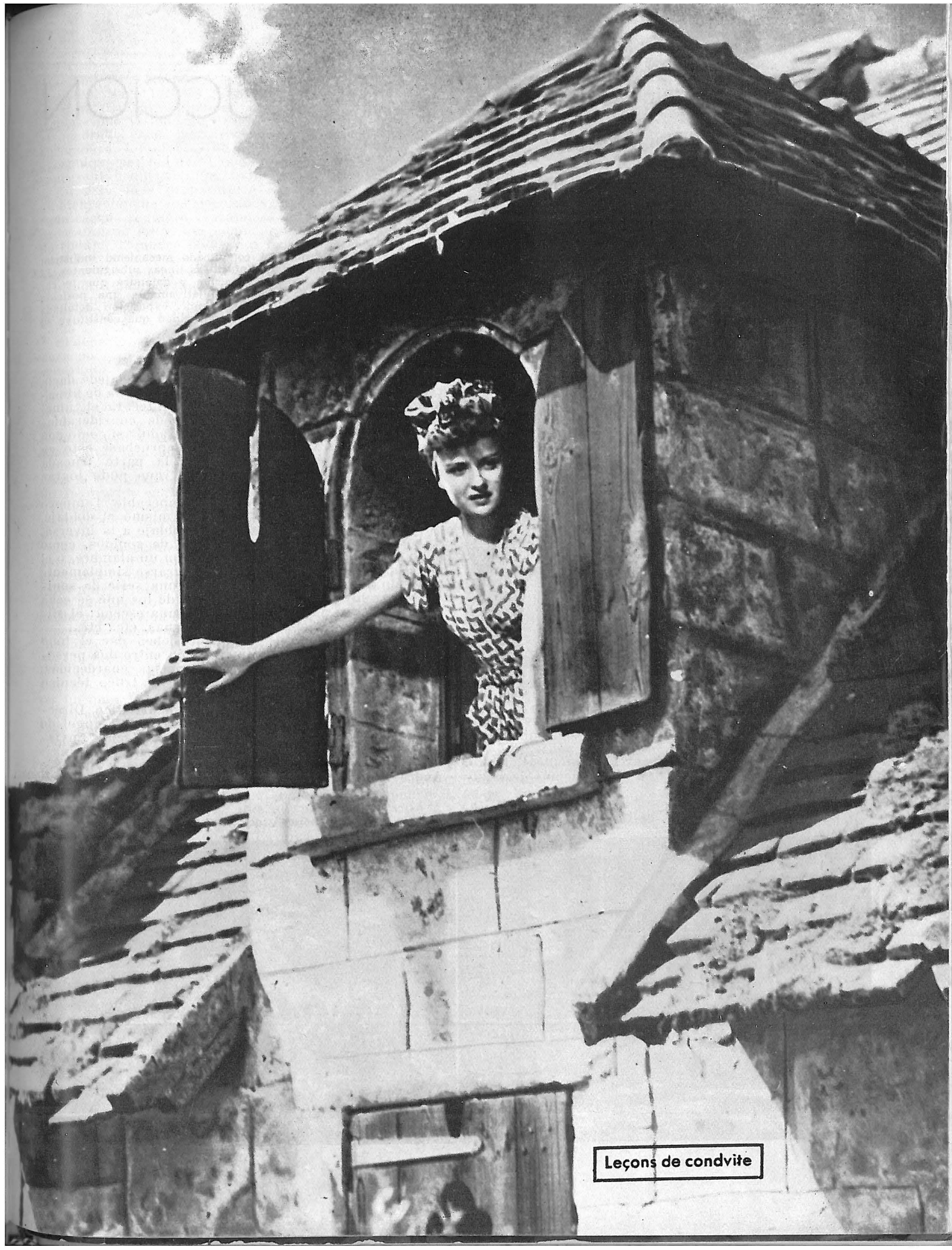
Los grupos reseñados no se nos presentan siempre exactamente delimitados, pues cada uno de ellos participa, a veces, de la condición de otro u otros varios, mas en su totalidad abarcan el conjunto del documental. Se excluyen de este concepto los noticiarios, las películas educativas y las científicas, por las razones anteriormente apuntadas. También en el orden de las limitaciones debemos aclarar que aparte de que en el documental deben captarse con preferencia, al menos en su mayor parte, los hechos directos, en su propio decorado y realizados por actores naturales, ello no quiere decir que la intervención de actores profesionales en algunos "films" y el empleo de estudios para la realización de algunas de sus secuencias pueda modificar su verdadera condición. Por lo tanto, en este amplio sentido, la limitación que consideramos más fundamental y decisiva para el documental estriba en su carencia de "argumento", entendiéndose con esta palabra la serie de hechos de ficción que se derivan de la conducta de unos personajes imaginarios. En efecto, hemos visto "films" que son en parte documentales y en parte películas de ficción, y esta diferencia dentro de una misma obra, se marca más bien por la existencia de un argumento más o menos verosímil que por los medios materiales con que aquélla haya sido realizada. No queremos decir con esto que el documental deba carecer en absoluto de argumento; al contrario, debe tenerlo, entendiéndose éste, ahora, como la actitud del documentalista en relación con el tema que le viene impuesto. Esta condición requiere meditar sobre el tema y madurarlo, pues si el guión del documental no puede, ni conviene en la mayoría de los casos, ser detallado por planos, como sucede con los de las películas largas, al emprender un documental debe llevarse el "film" resuelto al menos por escenas, pues de otra manera es muy difícil que éste posea el ritmo y movimiento adecuados al tema y al ambiente.

Cuando ritmo, movimiento y tema se hallan compensados se consigue la unidad del "film" como obra cinematográfica, considerando el ritmo como el movimiento interno, vital, podríamos decir, del mismo, y simplemente como movimiento, el externo y visible. Esta unidad no es corriente observarla en los documentales; creemos que, la mayoría de las veces, por haber sido insuficientemente meditados.

A la consecución del ritmo y del movimiento contribuyen especialmente, aparte de la concepción y desarrollo del tema, el montaje y la fotografía. Sobre montaje hay mucho escrito; por ello, sólo diremos que es en el "film" documental donde aquél adquiere un valor creador de ritmos y cadencias más importante, debido a que el documental, por sencillas y evidentes razones, llega a la moviola menos formado, con más amplio margen para la creación posterior. La fotografía debe rehuir su mayor peligro cuando de documentales se trata: el querer ser "bonita", ya que este género es el más propenso a la "vista fotográfica", con olvido lamentable de la "vista cinematográfica". Si el montaje contribuye preferentemente a la consecución del ritmo, la fotografía, con el desplazamiento de la cámara—que puede ser lento o rápido, suave o violento, marcado o imperceptible—, contribuye al movimiento externo o visible. Es decir, que podemos considerar tres clases de movimiento: el propio de la acción que se desarrolla ante nosotros, el de la cámara y el que hemos considerado como movimiento interno o ritmo. Estos dos últimos son los que han de cuidarse más al realizar los documentales, ya que el primero de los tres, aunque también importante, viene impuesto por la acción misma y el partido que de éste puede sacarse depende en gran parte de la forma en que se utilicen aquéllos.

Si el documental se refiere fundamentalmente al hombre en su medio, la representación humana ha de tener, y tiene en la actualidad, un gran cometido que desarrollar. Este quehacer puede ser realizado por actores, bien naturales o profesionales. Es evidente que si se trata de emocionar mediante situaciones interpretativas determinadas, éstas pueden conseguirse más fácilmente mediante la colaboración de actores profesionales. Pero, a pesar de ello, juzgamos que el "cine" posee los suficientes recursos de expresión para evitar, en lo posible, el empleo de aquéllos, sólo justificable en muy contados casos. Otro tanto podemos decir con relación al empleo de estudios y decorados, aunque aquí la cuestión tiene menos trascendencia. Si en una película es preciso mostrar, por ejemplo, el reducido sollado de un barco, en el que se refugian los pescadores durante una tormenta, no queda más remedio, ante la imposibilidad de tomar la escena del natural, que reconstruir el sollado en cuestión, sin que ello implique una pérdida de la verosimilitud. El que prefiramos lo natural y directo en los procedimientos de realización no significa que demos más importancia de la que tienen a los medios materiales de que ha de valerse el documental; éstos pueden ser unos u otros. Lo verdaderamente importante, como hemos dicho, es la actitud del documentalista hacia la realidad que se le ofrece y la intención creadora que lo anime.

No pretendemos con todo lo anterior sentar cátedra: ni somos quién para ello ni es éste el terreno más firme en que poder asentarse, pues acercándonos al documental a hechos y circunstancias continuamente alteradas, no es posible fijar hoy unos conceptos de los que estemos seguros que mañana no hemos de rectificarlos. Sin embargo, debemos hablar de él porque estimamos que el documental tiene tantas cosas de que hablar como innumerables posibilidades. Lo consideramos como el género fílmico más interesante desde un punto de vista social y humano y pensamos que, a pesar de las trabas comerciales que lo encadenan en todos los países, ha de otorgársele pronto la atención que se merece.



Leçons de conduite

ESO QUE LLAMAN PRODUCCION

POR

ANGEL ZUÑIGA

Alrededor del complicado mecanismo industrial del "cine" traza Zúñiga las líneas subsiguientes. El escritor, con la precisión y galanura que le caracterizan, establece objetivamente una posición del séptimo arte, haciendo exposición detallada de toda la enorme complejidad que constituye su grandeza y su servidumbre.

Ningún otro espectáculo en organización tan complicado como lo era el "cine". Los estudios poseen infinitos departamentos dispuestos para no carecer del más pequeño elemento que pudiera entorpecer la marcha creciente del trabajo. No sólo cuentan con grandes talleres en los que se levantan decorados de tamaños diversos —en "Enviado Especial", la plaza de una ciudad holandesa; en "El séptimo cielo", el de una buhardilla y la escalera de una casa de vecinos con sus siete pisos— y se viste a los protagonistas y a cientos de figurantes en "films" como "Reap the Wind Wild", de Cecil B. de Mille, sino que también los servicios de utilaje deben ser tan vastos como los que requiere la misma vida, contando con que los temas son susceptibles de ser desarrollados en distintos medios sociales, así como en las más diversas épocas.

La cantidad de artistas, técnicos, operarios, historiadores, especialistas en efectos climatológicos, es tan grande como lo necesita industria de tanta envergadura. Recordemos algunos efectos realizados en el Estudio: las lluvias de "Vinieron las lluvias"; la nieve de "Lidia"; el deshielo de "A través de la tormenta"; el viento de "El jardín de Alá"; los terremotos de "San Francisco"; los incendios de "Chicago"; las nieblas de "El delator", y los efectos plásticos obtenidos con el vapor de agua en las escenas del cuarto de máquinas de "Camarotes de lujo", de Howard o en las del suicidio de "Ana Karenina".

Todos son efectos fabricados artificialmente. Con ello, no se retrasa la producción y se tiene, además, la segu-

ridad de una excelente fotografía que sólo puede darla regularmente el Estudio, sin perder un solo día de filmación. Esto tiene también sus inconvenientes. En el "film" de escenarios naturales, se descinde considerablemente de tono con el empleo del decorado, así como con el abuso de las transparencias. Compruébase esto en "Capitanes intrépidos", en donde la parte trucada desdice sensiblemente de un "film" que pudo lograr mayor categoría.

La instalación sonora ha de ser impecable. Tampoco en esto son escasos los trucos. Lo mismo el doblaje, que los "plays-backs", que es un doblaje a la inversa, y, cosa más corriente, la imitación de sonidos, como el del viento, que puede realizarse con un alambre, o el del crepitar del fuego, que puede lograrse simplemente con sólo arrugar celofana. Existen una serie de sonidos de archivo —"sound library"— de los que se echa mano cada vez que se necesitan en una escena: el silbido de una locomotora, el de campanas, etc., etc...

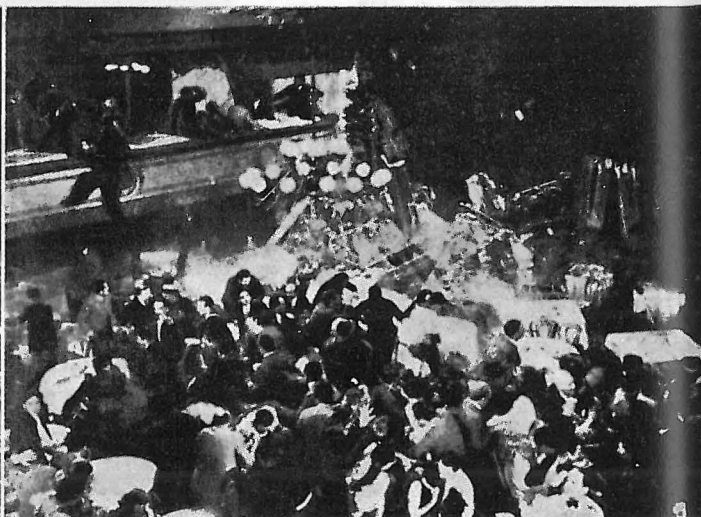
Los equipos sonoros lo mismo deben dar el tono de un cuchicheo en una conversación entre dos personas que una escena de grandes masas enardecidas, aunque aquí pueda entrar muy bien el truco técnico utilizando los sonidos de archivo.

Labor muy valiosa es la del director artístico. Directores como Richard Day —"Dead End", "El ángel de las tinieblas", "Avaricia"; Alexander Golitzen, "Enviado Especial"; Cedric Gibbons, "La reina Cristina", "Las vírgenes del Wimpole Street", "Romeo y Julieta"; André Andrijew, "El Golem" (Praga, 1937); Lázare

"Vinieron las lluvias", de Clarence Brown



"San Francisco", de W. S. S. Van Dyke



Meerson, "La kermesse heroica"—; William Cameron Menzies, Harold Miles y Anton Gray han dado tonos de gran calidad a algunas de sus cintas. Sus bocetos tienen una visión muy certera de lo que debe ser el decorado, con las proporciones, los movimientos de cámara, los efectos de luces. Algunos de ellos son excepcionales: los de "Las aventuras de Tom Sawyer" representan un magnífico esfuerzo.

En esta fase preparatoria se cuida de la debida ambientación de los decorados, con todo aquello que cada escena requiere, trazándose un plano general para cada uno de ellos, así como para los diferentes días de rodaje. Tampoco olvidemos la aportación que algunos directores artísticos han hecho al mejor "cine" alemán. Los nombres de Walter Roehrig, Robert Herlth, Walther Reimann, Rudolph Bamberger, Erich Kettlehut, Otto Hunte, Paul Leni, Alfred Jünge, Albin Grau y Nepach y Werndorf, dieron momentos de excepción a ese "cine".

El departamento de vestuario posee un inmenso guardarropa con toda clase de trajes de todas las épocas, renovados continuamente, y con un equipo de personal que se cuida de los detalles de las modas en las diferentes clases sociales. El "caso" Adrián es significativo. Ha vestido a las más rutilantes estrellas de Hollywood en estos últimos años. Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford, Greer Garson pasaron por sus manos. Tiene una fantasía inaudita, perdiéndose en exageraciones propias del ambiente sofisticado en que transcurren la mayoría de las cintas. No obstante, el éxito le ha favorecido y ha lanzado modas bastante audaces, generalmente aceptadas. Y es que las mujeres, por gustar, son capaces de ponerse cosas que no gusten a nadie.

En el departamento literario se preparan con anticipación los diversos guiones que han de llevarse a la pantalla. Debido a la producción en serie se requiere estar muy al tanto de toda novela u obra teatral de éxito, para adquirir los derechos de reproducción y explotar así la popularidad del título. Hay temas invariablemente repetidos, como algunos de Dickens "Historia de dos ciudades" o "David Copperfield", de Mack Twain; "Un yanqui en la corte del rey Arturo"— o bien el de "Smiling Trough". Los dos autores primeros se consideran de interés universal; el tema del otro, resulta ser un buen vehículo de estrellas.

Ultimamente ha habido una verdadera avalancha de segundas versiones, explotando el recuerdo del "cine" mudo. "El prisionero de Zenda", "Las cuatro plumas", "El séptimo cielo", "El signo del Zorro", "El destino de la carne" y, a veces, obras llevadas al "cine" ya en época sonora: "El puente de Waterloo", "When Ladies Meet" ("De mujer a mujer" y "Cuando ellas se encuentran"); "Follies Bergere" que sirvió de lucimiento a Chevalier ("El caballero del Follies Bergere"), y ahora, con grandes modificaciones, a Carmen Miranda ("Aquella noche en Río"); "A Bill of Divorcement", que dirige John Farrow; "Victory", según la novela de Conrad, por John Cromwell; "Madame X", de Sam Wood, para Gladys George.

Un buen tema será aquel que pueda contarse en pocas palabras. En diez, como dijo cierta vez Clarence Brown. Ya hemos visto que existen diversos géneros y que la producción los repite invariablemente. Es indiscutible que uno de los atractivos del "cine" americano es su sentido periodístico, que consiste en dar de continuo motivos palpitantes de la vida del país, aunque desvirtuados, claro, por el romance amoroso, eje central inevitable, venga o no a cuento. Hay "film" que todo lo basa en la atmósfera —como los de Sternberg—; otros, a la emoción cruda de Vidor.

Dada la producción en serie, es natural que comprendamos en seguida su limitación, su estrechez mental. El productor no quiere ver comprometido su dinero. Quiere jugar sobre seguro. Y de la mentalidad de estos productores no cabe esperar gran cosa. Si un día cae a su lado un artista, entonces el "film" es excelente; cuando no, no pasará de la mediocridad. En su libro



Arriba: "Enviado especial", de Hitchcock.—Abajo: "Capitanes intrépidos", de Victor Fleming

"Cuando yo era Miguel Strogoff", Iván Mosjukine cuenta una buena anécdota: "Carl Laemmle, director de la famosa marca Universal no conocía en 1925 a Shakespeare. En esta fecha supo que John Barrymore interpretaba en Londres el "Hamlet". Una publicidad intensísima del comediante cayó ante los ojos de Laemmle. Al leer "John Barrymore en "Hamlet", de William Shakespeare", hizo cablegrafiar inmediatamente al departamento de escenarios de su agencia londinense: ¿Quién es este Shakespeare? ¿Ha obtenido otros éxitos en el teatro? ¿Ha escrito ya para el "cine"? Si ha sido así, ¿cuáles son los títulos de sus escenarios? Tomen informes y enviar un "dossier" completo." El agente de Londres, al leer este mensaje, creyó morir de estupor.

Tal como la producción comercial está montada en América, la capacidad técnica del guionista resulta un punto muy importante. Esta es labor que sólo debería realizarla el director, contando con que se tratase de una obra de auténtica creación, como en los "films" europeos de René Clair. Naturalmente, existen casos en que la colaboración entre director y guionista es muy estrecha, como los de Frank Capra y Robert Riskin; Hitchcock y Alma Reville; Cecil B. de Mille y Jeannie Mac Pherson; Lang y Thea von Harbou; Eisenstein y Alexandrov; Pudovkin y Zharkii; Ford y Nichols; Pabst y Vadja.

Es la producción en serie la que no permite casi nunca tal probabilidad de colaboración; entonces sólo se tiene en cuenta, en los casos más excepcionales,



"El destino de la carne", de Víctor Flemming

las condiciones del tema y la singularidad de las situaciones en forma que encajen, más o menos, con las posibilidades conocidas del director. Esto ofrece un constante desnivel en la labor de directores famosos, como Borzage o Van Dyke, quienes, por esas causas, sólo pasan a ser intérpretes de una idea, pero rara vez creadores de la misma. En la correspondencia entre el productor Sol Lesser y el autor Thornton Wilder a propósito de la obra de este último "Nuestra Ciudad" (Sinfonía de la vida), se ve hasta qué punto el escenarista crea el mundo cinematográfico de acuerdo con un asunto establecido. Mundo que el director sólo debe interpretar en la forma más conveniente.

Sobre el particular, Frank Capra ha hecho las siguientes declaraciones: "Sólo hay media docena de directores en Hollywood a quienes se permita "filmar" a su gusto y que puedan supervisar su propio montaje.

"Estamos de acuerdo al decir que el "cine" es medio propicio al director. Esto es exactamente lo que es o lo que debería ser. Hemos probado durante tres años establecer el "Director's Guild" y lo único que hemos logrado ha sido dos semanas de preparación para un "film" "A" y una semana para un "film" "B". Y tener derecho a la supervisión hasta llegar al primer corte de la película.

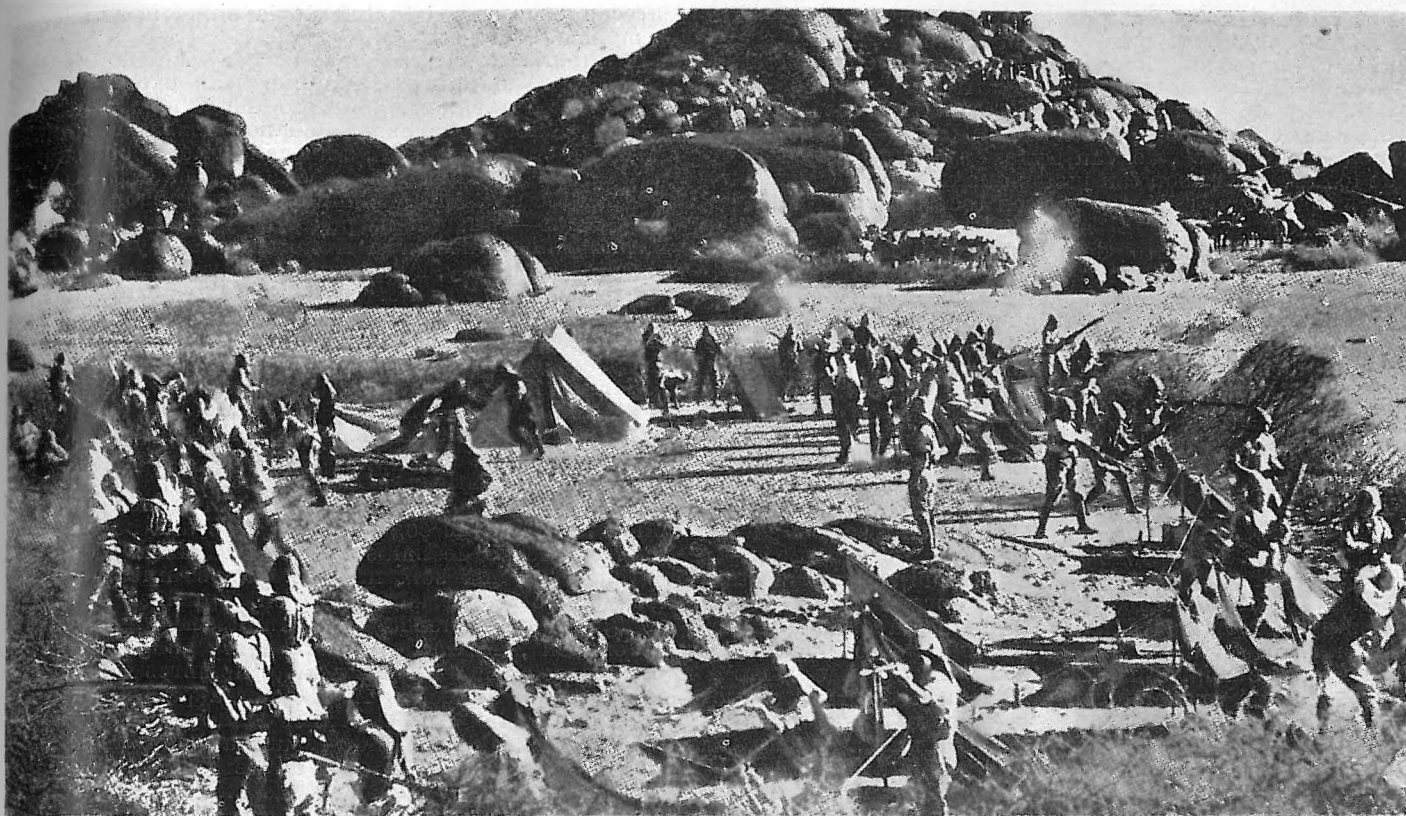
"Debe creerse que en cualquier otro medio que fuese el medio del director, se le concederían estos dos puntos menores. Hemos pedido que se nos permita leer el "script" que vamos a hacer y unir el "film" en su primera forma para ser presentado al jefe de producción. Durante tres años hemos batallado incesantemente para lograrlo.

"Ahora estamos a punto de conseguir que se nos dé un mínimo de tiempo discreto para la preparación del "film", pero en cambio no podemos conseguir, respecto al montaje, sino la unión de las secuencias mientras el "film" está todavía en producción. Esto debe hacerse en el tiempo que nos pertenece, o sea, por las

noches y los sábados, sin que podamos hacer nada en el proceso final del montaje.

"El ochenta por ciento de los directores ruedan las escenas exactamente como se les manda, sin el más ligero cambio; y el noventa por ciento no tienen voz ni voto para decidir en el tema o en el montaje. O sea, que es una situación muy penosa para un medio que se supone ser el medio de expresión del director."

Por otra parte, las obras se hacen y se deshacen sin pensar en una mayor consideración cinematográfica, sino sólo teniendo en cuenta la personalidad de los intérpretes. Si el principal carácter de la novela es femenino y quien la debe interpretar es un actor, se disminuye la importancia de aquél. Si es revolucionaria o social, se liman esas asperezas en forma de que encajen con la doctrina puritana de Hays y con otras censuras; si la obra es teatral y de mucho éxito, se la respeta inverosimilmente, sin pensar para nada en el "cine". En "El jorobado de Nuestra Señora de París", "Esmeralda la Zíngara", de Dieterle, las variaciones son muy profundas en vista a los ojos de las censuras y pensando también seguramente en la mentalidad del productor yanqui; en la segunda versión de "The Front Page" (Luna Nueva), se cambia de sexo a un personaje para que pueda haber así romance amoroso; en "Historias de Filadelfia", de Cukor, se sigue el curso de la obra teatral de Barry, hasta tal punto, que sólo resalta una insoportable pieza filmada. Otro ejemplo: se compraron los derechos de adaptación de una obra teatral famosa en Broadway, titulada, "Sailor, Beware!", cuyo diálogo era muy fuerte, como corresponde al lenguaje de los personajes. Había en ella pasajes de gran comicidad, que los puritanos atacaron. El papel fué destinado a Bing Crosby. Pero resultó que después de cierta campaña de moralidad, el argumento original debió de cambiarse, destruirse el diálogo, suprimirse situaciones, personajes, hasta el punto de que lo que quedó podía servir de base para un "film" de Shirley Temple.



"Las cuatro plumas", de Korda

La producción comercial exige estas y otras transformaciones. Todo ello estaría muy bien si la adaptación partiese sólo de la anécdota para un desarrollo completamente distinto en razón de la nueva materia expresiva con la que se manipula. Pero en los peores casos —que son la mayoría— se sigue el hilo del tema usando de un lenguaje convencional y primario, repetido hasta la saciedad y sin posibilidad de apurar el rico material sonoro-visual, desperdiciado al pasar por tantas manos, sólo por pensar en que los cambios estén a la altura de la mentalidad de las mayorías. El "cine" se hace entonces un espectáculo inferior, que se nutre de las raíces vitales de otros campos expresivos que no son los suyos propios.

Claro que por este camino vamos al "film" llamado de minorías. En este sentido habría que ver hasta qué punto el "cine", como espectáculo de masas, puede prescindir de ellas. Si un "film" sólo es entendido por unos cuantos intelectuales o gente de muy fina sensibilidad, no habrá duda de que será una obra superior, pero, en cierto modo, no cumplirá sus funciones al dirigirse a todos los pueblos del mundo. Esta es una de sus grandes limitaciones, al propio tiempo que uno de sus mayores timbres de gloria. En este aspecto, resultan curiosas las palabras de King Vidor, autor de una obra de minorías, "Aleluya", que es uno de los más grandes fracasos del "cine".

"Un 'film' artístico no debe consistir en que lo entienda tan solo un grupito de gentes. En su lugar se ha de buscar un común denominador, un medio de narración que sea comprensible a toda clase de públicos —pobres y ricos, viejos y jóvenes, europeos y americanos—. Para lograr este propósito, deben presentarse emociones humanas, porque la emoción es algo universal y puede ser entendida por cualquier ser humano. La emoción puede ser sugerida por un gesto, una expresión facial, una ceja levantada."

El guionista realiza primero una sinopsis de cómo

puede desarrollarse la trama. En ella se efectúan las modificaciones esenciales. En el tratamiento toman parte, muchas veces, dos o tres escritores, lo que acentúa el sentido colectivista de la producción. Este tratamiento se desarrolla como si se tratara de los capítulos de una novela, y, en realidad, tendrá que ir, su grado emotivo, de menor a mayor, para alcanzar el clima en los momentos finales, aunque esta ley pueda vulnerarse y se vulnera, siempre y cuando la trama gane con un desarrollo fundamentalmente opuesto. Cuéntase con que los valores esenciales del drama son la emotividad, la sorpresa y la culminación de la intriga cerca del desenlace. Sobre aquel tratamiento se efectúa el guión técnico, en el que se tendrán en cuenta el número de decorados, artistas, personal técnico, etc., etc. El guión cuenta, pues, como la verdadera matriz del "film". Determina el movimiento exterior de la cámara; el corte de escenas; uso de los "travellings", panorámicas, fundidos; calidad del encuadre; la continuidad de la narración; la intensidad emotiva de las escenas con los efectos de sorpresa o suspensión; la importancia que juegan los objetos inanimados que pueden dar mayor animación a la trama por una ilusión de movimiento que les dé el realizador. Cualquier detalle puede poseer una intención dramática: las escaleras en "Tártufo"; en "El capitán Sorrell", de Brenon; en "La increíble", de Cecil B. de Mille; en "Las cuatro plumas", de Méndez; en "La ley del hampa", de Sternberg; en "Intromisión", de Méndez; en "El séptimo cielo", de Borzage o de King; la escalera hundida por los pasos de la protagonista, en "La sonriente Madame Beudet"; los simbolismos, como las figuras de Sèvres, en "El cadáver viviente"; la psicología de los personajes o la expresión morfológica de los animales; los efectos técnicos: transparencias, cortinillas, empleo de grúas...

Las posibilidades del diálogo son muchas. Puede obedecer a un tipo literario, con posible detrimento de

sus valores visuales y, por supuesto, los sonidos —casi siempre olvidados desde un punto de vista de creación— y la música. Recordemos los gritos de ¡Manuela!, ¡Manuela!, en “Muchachas de uniforme”; o las voces humanas en el naufragio de “Atlantic”, de Dupont. Un caso de excelente justificación del diálogo lo tenemos en “Eskimo”, de Van Dyke, en el que las palabras de los indígenas son tan justas que el “film” se justifica en su principal razón de ser: en todo aquello que tiene de visualidad.

En “El testamento del doctor Mabuse”, de Lang, tenemos un buen ejemplo de encadenado sonoro al fundir el ruido rítmico de una bomba de relojería en el siguiente plano, con el que uno de los bandidos rompe la cáscara de un huevo pasado por agua. Otras veces, una escena muda intercalada puede alcanzar un gran valor emotivo. El silencio expresivo de “El pacto de las cuatro”, de Froelich, en la escena en que Ingrid Bergman va en busca del marido de su amiga para decirle que su mujer está encinta; escena que vemos resolverse en un plano largo y silencioso, en el que todo queda fácilmente comprendido.

El uso inmotivado de algunos efectos técnicos puede descubrir el complicado andamiaje de una producción. El “travelling”, por ejemplo, al subjetivizar ciertos momentos. Esto tiene su peligro, porque instantáneamente también nos damos cuenta de la existencia de la cámara. Otras veces, el procedimiento halla una forma adecuada. En “El fin de San Petersburgo”, la escena en que el joven va hacia el capitalista que traicionó a su camarada, es la cámara la que efectúa el movimiento de aquel. En “Mascarada”, la cámara se desplaza por un salón, las columnas del cual, al pasar ante el objetivo de una cámara isocrónica,

parecen expresar virtualmente la simetría rítmica de la música.

El guionista contará con el lenguaje cinematográfico y procurará hallar motivos que sean expresivos por la propia imagen. En “Sucedió una noche”, un buen “gag” cómico se consigue cuando los protagonistas se hallan en la carretera, sin que ningún coche se pare para llevarles a la ciudad. Entonces, a Claudette Colbert se le ocurre un ardid femenino muy gracioso —enseñar las piernas— que vemos poner en ejecución; después, un plano nos muestra el freno del coche y su correspondiente sonido y, acto seguido, se ve a ambos personajes montados ya en el “auto”. En “El último destile”, de Earle C. Kenton, un contrabandista persigue a su adversario por el interior de un almacén de maderas. No presenciamos la persecución; sólo se oyen los disparos, mientras la cámara, en el exterior del edificio, se desplaza velozmente de una punta a otra de la fachada. En el mismo “film”, el protagonista, jefe de una pandilla de criminales, le pregunta al jefe de la banda contraria: “¿Cuánto pesas?” “168 libras”, le contesta el otro. “Bien, con dos libras más de plomo harás las 170”. Le coge, lo cuelga de una báscula y le llena el cuerpo de balas de ametralladora. Todo esto lo vemos en una sola imagen: oímos únicamente los tiros y el disco de la balanza en el primer plano con las agujas que ascienden a 170 libras. En “Aristócratas del crimen”, de Garnett, Gorios, el “gangster”, mata con un fusil ametrallador a siete hombres que, manos arriba, están alineados frente a una pared. No se ve el asesinato; tan solo el primer plano de una perforadora mecánica, cuyo sonido recuerda el del arma homicida. Después, otro plano de un periódico que dice en grandes titulares: “Asesinato de siete hombres”.

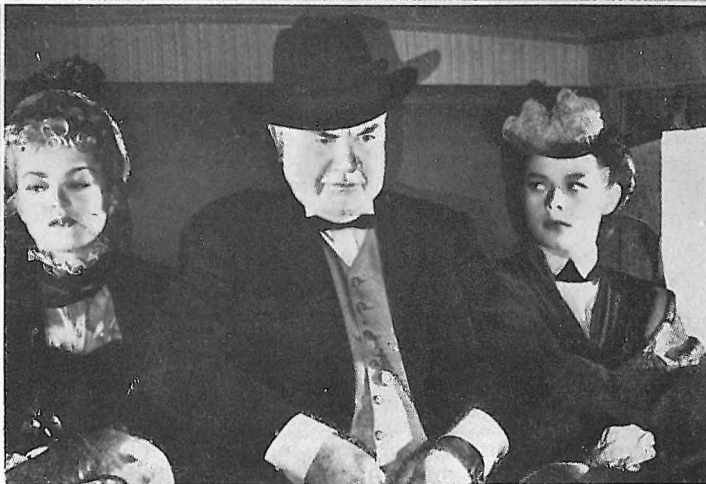
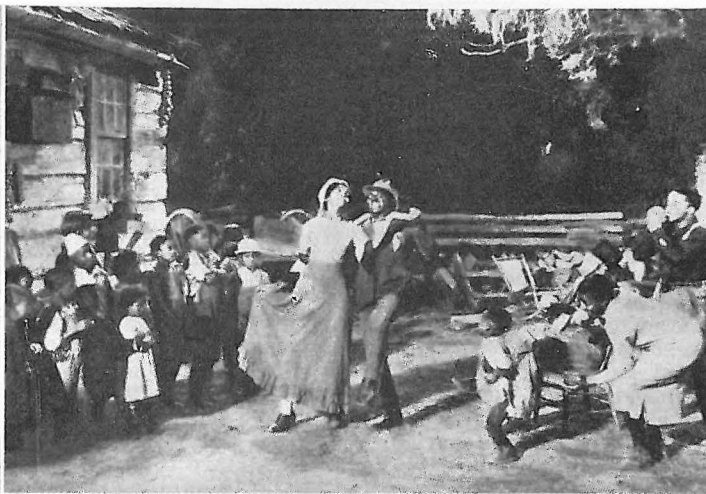
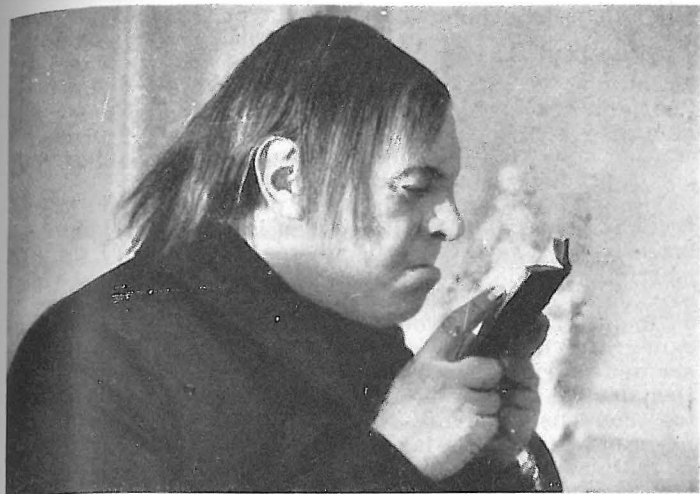
En los pases de tiempo tenemos los de “Soy un fugitivo”, viéndose en sobreimpresión el martillo de los presos que golpean sobre un calendario; cada golpe representa la caída de una de las hojas del almanaque. En “Susan Lenox”, se resuelve el pasar del tiempo por medio de una sombra en la pared que refleja desde el nacimiento de la protagonista hasta que, al fin, nos hallamos con ella misma, ya mujer. En “Los hombres que la amaron”, de Gregory Ratoff, es el contraste entre el invierno helado y la primavera en flor. En “La herencia”, se logra con un péndulo reflejado sobre las titulares de los periódicos que indican los principales acontecimientos de aquellos años. En “El demonio es un pobre diablo”, las campanadas de un reloj, oídas sobre el plano de un farol del alumbrado, expresan el drama que en aquella misma hora sucede en la penitenciaría.

Los cambios de lugar pueden expresarse, como en “Soy un fugitivo”, por un mapa de los Estados Unidos y, en sobreimpresión, un tren que lo atraviesa. En “Spione”, la sensación del tiempo que pasa en la escena del té entre la espía y Willy Fritsch se nos da por el pregón del chico con el periódico de la noche. El cambio de tiempo y lugar en las escenas de la despedida de la muchacha y la escena siguiente del cabaret, tienen ambas como punto de enlace una placa. En “Una noche de amor”, de Schertzinger, los viajes triunfales de la diva se expresan con un montaje de las vías del tren, de postes de telégrafo...

Este poder del “cine” de fundirse en una escena, trasladándonos por encima del Tiempo y del Espacio, le da su mayor volumen poético. El que los trozos de una carta puedan volverse palomas de la Plaza de San Marcos, en “Su único pecado”; el que un farol de París se transforme en otro de Barcelona, en “La Bandera”, para situarnos en dos lugares distintos; el que el confetti de un baile de carnaval se convierta en los copos de nieve que caen en una de las calles de “Troika”, de Strijski, siempre nos producirá una sensación de ingravidad, de poder transgredir poéticamente todas las leyes físicas y humanas. Naturalmente, debe contarse con que muchos de estos procedimientos

“Muchachas de uniforme”, de Leontine Sagan





De izquierda a derecha: "Tartufo", de Murnau. "Aleluya", de King Vidor. "Angel", de Ernest Lubitsch. "La diligencia", de John Ford

son de uso peligroso por cuanto el tiempo, a fuerza de repetirlos, los ha acabado por transformar en tópicos vulgares.

El guionista cuidará de la continuidad, de darnos la sensación de tiempo y espacio cinematográficos, de que un hecho quede encajado en el siguiente, de la ordenación exacta de cada secuencia, dando relieve a lo que tenga mayor valor en la trama. En "Coeur fidèle", de Epstein, los caballitos de la feria destacan como "leit-motiv"; en "Emil y los detectives" o en "Narkose" (1927), sobre un escenario del gran crítico Bela Balasz, deben sugerirse los más diversos sueños; en "Cautivo del destino", son los pies del protagonista los que nos darán cierta intención dramática; en "Las luces de la ciudad", son las manos de Chaplin las que destacarán en un primer plano muy emotivo. En "Nuestra ciudad" ("Sinfonía de la vida"), el contraste que se produce cuando la señora le dice a la niña que ande bien y ésta levanta los pies del suelo y seguidamente vemos un corral con unas gallinas andando a idéntico paso, posee cierto sentido cómico.

La locomoción de exteriores es un trabajo que exige gusto y sensibilidad. Téngase en cuenta, además, de que los Estudios tienen ya una serie de decorados naturales que, con ligeros retoques, sirven para una buena cantidad de cintas: el pueblo francés de las escenas bélicas de "El gran desfile"; la calle de Nueva York, de "Ciudad de conquista"; los pueblos del Oeste, de "La diligencia"; el exótico exterior de "The Shanghai Gesture"; las callejuelas árabes de "Argel" o de "Beau

Geste". Cuando el tema requiere escenas documentales, la mayor veracidad de éstas aumentará la calidad de la cinta: recuérdense los auténticos momentos de la pesca en "Capitanes intrépidos", o en todo aquello que tiene de documento el principio de "Rivales" ("Come and Get It"), de William Wyler y Howard Hawks.

En los exteriores auténticos se tiene en consideración los movimientos de la luz y los filtros que puedan usarse o las aberraciones que deseen obtenerse. Se señalan los diversos tiros de cámara y, a ser posible, se fotografían los lugares como referencia. Se tendrá en cuenta también los diversos incidentes que puedan concurrir en la filmación.

En el terreno de la interpretación un punto muy interesante es el del maquillaje o el "make-up" de los intérpretes. Al responder a parecidas normas, como en el caso del "cine" americano, se llega a una generalización muy peligrosa. El "cine" ruso es más interesante en cuanto prescinde de las fórmulas, aunque, a la larga, esto no deje de ser otra fórmula cualquiera. Cuando se han de hacer caracterizaciones en las que se note el paso de los años, como la de Robert Donat en "Adiós, Mr. Chips", o las truculentas creaciones de Boris Karloff, o la cara desfigurada de Joan Crawford, en "Un rostro de mujer", la elaboración resulta más complicada. La interpretación simbólica de los "films" alemanes en el "cine" mudo; la pantomima de Chaplin; la utilización de los intérpretes como tipos en el "cine" soviético, se opone al concepto teatralizante de los "films" americanos.

Cámara, artistas, directores: todos están dispuestos para filmar el establecido plan de trabajo. La actriz tiene que estar a las siete y treinta en los Estudios (Hollywood). Allí se le arregla el cabello; a las ocho y treinta atiende al maquillaje, y a las nueve en punto está en el "plató", donde todo está listo para empezar. Se realizan los ensayos, el director explica la escena; se toma la posición de las luces y de los micrófonos; se ensaya el diálogo y, una vez a punto, los intérpretes pasan a vestirse, mientras sus dobles quedan frente a la cámara, a las órdenes del cameraman y de los electricistas, como punto de referencia a los emplazamientos. La luz posee en el "cine" un gran valor dramático. Hemos visto, por ejemplo, en escenas de presos fugitivos cómo ganaba la escena una gran belleza al ser iluminados aquellos sobre la lisa pared de un presidio ("Sólo se vive una vez"). Esta es una nueva dimensión descubierta a la parte escenográfica.

El director es el verdadero crítico del "film". Debe conocer aquello que debe hacerse y, sobre todo, lo que ha de evitarse. Los intérpretes estarán mejor o peor, según la comprensión del director, quien debe patentizar sus dotes de observación, para que las situaciones, los gestos, los más mínimos matices, correspondan a un criterio unificador.

Véase lo que un director —Capra— opina del "cine" y de la dirección: "En el fondo, en el "cine", todo es cuestión de acento. Se trata de relatar. Entiendo el "film" como una narración. Amo la bella fotografía, pero ésta no debe distraer el relato. Si un espectador se para un solo minuto a pensar ¡cuán bella es esta escena!, ¡cuán diestro es este director!, todo se derrumba. Es necesario que el espectador no sea estorbado de su proceso mental durante todo el tiempo de la acción. Debe estar dentro de ella como en un sueño. Privado de la facultad del juicio como un niño a quien se le cuenta una fábula.

"Un "film" es un cuento narrado a través del celuloide, y cuando un director no hace caso de esto; cuando recurre a efectos de cámara, a trucos, encuadros y ángulos raros, el público está fuera de la acción y, por lo tanto, todo el "film" naufraga.

"Tengo una idea muy particular sobre el "cine". Lo más curioso es que no creo en la extraordinaria importancia del director. El público, en un primer tiempo, no se cuidaba suficientemente de los directores. Se decía, un "film" de Douglas, un "film" de Greta Garbo. Ahora las cartas han sido cambiadas. Se dice es un "film" de Sternberg, de Lubitsch, de Rene Clair. Es otro error. Se ha pasado de un divismo a otro.

"En el "cine" no existen genialidades de director; no existe otra cosa que situaciones. Situaciones cómicas, dramáticas, golpes de sorpresa, todo lo que se quiera, pero situaciones al fin. Después vienen los actores. Cada actor debe ser seleccionado por su capacidad, estrictamente en los límites del carácter de su personaje. El último en importancia: el director."

Claro que en estas declaraciones de Capra hay un poco del humor suyo de siempre. Lo que sucede es que el director carece de absoluta libertad y entonces es sólo un servidor de ideas de los demás. Un "film" psicológico diferirá completamente, dentro de calidades meramente superficiales, de otro de puro movimiento. Estos toques psicológicos pueden ser logrados de muy distintas maneras. Muy característicos son los de Lubitsch. En otros "films", un movimiento lento da cierta valoración de profundidad a cuanto sucede. No debe olvidarse que existe un adagio americano que dice "moving pictures must move", o sea, que el movimiento es la esencia misma de una cinta. Pero tampoco se olvide que existen varias clases de ellos.

El montaje es una de las partes básicas de la producción. En realidad, es la que dará el ritmo. Formar una unidad de todas esas partes del "film" con cierta lógica de movimientos; dar a la realidad una unificación rítmica; crear con ella una pieza única es la tarea

fundamental del montaje. Dada la producción comercial americana, esta parte, como todas las demás, está excesivamente mecanizada. Ya hemos advertido que el director no tiene arte ni parte en su arreglo definitivo. Podríamos nombrar, no obstante, una buena serie de guiones y montajes hechos por este sistema de producción en serie. Como prueba tenemos el nivel alcanzado por la productora americana Warner Brothers.

Y, por fin, llegamos a la parte publicitaria, que tiene tanta importancia. De ella surgen las famas, se lanzan las estrellas, se inventa la chismografía trivial de los matrimonios, de los divorcios, de los viajes, de la vida privada de las estrellas. Se le escupe al mundo la dorida mentira de Hollywood, que entusiasmará a las mecanógrafas de todos los países. ¡Es tan bello soñar con ser una actriz de esas que nos muestran las pantallas! Después del largo tedio de las horas de oficina, las cintas, con sus ambientes lujosos, sus ricos escenarios, permiten penetrar a las masas en un mundo cerrado a la realidad de sus vidas. ¡Y cómo van vestidas las estrellas! Da gusto imitar la línea del nuevo vestido de Joan Crawford o la vaporosa combinación de Ann Sheridan. Estamos en una época en que hasta el vestir se ha estandarizado. Por pocos dólares, los almacenes Woolworth le ofrecerán modelos parecidos a los de esas estrellas, tan altas y tan adoradas. Se imitan las cejas de Marlene, la cabellera de la Garbo, su manera de fumar y todas sus "poses" de heroínas prostituídas.

Así de superficial es la influencia del "cine", que se mete en todos los rincones. Cientos de revistas llevan a domicilio lo que en Hollywood hacen o dejan de hacer los intérpretes admirados. Cuando se ha de lanzar una nueva estrella, como sucedió en el caso Marlene Dietrich, durante unos meses se hará gemir la prensa mundial con todas las gacetillas posibles. Por unos años, éste será el maniquí que se adoptará como arquetipo femenino, para que las mujeres de todo el mundo imiten sus defectos, su aparatosa superficialidad. Ha habido la "época Bertini", la "época Garbo"; es posible que mañana surja otra actriz capaz de personalizar el encanto de unos años. Se ha amado en todos esos estilos y se ha querido que los amantes respondieran también a un patrón determinado. Hubo el momento que se impuso la sonrisa optimista, el afán deportivo a lo Douglas Fairbanks, signo de la masculinidad. Se adoró, luego, a los muchachos que tenían contagiosa la alegría, despreocupados para todo y que se vestían con americanas con trabilla en la espalda, como Wallace Reid. Luego se impuso el beso apasionado, el fuego latino y el pelo planchado con gomina a lo Rodolfo Valentino, quien todavía guardaba la finura en sus modales y la morena palidez de los maniqués de las sastreías. Cuando la llegada del tipo masculinizado de Clark Gable, todas las mujeres del mundo quisieron ser tratadas un poco a estacazo limpio, bruscamente, porque Gable le había pegado un bofetón a la heroína de una de sus películas. Cada uno de estos tipos representan, exactamente, un momento del sentir colectivo. Y a veces, en la percepción de estas pequeñas cosas, que bien pudieran parecer superficiales, hallamos un eco de la realidad del mundo, de sus gustos y preferencias, que denuncian una forma de ser adherida a nuestro tiempo.

Los departamentos de publicidad se encargarán de dar toda esa clase de noticias, de inventar la alegre mentira de cada día. Los periódicos de todo el mundo, atentos a la parte comercial, acogerán esta invasión de solemnes tonterías e incluso adulterarán la crítica por razones de anuncio, lo que en lugar de poner al periódico al servicio del público —como tantas veces se dice— está tan sólo del lado del anunciante. Se convierte entonces en una de las mayores calamidades de nuestro tiempo. Y mantiene el supremo engaño de una forma de expresión que vive de la mentira, de la aparatosa vacuidad de las historias de amor, que harán suspirar a las plateas de todo el mundo.

ESCENOGRAFIA

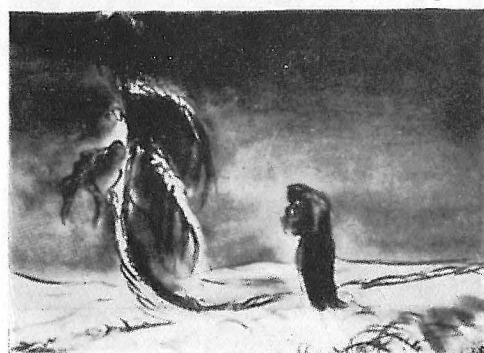
I.—PROYECTOS

Dedicamos hoy estas páginas a la exposición de algunos ejemplos sobre proyectos para la realización de decorados cinematográficos. Al igual que los bocetos nos dan una idea de lo que han de ser los decorados, nosotros sólo pretendemos esbozar algunas ideas sobre tan notable especialidad, cuyo mejor mérito consiste en supeditarse genialmente a la unidad del film

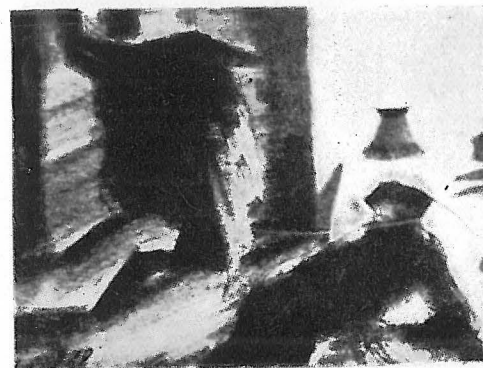
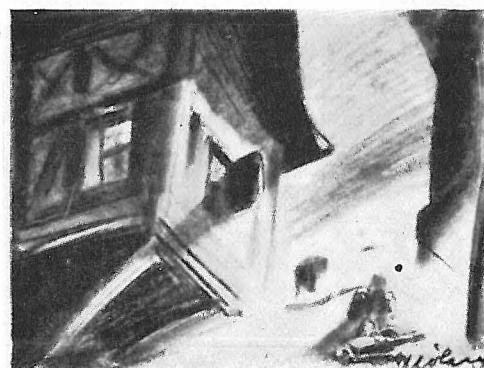
Klaus Richter, verdadero artista de la escenografía y auténtico colaborador, de opiniones valiosas para muchos directores, acostumbra a hacer, al menos diez diseños para cada escena, mostrando todos los posibles ángulos. He aquí un dibujo para *El Estudiante de Praga* (1913), que puede considerarse como perfecto por las figuras, los muebles, los objetos, la luz, que contribuyen a crear el ambiente y atmósfera del drama.

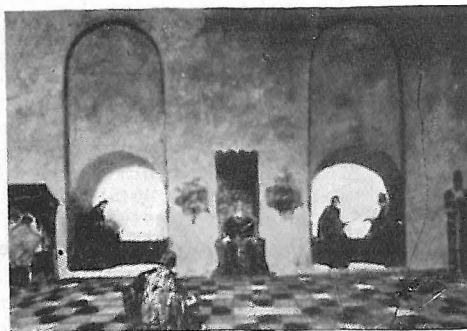
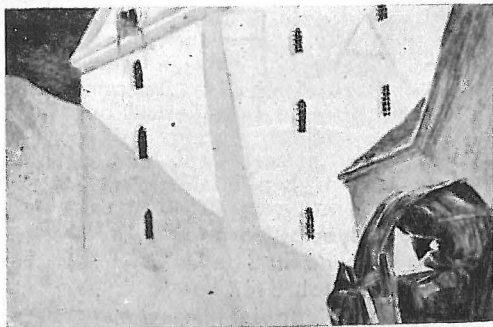


Dentro de la considerada como escuela alemana se hallan Herth y Roerig. En contraste con el anterior dibujo de Richter, tan minucioso y detallado, estos diseños, realizados para la película de la U. F. A., *Fausto* (1926), huyen del detalle, procurando crear una "sensación" o "impresión" de ambiente



Al igual que los dos anteriores, estos dibujos fueron también realizados para *Fausto* por Herth y Roerig. Los cuatro diseños tienen más "estilo" que el de Richter, pero no son tan útiles, pues el "estilo" que poseen forzosamente ha de perderse al convertir los bocetos en decorados. Por esto, aunque un decorador, como artista, nunca debe perder su propia personalidad, tampoco debe echar en olvido que su misión principal es la de "ilustrar" un guión.





A la escuela alemana pertenece también Oscar Werndorff. Este dibujo, realizado, como todos los suyos, al carboncillo, es para *The Beggar's Opera*, en el que puede observarse con qué habilidad conduce la atención desde la figura del carro a la de la alta ventana, por medio de la bella y suave sombra proyectada en la pared

Hunthe es otro decorador alemán que ha intervenido en importantes producciones de su país. Este bello decorado lo dibujó a pluma el citado artista para el "film" germano *Los Nibelungos* (1923).



De nuevo Hunthe, ahora con un diseño para *Metrópolis* (1926), en la que también colaboró Werndorff. En los decorados de *Los Nibelungos* y en el de *Metrópolis* tuvo una gran influencia Fritz Lang, director de ambos "films", que fué primeramente decorador.

He aquí un dibujo para la famosa película *La Kermesse Heroica* (1936), realizado por Lazare Meerson, de la escuela francesa. Meerson, muy agudo para los detalles, solía prestar más atención a la ejecución material de los decorados que al planteamiento de ellos.



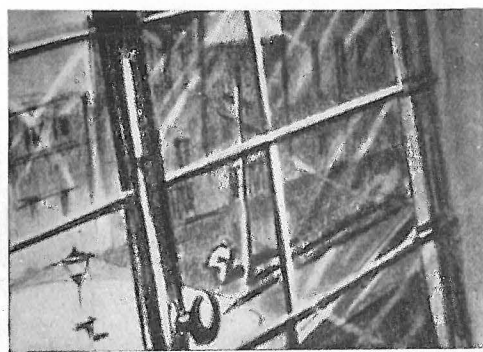
Alberto Cavalcanti, arquitecto, primero; después, decorador, y luego, director de documentales y de películas largas, ha ejercido una notable influencia sobre el "film" francés. Este salón, con techo abovedado, para la película de L'Herbier *El difunto Matías Pascal*, fué dibujado por el mismo.

La afición a los ambientes espectaculares ha conducido a André Andrijew a colaborar en gran mayoría de películas históricas europeas. Este decorado, para *El Dictador* (1934), es uno de los más significativos suyos, pues fué realizado sin la ayuda de Fernand Bellan, su asiduo colaborador.

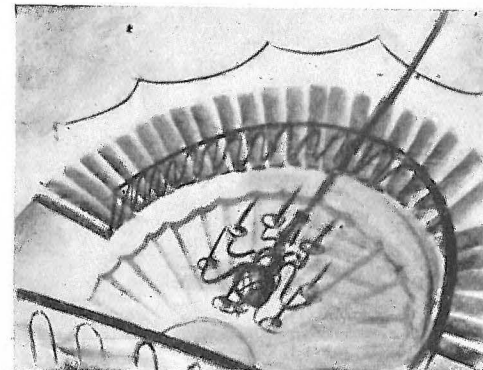
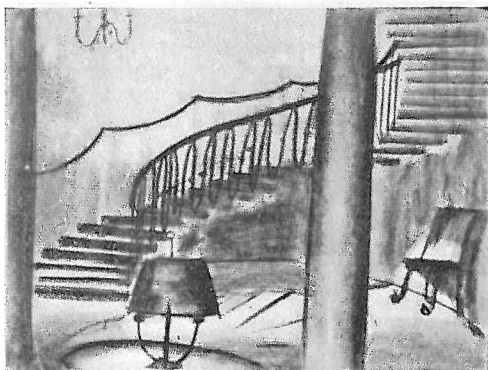


Saber dibujar las figuras es una cualidad importante para un decorador, puesto que el actor es, en definitiva, quien da vida a la acción. En este caso se halla Laurence Irving, que era muy conocido como ilustrador de libros mucho antes de que empezase a dibujar decorados para las fantasías de Douglas Fairbanks. En estos dos diseños para *El Capitán Blood* (1935), se patentiza la huella que en Irving ha dejado su antigua profesión, y se puede apreciar su tendencia a que resalten en sus dibujos más las figuras que los mismos decorados.

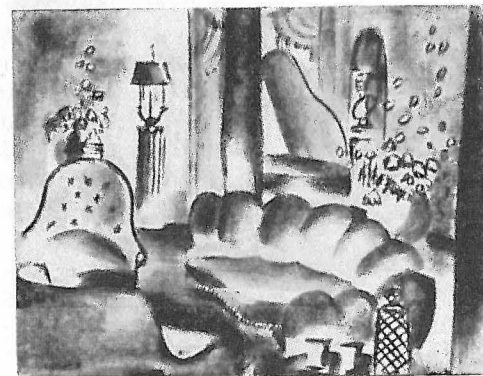
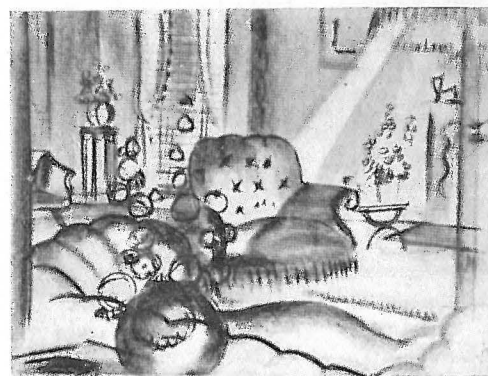
En Norteamérica, aparte de los bocetos que se ejecutan por famosos decoradores (William Cameron Menzies, Dreier, Enau, G. Gibbons), alguno, como Richard Day, verdaderamente notables, se acostumbra también a diseñar por los departamentos especializados de los grandes productores. Así, estos dos apuntes para la película *Mata Hari* (1932), entre los varios hechos por el Departamento artístico de la M. G. M., para ayudar al director en la planificación de las secuencias del "film".



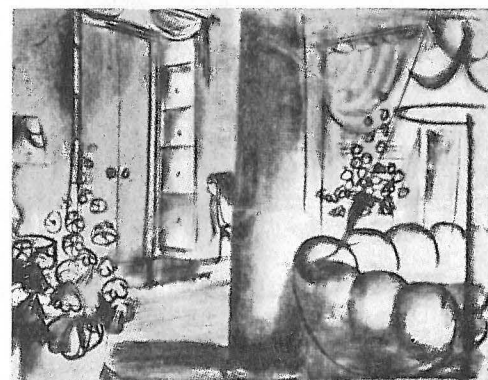
Uno de los más destacados decoradores ingleses que pasó a trabajar a Hollywood es Lawrence P. Williams, quien, como Cavalcanti, Fratz Lang y Andrijew, era arquitecto antes de dedicarse por entero al "cinema". He aquí dos dibujos de un mismo decorado, que representa una escalera tomada desde diferentes ángulos.



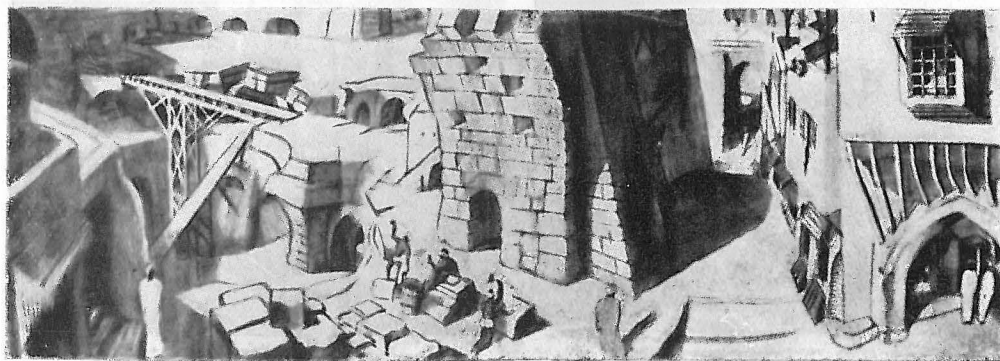
Estos dibujos, como los precedentes, fueron ejecutados por L. P. Williams para la película inglesa *While parents sleep* (1935). Williams suele dibujar un mismo decorado desde distintos encuadres, lo que facilita no solamente su trabajo, sino la mejor comprensión del director en cuanto a la idea que éste se haya formado del decorado; la mejor comprensión, a su vez, del operador, por lo que a iluminación se refiere, y la del intérprete, pues le muestra desde diversas perspectivas el espacio en que ha de desenvolverse.



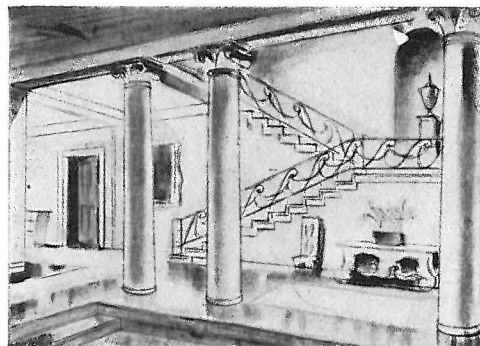
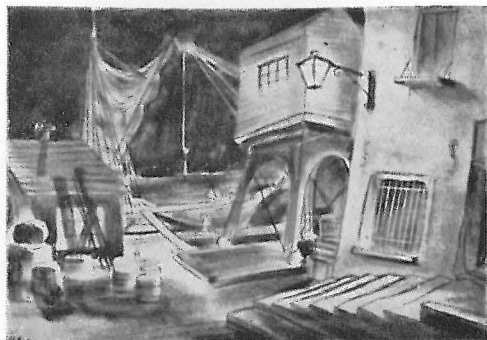
Dos nuevos diseños para *While Parents Sleep*. Los mejores dibujos de Williams, artista vigoroso y muy atento al detalle, acostumbra a ser notas rápidas de aquellos decorados que intenta erigir.



En este boceto, como singular contraste con los anteriores, aparecen las figuras, elemento esencial cuando se quiere conseguir un perfecto dibujo de decorado. La falta de figuras hace "inexpresivo", por así decirlo, el decorado.

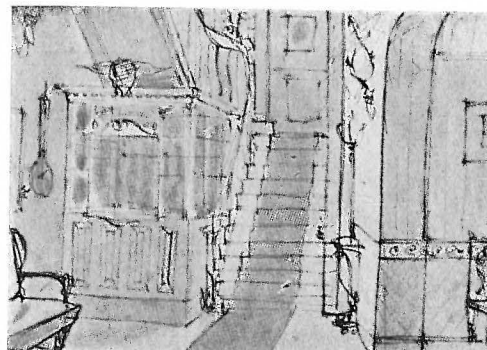
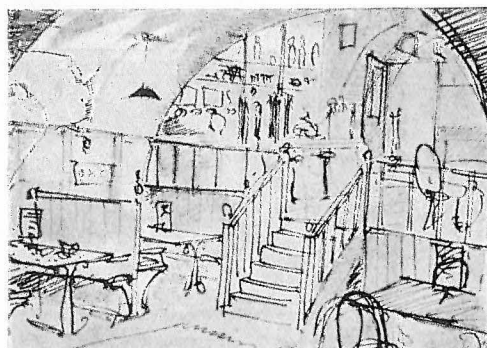


Dibujo a lápiz de Fred Pusey para la primitiva versión de *El ladrón de Bagdad*, cuyos decorados fueron realizados por Vicent Korda, hermano del famoso director Korda, ayudado por Pusey. Este dibujo fue realizado con la idea de mostrar en conjunto todo aquello que debía recogerse parte a parte y sucesivamente en un *travelling*.

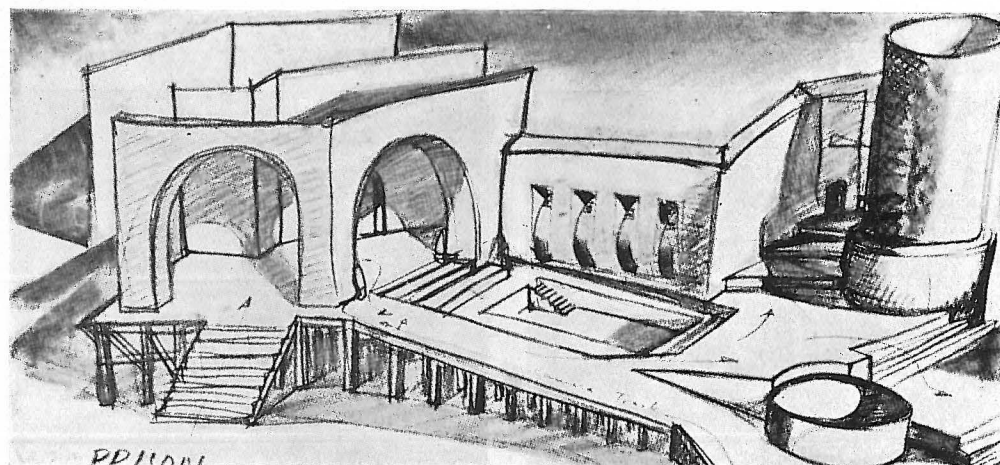


Boceto de ambiente marítimo para la película *Accused* (1936), original de Edward Carrick, decorador famoso en el mundo del "cine" y del teatro y creador, en 1937, de la primera Escuela inglesa dedicada exclusivamente al estudio y práctica del arte aplicado al "cine"

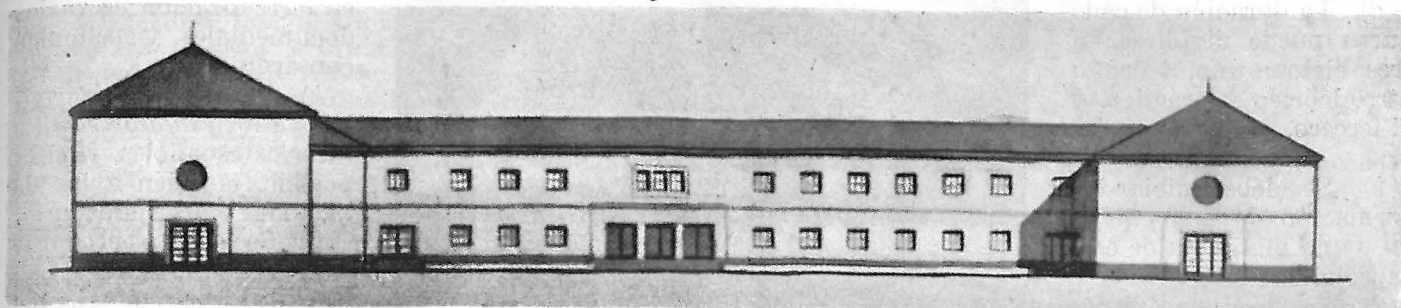
Un nuevo dibujo de Edward Carrick para una escena de "film" *Jump for Glory*. La falta de figuras en estos bocetos los dan el aspecto de algo "inerte", pero hay que tener en cuenta que se hicieron para "orientar" al productor antes de que el guión fuese escrito.



Entre los decoradores de la Escuela inglesa figuran algunos jóvenes como Michael Eden y Wilfred Shingleton, que refleja las características británicas en cuanto a ambiente y detalle. He aquí dos delicados dibujos de Eden para un "film" inglés; este artista, en una sola mañana hizo para el mismo "film" veinte bocetos tan delicados y precisos como estos dos.



Este apunte, que no es propiamente un decorado, fue ejecutado por Edward Carrick para planear, con el famoso operador Gunth r Krampf, un *travelling* de la película de Douglas Fairbanks, Jr. *The Amateur Gentleman*, hecha en Inglaterra. En él se marcan con flechas las posibles direcciones a seguir por la cámara. Krampf tiene la costumbre —envidiable costumbre— de estudiar todos los dibujos previamente a la iluminación del decorado.



Escuela Especial de Ingenieros Industriales. Laboratorio de Investigaciones Cinematográficas y de Alta Tensión. Fachada principal.

NOTAS PARA UNA ESCUELA ESPAÑOLA DE CINEMATOGRAFIA

POR

VICTORIANO LOPEZ

Todos los países cuyas cinematografías ocupan un lugar destacado en el concierto mundial poseen escuelas de enseñanza cinematográfica. ¿Ejemplos? Estados Unidos, Alemania, Francia, Italia, Rusia, etcétera.

Otras características comunes a dichas naciones son: una bibliografía abundante, numerosos *cine-clubs* y diversos centros de investigación; las dos primeras producen un *clima* propicio para el estudio, y ambas dan origen a los investigadores en los diversos aspectos del *cine*.

Es decir, las escuelas, los libros, las revistas y los *cine-clubs* despiertan vocaciones y orientan a los estudiosos, y los centros de investigación aprovechan los resultados alcanzados y facilitan la labor a todos aquellos que deseen aportar algo interesante en esta rama de la industria y del arte.

El *cine* español necesita jóvenes con vocación y preparación adecuadas, que se incorporen a los puestos de mayor responsabilidad artística y técnica de nuestro *cine*, con objeto de impulsarlo y perfeccionarlo.

Una parte de los que actualmente trabajan en estos medios han cumplido ya su cometido, pero se encuentran incapacitados para mejorarlo; por otra parte, debemos procurar incorporarnos entre aquellos que van a la cabeza en estas cuestiones, y deseo, como todos los buenos aficionados, que en las futuras historias de *cine* figuren, también, nombres españoles, por haber sido los iniciadores de algún estilo propio, de algún invento original para realizar el color, etc., etc.

Y todo ello, obra de estudio, de trabajo y de constancia, sólo puede convertirse en realidad con la

existencia de una "Escuela" que fomente vocaciones, impulse actividades y facilite medios de investigación.

La Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid posee un laboratorio de experimentaciones cinematográficas con *plateau*, laboratorio de revelado, sala de sensitometría, aulas, camerinos, sala de maquillaje, etc., que puede, con la oportuna autorización, ser utilizado por los alumnos para el desarrollo de ciertas clases teóricas y prácticas.

Dicho Centro de Experimentación está pendiente, para su funcionamiento, de la concesión de los oportunos créditos que permitan adquirir el resto del material que necesita, los cuales pueden calcularse en unas 800.000 pesetas.

Normas generales.—Las normas generales que, a mi entender, deben cumplirse en una escuela de este tipo son las siguientes:

a) El curso se puede dividir en tres grupos fundamentales: *arte*, *técnica* y *economía*, alternando, los de cada grupo, con breves nociones sobre los otros dos: así, los alumnos de arte recibirán lecciones sobre técnica; los de técnica, sobre economía y arte, etc.

b) La enseñanza debe ir dirigida, principalmente, a los universitarios y alumnos de las Escuelas Especiales, con objeto de formar núcleos selectos que impulsen y den validez artística a nuestra cinematografía.

c) Se debe procurar que cada profesor redacte, en caso de que no existan, las notas necesarias para la confección de libros de texto, los cuales servirán para las personas que no puedan asistir a las clases, y de guía para los próximos cursos.

d) La duración de cada curso puede dividirse en tres ciclos: uno, teórico; otro, teórico y práctico, y el tercero, solamente práctico.

e) Se debe iniciar la formación de una *cinete-ca* y una biblioteca de esta especialidad.

f) Se proyectarán películas, las cuales serán comentadas por los profesores y alumnos del curso.

g) Durante el curso se deberán desarrollar conferencias por personas que puedan aportar algo útil en esta especialidad; se tratarán, entre otros, temas de maquillaje, literatura, teatro, vestido, música, etc.

h) Los artistas necesarios para la interpretación de los distintos papeles de las películas que durante el curso se realicen se deberán seleccionar de grupos que, como el T. E. U., el teatro Lope de Rueda, etc., proceden, en general, del campo universitario.

i) Se desarrollarán clases teóricas y prácticas para técnicos auxiliares, como proyccionistas, ayudantes de cámara, electricistas, etc.

j) Las clases prácticas, muy necesarias si se quiere conseguir un buen resultado, deberán consistir



Detalle exterior del "plateau".

en la realización de varios documentales y películas con argumento.

k) Se deben realizar visitas a los *estudios y laboratorios* españoles, y, si es posible, también a los de naciones extranjeras; y

l) Se deberá procurar el intercambio cultural con otros centros análogos del extranjero.

Profesorado y temas.—Una de las tareas más arduas y de mayor trascendencia para el buen funcionamiento de esta Escuela es la relativa a la selección de los profesores, sin cuya existencia no es posible hacer nada serio.

Sin embargo, estoy convencido de que en España contamos con personas capacitadas para hacer frente a estas cuestiones.

Como asignaturas propias de la Escuela indicaré, entre otras, las siguientes: *Historia del cine*, *Teoría y perceptiva cinematográfica*, *Técnica* (sonido, sensitometría, cámaras, etc.), *Escenografía*, *Industria cinematográfica* (organización, mercados, etc.).

Y como ejemplo de los temas a tratar en cada asignatura citaré los siguientes proyectos de programa, el primero, debido a don Carlos Serrano de Osma.

TECNICA CINEMATOGRAFICA

Sensitometría.—I: Definición de la sensitometría.—Objeto de sensitometría.—Aplicaciones.—La curva característica.—II: Focos luminosos.—Composición espectral de las radiaciones.—III: Sensitómetros.—Sensitómetros de escala intensidad.—Sensitómetros de escala tiempo.—IV: Revelado.—Reveladores.—Alcalinización de los baños de revelado.—Elemento preservador de la oxidación de los baños.—Elemento moderador de los baños.—Fórmulas de baño de revelado.—Conservación de la actividad de los baños.—Algunas consideraciones acerca del revelado.—Fijado.—Baños de fijado ácidos y fórmulas.—Baños de fijado curtientes y fórmulas.—Baños curtientes intermedios o de parada.—Lavado.—Temperatura del agua del lavado.—Duración de la operación.—Control del lavado.—Secado.—Secado propiamente dicho.—Tiempo necesario para el secado.—V: Medida de la densidad.—Densitómetros.—Características ópticas de la imagen fotografiada.—Influencia del velo.—VI: Características de una emulsión.—Construcción de la curva característica de una emulsión.—Determinación de la gamma de una emulsión.—Gamma, contraste y poder resolutivo de una emulsión.—Determinación de la rapidez de una emulsión.—Tablas de escalas de rapidez.—Latitud de una emulsión.—Sensibilidad cromática.—Espectrogramas y tablas de co-

TEORIA Y PRECEPTIVA CINEMATOGRAFICAS

I

- 1.—La visión.—Ver y mirar.—La luz, excitante de la sensibilidad visual.—La imagen externa u objetiva.—Realidad y dimensión de los cuerpos.—La imagen subjetiva o interior.—Representación de imágenes en el sensorio.—La imaginación.
- 2.—La imagen, elemento fundamental de la emoción estética.—Las bellas artes.—La imagen estética recreada: Artes plásticas.—La imagen estética reproducida: Fotografía.—Plástica o la belleza de la forma.
- 3.—Fotogenia o la expresión.—Imagen en movimiento: "Cine".—Clasificación del "cine" en el cuadro de las artes.

II

- 4.—Unidad elemental del "cine": el plano.—Su composición.
- 5.—Planos estáticos (dinámicos en el tiempo cinematográfico).—Planos dinámicos (con movimiento propio o interior).
- 6.—Plano natural: lo documental.—Plano compuesto o realizado.
- 7.—La creación artística cinematográfica: la armonía.—El ritmo del plano.
- 8.—Valor expresivo del plano: planos analíticos y sintéticos.
- 9.—Clasificación de los planos según el tiempo: "flash" y sostenidos.
- 10.—Situación del plano en el espacio óptico: el ángu-

lores.—Efecto de los focos luminosos.—VII: Aplicaciones de los métodos sensitométricos.—Determinación del tiempo de revelado necesario para obtener un valor dado de gamma.—Control de los baños de revelado.—Factores que influyen en la elección de las gammas del negativo y del positivo.—Determinación de las condiciones bajo las cuales se obtendrá una reproducción fotográfica satisfactoria del sonido: densidad variable y densidad constante.—VIII: Intensificación o reforzado. Baño de reforzado con plata.—Baño de reforzado con cromo.—Baño de reforzado con mercurio.—Debilitado o rebajado.—Reforzado o rebajado de las películas de sonido.—Virado.—IX: Películas empleadas en la industria cinematográfica.—Películas de negativo imagen.—Películas para el registro de sonido.—Películas positivas.—Películas para duplicados.—X: Fabricación de la película virgen.—Fabricación del soporte.—Preparación del soporte antes de emulsionario.—Fabricación de la emulsión sensible.—Colada de la emulsión sensible.—Acabado.

Sonido.—XI: Curva de audibilidad.—XII: Díodo, trío, etc.—Amplificación.—Micrófono.—Altavoces.—Filtros eléctricos.—Potencias sonoras.—XIII: Registro gramofónico.—Registro foto-acústico.—Oscilógrafo de espejo (R. C. A.).—Galvanómetro de cuerda (Western Electric).—Célula Kerr (Tobis Klangfilm).—Oscilógrafo catódico (Breusing).—Lámpara moduladora (Movietone).—Oscilógrafo multitransversal (Laffon-Selgas).—Registro en "push-pull".—Registro con luces monocromáticas.—Ruido de fondo y formas de corregirlo.—XIV: Registro estereofónico.—Idem electromagnético.—Idem piezo-eléctrico.—Philips Miller.—XV: Mezclas.—Re-recording.—Play-back.—Doblaje.—XVI: Reproducción del sonido.—Células fotoemisoras.—Idem fotorresistentes.—Idem fotovoltáicas.—Idem de óxido de cobre.—XVII: Proyector.—Cruz de Malta.—Proyector Mechah.—Crono.—Linterna.—Pantalla.—

lo.—Sus diferentes clases.—Estética de los límites del plano: el encuadre.

- 11.—Clasificación de los planos con arreglo a su dimensión: G. P., P. P., P. P. A., P. M., P. A., P. G. C., P. G. L. y V. G.
- 12.—Planos con movimiento de rotación: panorámicos y "filajes".—Planos con movimiento de traslación: "travelling".—Planos de movilidad mixta: "dolly" y grúas.—Planos de imágenes difusas: el "flox", desenfoques.—Planos de imágenes deformadas: lentes locos, etc.

III

- 13.—Continuidad de la acción en la sucesión de planos: "raccord".—La unidad superior al plano resultante inmediata del "raccord": la escena.
- 14.—Ordenación estética de la escena: campo y contracampo, salto proporcional, etc.
- 15.—La unidad cinematográfica superior en la acción y en el tiempo: secuencia psicológica.—La unidad superior en el ambiente y en el espacio: secuencia mecánica.
- 16.—Ordenación de secuencias mecánicas.—Ordenación de secuencias psicológicas.
- 17.—El ritmo y el movimiento de las secuencias.—El ritmo intersecuencial.
- 18.—Unidad superior cinematográfica: el "film".
- 19.—Signos técnicos expresivos del "cine": su enumeración y características generales.
- 20.—Nexo de planos y secuencias: fundido encadenado; "filaje"; inversión; corte brusco.
- 21.—Separación de planos y secuencias: cortinilla, cierre en negro.—Aplicaciones paradójicas de los anteriores efectos.
- 22.—Las imágenes superpuestas.
- 23.—Las deformaciones voluntarias del espacio y el tiempo cinematográficos: su enumeración y características generales.
- 24.—Deformaciones del tiempo: fijación del fotograma: el relenti, la marcha acelerada, la marcha atrás.
- 25.—Deformación del espacio: La transformación, la aparición gradual, la aparición repentina, las desapariciones graduales y repentinas, la desproporción, la alteración de la perspectiva.

Fachada central del Laboratorio de Experimentaciones e Investigaciones Cinematográficas.



Carbones.—XVIII: Acústica de salas.—Reverberación. Inteligibilidad.—Aislamiento acústico.—Cálculo acústico de salas.

Color.—XIX: Nociones preliminares.—Colores y colores complementarios.—Colores de los cuerpos transparentes y opacos.—Colores fundamentales.—Síntesis adictiva y substractiva.—XX: **Síntesis adictiva:** Imágenes sucesivas.—Imágenes simultáneas: "Francita". Retículo coloreado irregular: "Lumiere".—Retículo coloreado regular: "Dufay-Color".—Retículo lenticular: "Kodacolor".—Distintos procesos de laboratorio en cada sistema.—XXI: **Síntesis selectiva:** Virados: "Multicolor" y "Dascolor".—Estampación: "Tecnicolor".—Bipack.—Tripack.—Sistema mixto (Bipack-lenticular). Pantachron.—Procedimiento "Agfa-color".—Idem "Kodacrome".—Idem "Gasparcolor".—Distintas operaciones de laboratorios de los sistemas anteriores.—XXII: Esquema comparativo de los procedimientos principales.—Fundamento técnico del rodaje en color.—La proyección de la película en color.—XXIII: Sensitometría cromática.—XXIV: **Colorimetría:** La teoría de Guillermo Ostwald.

Cámaras.—XXV: Nociones de óptica general.—Óptica fotográfica.—Distancia focal.—Angulo de campo.—Abertura relativa.—Profundidad de campo.—Distancia hiperfocal.—Gran angular, normal, foco largo y teleobjetivo.—XXVI: Películas negativas: características.—Filtros de luz y efectos fotográficos de varios filtros.—Filtros de polarización.—Espectro solar y de diversas lámparas.—Espectroscopio.—XXVII: Aberración cromática.—Idem esférica.—Coma.—Astigmatismo.—Óptica T".—XXVIII: Descripción de varios tipos de lámparas.—Grúa.—Dolly.—Travelling.—Panorámica, primer plano, etc., etc.—XXIX: Transparencia.—Efectos fotográficos especiales.—Maquetas.—Cortinillas.—XXX: Lámparas.—Proyectores.—Exposímetros.—Iluminación en interiores y exteriores, tanto en blanco y negro como en color.

Los libros a utilizar pueden ser, por ejemplo, desde el punto de vista técnico, los realizados por los becarios de *Sensitometría, Color, Cámaras y Sonido* de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales.

En otros aspectos, se pueden seleccionar los buenos textos extranjeros, debiendo tender a que los profesores redacten notas, preparen originales y seleccionen grupos que trabajen en la confección de los que falten.

Presupuesto.—Como ejemplo de un presupuesto indicaré el siguiente:

P E R S O N A L	Pesetas
1 director del curso	24.000
2 profesores, de 18.000 pesetas	36.000
4 ídem, de 15.000 pesetas	60.000
3 ídem, de 12.000 pesetas	36.000
2 para oficinistas, de 9.000 pesetas.	18.000
6 personal subalterno, obrero, etc., a 7.000 pesetas	42.000
20 conferencias, a 300 pesetas	6.000
	<hr/> 222.000

- 26.—Los planos múltiples.
- 27.—Secuencias de efectos especiales.
- 28.—Recursos expresivos superiores del "cine": su enumeración y clasificación general.
- 29.—Acción interceptada: la omisión, visual y auditiva.—El contraste.—El silencio.—La acción en negro.
- 30.—Los símbolos.—La imagen inducida o ideación secundaria: la sugerencia.
- 31.—Recuerdos, sueños y presentimientos.
- 32.—La acción paralela o doble acción.—La triple acción.—Acciones múltiples.

IV

- 33.—Historia del "cine".—Escuela nórdica, germana, francesa, rusa, inglesa, norteamericana.
- 34.—Naturalismo.—Impresionismo.—Surrealismo.—Expresionismo.—Postimpresionismo.—Humanismo.—Realismo.—Lo cómico.—Lo dramático.—Lo lírico.—Lo épico.—El "film" documental.

V

- 35.—Planteamiento de un "film".—Argumento.—Escenario.—Guión.—Asesoramiento y documentación. Colaboraciones.—Desglose.—Plan de trabajo.
- 36.—Planteamiento de un plano.—Elaboración de un plano.—Sus fases.—Decorados.—Ambiente y mobiliario.—Vestuario.—Maquillaje y peluquería.—Iluminación.—Sonido.—Intérpretes.
- 37.—Movimiento.—De personajes.—Mecanizado.—Géneros de movimiento.—Movimiento de primeros términos.—Movimiento de segundos términos.—Movimiento de fondos.—Movimiento de masas.
- 38.—Mímica.—Dirección.—Expresión escénica.
- 39.—Composición escénica.—Composición de secuencias.—Composición total: Montaje.

VI

- 40.—El "cine" y la ciencia.—El "cine" y la música.—El "cine" y la escultura.—El "cine" y la arquitectura.—El "cine" y la pintura.—El "cine" y la danza.—El "cine" y la literatura.—El "cine" y el teatro.

VII

- 41.—Introducción a la teoría del "cine" en color.—Introducción a la teoría del "cine" en relieve.—Futuras posibilidades de la expresión cinematográfica.

M A T E R I A L

	Pesetas
Cineteca y biblioteca	50.000
Material oficinas	6.000
2 documentales	12.000
2 películas científicas	12.000
2 ídem pedagógicas divulgación	12.000
1 ídem corta argumento	40.000
	<hr/> 132.000

R E S U M E N

	Pesetas
Personal	222.000
Material	132.000
Subsidios imprevistos, 10 por 100 ...	35.400
	<hr/>
Total	389.400

Es decir, que con menos de lo que importa uno de los primeros premios (400.000 ptas.) que anualmente se conceden a la producción española (en total unos dos millones de pesetas por año) se podrían atender los gastos de una Escuela Cinematográfica.

CAMARAS DE REVERBERACION O DE ECO

POR

FRANCISCO J. ESCUDERO L. I.

Para servir las exigencias del realismo del sonido reproducido es necesario prestar una atención especial a las circunstancias en que se realiza el registro. La toma de sonido de números musicales es frecuente hacerla mediante dos micrófonos, uno, destinado a recoger la voz, y el otro, la orquesta, que en el caso de que ambos se encuentren en el mismo local, no ofrecen al técnico de sonido el suficiente aislamiento acústico para elevar o atenuar con independencia cada una de las corrientes microfónicas, pues, necesariamente, el micrófono destinado a captar a la orquesta registrará en una determinada proporción el canto, y viceversa.

La primera dificultad que debe vencerse consiste en compaginar la potencia de la orquesta con la voz, de modo que ésta no quede apagada o dé un contraste pobre, aunque pueda resolverse esta cuestión bajando el volumen de la orquesta cada vez que haya de elevarse el canto, lo que exigiría del operador de sonido un conocimiento absoluto de la partitura para poder adelantarse a los efectos de interpretación.

Actualmente se prefiere separar por completo los cantores de la orquesta colocándolos en distintas salas y registrarlos con independencia. Esta disposición exige que el director pueda oír al mismo tiempo la parte cantada y la instrumental y que el cantor o cantores escuchen la orquesta para dar la medida justa a sus voces, lo que se consigue mediante sencillos artificios, tales como el empleo de auriculares o ventanas regulables de comunicación entre ambas salas.

Separadas, pues, físicamente, la orquesta y los cantores, es fácil acondicionar debidamente cada una de las salas, de acuerdo con las exigencias acústicas de cada caso, siguiendo las normas que se deducen de la teoría de la reverberación y recordando que el que ha de captar el sonido es un micrófono, que muestra unas características muy concretas en cuanto a su comportamiento frente a la voz o a la música.

En la sala destinada a registrar la voz ha de obtenerse una reverberación más corta que en la de la música. El peligro de la superposición de las sílabas por reflexión se manifiesta mucho más sensiblemente en un micrófono, por lo que debe buscarse una reverberación corta y una absorción uniforme en todas las direcciones.

Por lo que se refiere a la sala destinada a la música, las experiencias hechas en este sentido en los Estudios R. K. O., aunque no han permitido conclusiones definitivas, han puesto de manifiesto determinadas relaciones entre las dimensiones de las salas.

En el caso de salas de canto, es importantísimo el estudio de su resonancia, pues el peligro de que se refuercen determinadas frecuencias, concordantes con las propias de vibración del local, es grande.

Recordemos que el número de frecuencias propias de vibración en el intervalo F y $F + dF$ está dado por la ecuación

$$dN = \frac{4V F^2 dF}{C^3},$$

en la cual V es el volumen de la sala y C la velocidad del sonido.

Así, entre 80 y 120 períodos, una sala de 90 m³ tiene 6,7 modos propios de vibración, mientras que una de 900 m³ tendrá 67.

Para obtener unas buenas condiciones acústicas es conveniente un número elevado de frecuencias propias, pues si se produce un sonido complejo al coincidir un gran número de frecuencias, el refuerzo será más uniforme. Por consiguiente, es recomendable repartir sus resonancias lo más uniformemente posible entre los intervalos de frecuencias más normales.

M. J. O. Strutt, así como K. Schuster y E. Waetzman, han estudiado la reverberación considerándola como un caso de vibración amortiguada, libre del volumen de aire encerrado en la cámara. En el estu-

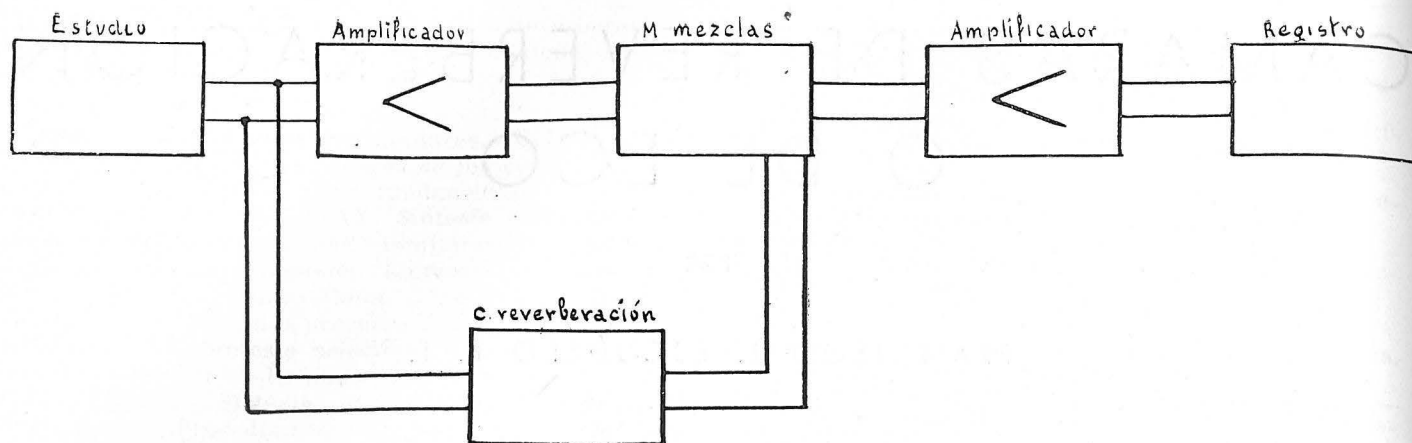


Diagrama de registro en cámara de reverberación.

dio de Strutt, la fórmula de Sabine aparece como una propiedad asintótica, hacia la cual tiende la reverberación a medida que la frecuencia del sonido se hace infinitamente grande respecto a la frecuencia libre más pequeña, o, en otros términos, cuando las dimensiones de la sala se hacen infinitamente grandes en relación con la longitud de onda de los sonidos considerados.

V. O. Knudsen ha observado el período de extinción del sonido en cámaras rectangulares, cuyas dimensiones no son grandes respecto a la longitud de onda de los sonidos considerados, deduciendo que las frecuencias propias coinciden con las teorías correspondientes a un paralelepípedo rectangular de aire, vibrando, a saber:

$$n = \frac{c}{z} \sqrt{\frac{p^2}{l_1^2} + \frac{q^2}{l_2^2} + \frac{r^2}{l_3^2}},$$

en la cual c es la velocidad del sonido l_1, l_2, l_3 , las dimensiones de la cámara; p, q, r , números enteros.

Uno o varios de estos enteros desaparecen cuando las superficies correspondientes están recubiertas de material absorbente.

Cuando se emite una nota cuya frecuencia coincide poco más o menos con una de las frecuencias propias de la sala, se observa experimentalmente en los últimos períodos de la reverberación una preponderancia de la frecuencia propia sobre la original. En una sala en la cual se había calculado que la frecuencia fundamental de resonancia era 70 ciclos por segundo, los oscilogramas manifestaron que sonidos de 65, 68, 70, 72 ó 75 ciclos tendían a fundirse con la frecuencia fundamental de 70 ciclos. La reverberación era el 50 por 100 más larga para la frecuencia de resonancia que para frecuencias más altas o más bajas, cinco ciclos por segundo solamente.

La consideración de la ecuación anterior muestra

que la coincidencia de frecuencias se evita cuando la relación $p : q : r$ varía según las potencias $2/3$ de base 2. Para un recinto de paredes paralelas las dimensiones principales estarían sugeridas por las proporciones:

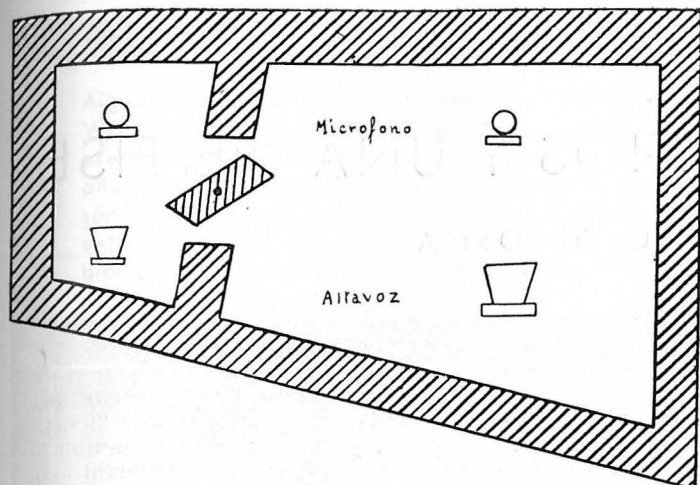
$$1 : \sqrt[3]{2} = \sqrt[3]{4} = 1 : 1,26 : 1,6.$$

$$1 : \sqrt[3]{4} = \sqrt[3]{16} = 1 : 1,6 : 2,5.$$

En la construcción de la sala de canto de la R. K. O. se ha utilizado la segunda de las proporciones anteriores, para fijar sus dimensiones medias. No será necesario recordar que estos números son valores medios, pues el empleo de salas de paredes estrictamente paralelas daría lugar a la formación de ecos cuya eliminación exigiría el empleo de muros muy absorbentes, lo que rebajaría el tiempo de reverberación a valores no convenientes. Por esta razón, el empleo de muros no paralelos es, en la mayoría de los casos, la solución más económica.

Un cantante en una sala muerta tiene no solamente la dificultad de ajustar el volumen de su voz, sino que también le cuesta elegir el tono. Es, pues, conveniente prefijar para el estudio de canto un tiempo de reverberación lo más elevado posible dentro de los límites señalados para las salas pequeñas.

Para evitar una relación demasiado elevada del sonido reflejado al directo en las proximidades del micrófono, la distancia de este último al cantante ha de mantenerse pequeña, no siendo esto ningún inconveniente, pues a ello tienden instintivamente los cantantes. Este hecho reclama cierta atención por parte del técnico de sonido cuando se emplea un micrófono de tipo velocidad, pues una disminución de la distancia al micrófono produce una acentuación de las frecuencias bajas; en cambio permite una distancia mayor, en comparación con el de presión, para



Esquema de una cámara doble de reverberación.

una misma relación del sonido reflejado al directo.

En la actualidad, los criterios seguidos por los diversos proyectistas indican la existencia de tres tendencias constructivas. La primera pretende reproducir las condiciones de una fuente sonora suspendida en el espacio, cuya energía puede transmitirse libremente en todas direcciones sin encontrar obstáculos de ninguna especie; es decir, que su energía se absorbe de una manera completa y uniforme en todas las direcciones.

Los que siguen este criterio recubren el suelo, las paredes y el techo con materiales de gran poder absorbente, buscando las condiciones que los americanos llaman de *aire libre*, de modo que el micrófono sólo percibe la onda directa.

La segunda tendencia es crear en la sala una acústica que sea la resultante de una absorción parcial y uniforme de los sonidos, por medio de las superficies internas del local. Se basa en la teoría de la reverberación pretendiendo obtener un tiempo de reverberación reconocido como bueno por la práctica.

La tercera tendencia es emplear algunas paredes como reflectores del sonido, diseñadas de manera que los concentren sobre el micrófono. En este caso, todas las demás superficies del auditorio deben ser muy absorbentes.

La primera tendencia, muy seguida en Norteamérica, facilita notablemente la colocación de los micrófonos; tiene, sin embargo, el inconveniente de tipo práctico de la dificultad de obtener una absorción uniforme para todas las frecuencias, además de dar un registro poco brillante de la música, y las interpretaciones realizadas en ellos no dan la sensación de serlo en una sala. Para remediar estos inconvenientes se emplean las llamadas salas de reverberación, dotadas de un conveniente tiempo de reverberación y mediante un equipo compuesto por un micrófono que se coloca en la sala primitiva, conectado a un am-

plificador y a un altavoz situado en la sala de eco, y de otro micrófono, análogo al primero, conectado a un mezclador, que tiene por objeto superponer en proporciones adecuadas las corrientes que salen del segundo micrófono y las del estudio.

M. Rettinger, de la "Radio Corporation of America", Hollywood, ha obtenido en una sala de 4.000 pies cúbicos y una superficie de 1.540 pies cuadrados, de dimensiones 12,5 ft. \times 16 ft. \times 20 ft., mediante una absorción total de 46,2 sabines a 1.000 ciclos, un tiempo de reverberación de 4,33 segundos. La relación entre las dimensiones de esta sala son 1:1,28:1,6, de acuerdo con las indicadas anteriormente.

La ecuación que da el tiempo de reverberación combinado es la siguiente:

$$E = E_0 \frac{T_1 e^{-\frac{14}{T_1} t} - T_2 e^{-\frac{14}{T_2} t}}{T_1 - T_2}$$

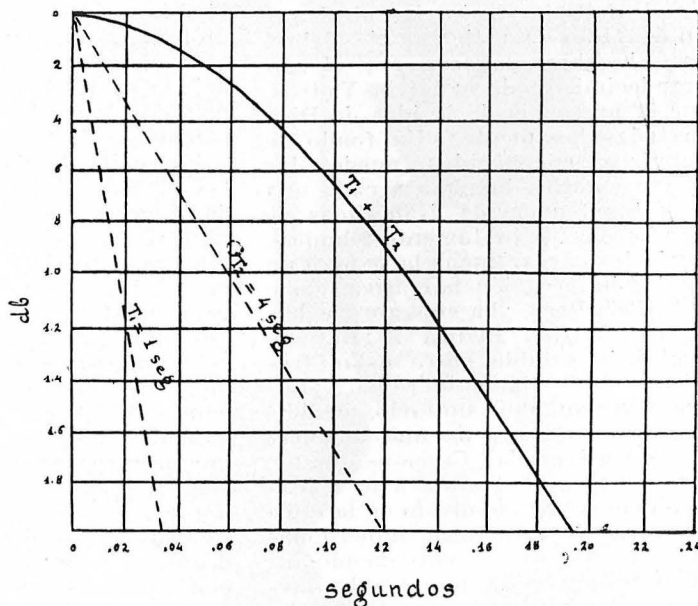
o

$$10 \lg \frac{E}{E_0} = 10 \lg \left(T_1 e^{-\frac{14}{T_1} t} - T_2 e^{-\frac{14}{T_2} t} \right) - 10 \lg (T_1 - T_2)$$

En el caso de que el tiempo de reverberación del estudio sea un segundo y el de la cámara de ecos cuatro segundos, la ecuación se reduce a

$$db = 10 \lg (e^{-14t} - 4e^{-3,5t}) - 4,76.$$

Los efectos conseguidos, mediante un hábil manejo de estas cámaras de reverberación, son realmente sorprendentes, como puede apreciarse en películas tales como *El Delator*, *Me casé con una bruja*, *Blanca Nieves*, *La Corona de Hierro*, etc.



Curva del período de extinción para una reverberación combinada.

EN TORNO A TRES ESTRENOS Y UNA "REPRISE"

Por CARLOS SERRANO DE OSMA

Juan de Orduña ha estrenado, no ha mucho, su penúltima realización: "Misión Blanca". Alrededor del clima colonial construye nuestro director el complejo mecanismo de las imágenes. Estas tienen un limpio sabor de autenticidad en su forma, clara y concisa, pero no en su fondo, irregular y lagunado, indeciso e inseguro en cuanto al relato, pleno de inverosimilitud y ausente de lógica. No es hermosa, a nuestro juicio, la historia del joven misionero, que busca en Guinea el encuentro y salvación de un padre atormentado por el drama terrible de sus recuerdos. "Misión Blanca" es, para nosotros, un concepto social, de raíces hondas y transcendentales, vinculadas a lo Divino y a lo humano. Laborar el destino, en este mundo y en el otro, de miles y miles de hombres, es grande y magnífico cumplimiento, al margen de mínimos conflictos humanos y pasiones entrecuchadas, surgidas al calor de un atavismo más o menos determinante. Creemos que no está desarrollado en toda su amplitud en "Misión Blanca" este concepto, derivado un mucho a su faceta sentimental y fácilmente emotiva, predominante en toques de simple folletín sin intriga al alcance de todos. En tierras de fiebre, unos hombres laboran por el engrandecimiento de su patria. Y otros, por la presencia de la idea de Dios en todas las mentes. Un fondo de impulsos encontrados puede dar fuerza emotiva humana a cada una de estas tendencias dramáticas de tipo heroico, o juntamente a ambas, según los casos. Buena base para un motivo de creación narrativa, como el "cine". Pero, ¿ha sido aprovechado en "Misión Blanca"? ¿Hay un equilibrio estable entre estas tres facetas de lo cinematográfico? ¿Lógicamente un complejo unitario, medido, pesado, exponente de una madurez expresiva lograda? Creemos que no. Lo sentimental domina a lo transcendente, en grave olvido de la ética estética. Hay, incluso, imperdonables concesiones al entusiasmo inmediato, producido por ilegales medios, de réplica segura. El propio relato se quiebra en mil fisuras, con detrimento de la unidad dramática,

ya de origen sin un planteamiento firme.

Ciertos actores, dotados de excelentes y probadas condiciones, desbogan su temperamento hacia metas imprecisas, mientras que otros, con grave olvido de su propia personalidad artística, adquieren extrañas influencias miméticas de otras escuelas, y aun de sucesos interpretativos recientes. Salva, como dijimos, al "film" de un naufragio seguro, la excelente factura externa de sus imágenes, jugadas y conjugadas con la mejor ley y la mejor técnica, manejada con esa excelente pericia a que ya, desde antiguo, nos tiene acostumbrados Juan de Orduña.

El Sábado de Gloria nos dio ocasión para poder contemplar, en muy breve espacio de tiempo, dos producciones de un director tan interesante como Robert Siodmak: "Luz en el alma" y "Pesadilla", y los juicios que nos sugiere nuestra "Misión Blanca" podrían servir, más o menos, para enjuiciar también estas dos películas del realizador de "Le song du dimanche" y "Tumultos".

En "Luz en el alma" y "Pesadilla" hay una tremenda falla temática. Siodmak, que nos había dado desde Hollywood dos buenos "films": "El sospechoso" y "La dama desconocida", ha derivado ahora hacia el campo temático a la moda: "el film" psicológico.

En realidad esta denominación de "cine" psicológico nos parece a todas luces absurda, y esto entre paréntesis. Denota una ignorancia supina de lo que la psicología es el llamar "cine" psicológico a esos engendros de espirituales aberraciones, que diariamente, y con profusión exhaustiva, nos sirven las productoras norteamericanas, y en los cuales la psicología—estudio del alma—brilla por su ausencia, ya que aquellas almas que se nos presentan son falsas, negativas, inhumanas, sin el menor viso de autenticidad. Si es necesario denominar de algún modo esa clase de "cine" podía llamarse "patológico". Es este un tema que queremos abordar con más amplitud, pero la ocasión es sin igual para este leve escaqueo.

Robert Siodmak, en "Luz en el alma" y "Pesadilla" se interna por la vereda de lo mal llamado "psicológico", y, como no podía menos de ocurrir, se pierde en el laberinto intrincado de la falsedad y del tópico. ¿Cuántas veces hemos visto en "cine" la escena del sofá y la cama? ¿Y la del homicida que debe pronunciar un largo y pesadísimo discurso antes de matar a nadie, para que llegue ese policía que resuelve todo?

En las dos películas citadas existe un falso planteamiento, una falsa trayectoria y un falso remate. Claro que, de vez en cuando, la mano del—no cabe duda—realizador genial—misa del gallo, concierto—se deja entrever, pero esas facetas se pierden entre un fárrago tan denso de fotogramas anodinos y reiterados que no podemos admitir más que como un paso atrás en la marcha ascendente de Siodmak estas dos producciones que se nos ofrecieron un triste Sábado de Gloria, en el que las pantallas de estreno madrileñas dieron unas calabazas muy desagradables al "cine" español.

El "Cine-Club" del C. E. C. repitió en su segunda sesión de abril "El difunto Matías Pascal", de Marcel L'Herbier. Esta, ésta si es una obra cinematográfica psicológica; aquí, aquí si es donde las almas de los protagonistas han sido estudiadas minuciosamente; éstas, éstas si son reacciones lógicas y humanas, y ¿por qué? Porque el tema fué perfectamente buscado—Pirandello—. Si que, además, la realización de L'Herbier es magistral, llevada toda ella con una alegría y un garbo que nos orean el espíritu de esa "pesadez" del "cine" al día, pero es que, además, el tema había sido escogido con un fino sentido de lo humano y del humor.

El viejo y "difunto Matías Pascal" nos ha dado de este modo una lección maravillosa—y no es hipérbole—de "cine" eterno: sencillez, humanidad, garbo, alegría—aun en el dolor—, ritmo. Todos sus fotogramas son un decidido muera "el espíritu de la pesadez". Amén, que quiere decir: así sea.

Algunos momentos del "film" patológico THE LOST WEEKEND, dirigido por BILLY WILDER, que ha sido premiado por América como la mejor película del año. En él se relatan cinco días de la vida de un dipsómano a quien la bebida conduce a los mayores extremos. He aquí a Ray Milland, protagonista, también premiado, en algunas escenas de dicho "film"



NOTICIAS Y COMENTARIOS

Convocatorias para los concursos nacionales de Cinematografía y Guiones

En ejercicio de las funciones delegadas a este Sindicato Nacional del Espectáculo por el Ministerio de Industria y Comercio en su orden de fecha 11 de noviembre de 1941, se convoca el Concurso anual para distribuir entre las mejores películas españolas los premios correspondientes a la producción cinematográfica de la temporada 1945-46. Este concurso estará sometido a las siguientes

BASES

Primera. Podrán optar a los premios todos los productores de películas de largo o corto metraje que tengan personalidad jurídica española y hayan producido en España una o varias películas en el período comprendido entre el 1.º de septiembre de 1945 y el 31 de agosto del año en curso.

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

3.ª Las películas que opten a premio deberán obrar, totalmente censuradas y terminadas, en poder del Sindicato Nacional del Espectáculo (Grupo de Cinematografía), antes del día 1.º de septiembre de 1946. Las copias presentadas en esa fecha no podrán ser retiradas ni sustituidas por otras, salvo en el caso de que la película de que se trate haya sido estrenada en Madrid.

4.ª Cada película que se presente al Concurso deberá ir acompañada de una instancia, dirigida al Jefe del Sindicato Nacional, en la que solicite su admisión. Esta solicitud deberá ir acompañada de los documentos siguientes, en forma de declaración jurada:

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

b) Ficha técnica.

c) Ficha artística.

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

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

El Sindicato entregará los reci-

bos correspondientes a cada entrega.

5.º Se establecen los siguientes premios:

Dos de 400.000 pesetas para películas de largo metraje.

Cuatro de 250.000 pesetas para películas de largo metraje.

Tres de 20.000 pesetas para películas de corto metraje.

Seis de 10.000 pesetas para películas de corto metraje.

Si el Jurado considera que alguna película más es digna de estimación artística especial podrá proponer al Excmo. Sr. Ministro de Industria y Comercio la concesión de uno o más accésits.

6.ª El 20 por 100 del importe de cada uno de los premios concedidos será distribuido por el Sindicato Nacional del Espectáculo entre el personal técnico, artístico de figuración y productor que, a juicio del Jurado, se haya hecho acreedor a esta distinción por su contribución al éxito de la película. El Jurado determinará el porcentaje en que cada uno de los elementos anteriores debe participar en la distribución de la cantidad antes señalada.

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

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

Vicepresidente, el ilustrísimo señor director general de Cinematografía y Teatro.

Vocal primero, el Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Vocal segundo, el presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.

Vocal tercero, el representante del Ministerio de Industria y Comercio en el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Vocal cuarto, un representante de la Academia de Bellas Artes.

Vocal quinto, el secretario general de Cinematografía y Teatro.

Vocal sexto, un funcionario del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Vocal séptimo, un representante de la industria cinematográfica.

Actuará de Secretario el funcionario del Sindicato Nacional del Espectáculo designado por el Jefe del mismo.

El representante de la industria cinematográfica será designado por la Junta Sindical Nacional de Cinematografía y entre aquellos de sus miembros que no tengan interés directo en el concurso.

En caso de empate en la clasificación del Jurado, será decisivo el voto de la Presidencia del mismo.

8.ª Antes del 1.º de octubre de 1946, el Jurado dictará el fallo so-

bre las películas premiadas, ordenando la publicación literal del mismo, una vez aprobado por el excelentísimo señor Ministro de Industria y Comercio.

Los premios de la producción nacional se harán efectivos dentro de los quince días siguientes a la fecha de publicación del fallo. El tanto por ciento reservado al personal que intervino en la producción premiada, de acuerdo con la Base sexta, será entregado personalmente a sus titulares en la fecha que determine el Sindicato Nacional del Espectáculo.

9.ª Los organismos oficiales que hayan realizado películas documentales de corto metraje podrán presentarlos al Concurso, pero cualquiera que fuere el premio o premios que en él se pudiera obtener se entenderá que renuncian, en favor de otras producciones de carácter privado, a la parte metálica de los mismos.

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

11. Los acuerdos del Jurado serán inapelables y los premios no podrán ser declarados desiertos ni ser fraccionados.

Madrid, 30 de abril de 1946.

En el ejercicio de las funciones delegadas a este Sindicato Nacional del Espectáculo por el Ministerio de Industria y Comercio, se convoca el Concurso anual correspondiente a 1946, a fin de premiar los mejores guiones cinematográficos que se presenten en este Sindicato Nacional, con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán acudir a este Concurso con sus trabajos todos los españoles e iberoamericanos de ambos sexos.

2.ª Los trabajos que se presenten versarán sobre uno de los temas siguientes:

a) Un hecho histórico exaltador de los valores ibéricos.

b) Drama o comedia dramática.

c) Comedia de humor, sainete, etcétera.

Los guiones presentados pueden ser indistintamente originales o adaptaciones de relatos históricos, novelas u obras teatrales de la literatura española o iberoamericana que hayan alcanzado merecido renombre.

3.ª Los guiones se presentarán

por triplicado acompañados del argumento. Se especificará con toda claridad a cuál de los tres temas anteriormente señalados se presenta el trabajo.

Los guiones contendrán íntegros, desde el punto de vista literario, el diálogo y la descripción de la acción y de los escenarios, y tendrán la extensión necesaria para la producción de una película de largo metraje.

4.^a Los concursantes presentarán con los guiones todos los datos relativos a su personalidad y domicilio y declaración jurada acreditativa de la propiedad u originalidad de la obra, o, en su caso, licencia del autor para su adaptación.

5.^a Serán rechazados de plano los guiones que se presenten con seudónimo, que estén en rodaje o con cartón de rodaje concedido o que hayan sido presentados en anteriores concursos convocados por este Sindicato Nacional.

6.^a La presentación de los trabajos se hará en el Registro General del Sindicato Nacional del Espectáculo en un plazo improrrogable que expirará el 31 de julio de 1946. El Sindicato entregará el recibo correspondiente a cada guión presentado.

7.^a Se establecen los siguientes premios:

Tres de 40.000 pesetas, que deberá recaer uno en cada uno de los tres temas especificados en la base segunda.

Tres de 25.000 pesetas, que deberán adjudicarse en la misma forma que los anteriores.

Tres de 10.000 pesetas, con iguales condiciones de adjudicación.

8.^a Alguno o algunos de estos premios podrán declararse desiertos en el caso de que los guiones presentados, a juicio del Jurado, no reúnan las cualidades artísticas precisas para ser base de una película que prestigie la cinematografía española.

9.^a El Jurado estará constituido por los siguientes miembros, todos ellos con voz y voto:

Presidente, el ilustrísimo señor Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda, en representación del excelentísimo señor Ministro de Industria y Comercio.

Vicepresidente, el director general de Cinematografía y Teatro.

Primer vocal, el Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Segundo vocal, un representante de la Real Academia de la Lengua.

Tercer vocal, el presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.

Cuarto vocal, el secretario general de Cinematografía y Teatro.

Quinto vocal, el representante del Ministerio de Industria y Comercio en el Sindicato Nacional del Espectáculo.

Sexto vocal, un funcionario del

Sindicato Nacional del Espectáculo, designado por el Jefe del mismo.

Séptimo vocal, un director cinematográfico.

Octavo vocal, el ganador o ganadores, en su caso, del primer premio de guiones en el concurso anterior.

El vocal sexto será designado por la Junta Sindical Cinematográfica.

En caso de empate en la calificación del Jurado será decisivo el voto de la presidencia del mismo.

10. El fallo se hará público antes del 1.^o de octubre de 1946, con la publicación íntegra del acta que lo contenga. Los premios se harán efectivos dentro de los quince días siguientes a la publicación del fallo. Madrid, 30 de abril de 1946.

Derechos de Aduanas en EE. UU.

Los derechos de Aduana que pagan los "films" a su entrada en los Estados Unidos son los siguientes:

Películas negativas, 1,50 por 100, es decir, 0,015 dólares por pie. Se permite la entrada "in bond" para esta clase de películas por un período de seis meses sin pago de derechos.

Las películas positivas pagan 0,005 dólares por pie.

Protección a las películas inglesas

Con objeto de proteger la producción propia en Inglaterra, la Cámara de los Comunes ha dictado disposiciones en el sentido de no autorizar en los locales la explotación de "films" extranjeros que sobrepasen las siguientes proporciones:

AÑO	1945	1946	1947
%	85	82,5	80

es decir: dicha reducción se deberá realizar de una manera paulatina, según se indica en el cuadro adjunto.

Programación en Francia

De acuerdo con la legislación actualmente existente en Francia, los programas no pueden exceder de 3.300 metros, debiendo estar compuestos de un noticiario, de uno o dos cortos metrajes y una sola película larga.

"Cine amateur" en Madrid

La última Asamblea general de la Agrupación de "Cine amateur" de Madrid ha elegido la nueva Junta directiva siguiente:

Presidente, D. Luis Suárez de Lezo; Vicepresidente, D. José Manuel Donell; Secretario, D. Mauricio Ríosalo; Tesorero, D. Luis del Campo; Jefe de Material, D. Miguel Angel G. Basabé; Vocal 1.^o, D. Daniel Jorro; Vocal 2.^o, D. Francisco Romay.

Precios de las entradas en los "cines" de Estados Unidos

Los precios de entrada en los "cines" norteamericanos oscilan entre los 0,10 y 2 dólares. A estas cantidades hay que sumarle los impuestos que se aplican a todos los billetes en la cuantía de un 20 por 100. El precio medio del billete es de 0,275 dólares.

Importancia del formato reducido en Inglaterra

En el año 1943 eran exhibidos cada semana, en Inglaterra, más de 5.000 "films" sonoros de 16 mm., excediendo del millón el número de espectadores que semanalmente los presenciaban.

En los últimos tiempos se produjeron en dicho país 200 películas del citado tamaño, destinadas a ser distribuidas fuera de los locales corrientes de exhibición.

"Cinema amateur" en Portugal

En Oporto existe un club cinematográfico amateur, denominado "Club Português de Cinematografia". El programa de trabajos es el siguiente: Producción de "films" de 8, 9,5 y 16 mm.; organización de conferencias de cultura cinematográfica por destacadas personalidades; publicación de un boletín informativo, titulado "Projector", y formación de una escuela de cine; promoción de sesiones de "cine" nacional y extranjero y organización de programas radiofónicos en Oporto y Lisboa, donde dispone de una Delegación. El "Club Português de Cinematografia" está constituido por la Dirección, una Comisión de Iniciativas y un Consejo Técnico.

CLASIFICACION DE LA PRODUCCION

La última clasificación oficial de películas españolas, realizada de acuerdo con las nuevas directrices, es como sigue:

T I T U L O S	Número de permisos
"Eres un caso"	—
"El misterioso viajero del Clipper"	2
"Mar abierto"	2
"Aquel viejo molino"	2
"La próxima vez que vivamos"	—

BIBLIOGRAFIA

FILM AND THE FUTURE, por Andrew Buchanan.—G. Allen and Unwin, Ltd.—Londres, 1945.

Nos hallamos ante un pequeño volumen —reducido en cuanto a su tamaño, no por la intención— del cinemista inglés Andrew Buchanan, quien se destacó con los noticieros denominados genéricamente "Cinemagazines", películas cortas, en serie, consideradas como original manifestación de un estilo periodístico cinematográfico. En la época del "cine" mudo, Buchanan empezó a producir esta clase de "films", y después, durante once años consecutivos, ha lanzado una película corta semanal. Fué durante largo tiempo jurado clasificador en el certamen internacional de los "Diez Mejores "Films" de Cine Amateur", y además de la producción de algunos "films" de argumento, de diversos géneros, ha realizado películas educativas y de propaganda en 35 y 16 mm.

Este su nuevo libro "El cine y el futuro" no es obra que trate de la técnica cinematográfica. Más que la forma en que se han de hacer las películas interesa al autor la influencia que estas películas ejercen y pueden ejercer en lo porvenir, con su valiosa aportación en el trabajo de moldear la civilización venidera. Destaca la responsabilidad que pesa sobre el "cinema", ya que de los propósitos que a éste guíen —mezquinos propósitos comerciales o amplios e inteligentes propósitos— depende en gran parte el bienestar futuro.

Con gran amenidad nos cuenta Buchanan sus andanzas como realizador de películas cortas, los "Cinemagazines" aludidos, desde sus comienzos, en 1926, hasta el presente, y nos habla de los progresos realizados en Inglaterra por el "cine" documental y del movimiento que este género suscitó, agrupando en su torno a un grupo inteligente y entusiasta, formado en su mayoría por escritores; de su rápido desenvolvimiento, por la gran afición promovida en el público, y de su no menos rápida caída, por la adopción de los programas dobles, que expulsaron el documental de las pantallas. Los noticieros son examinados desde una posición original y competente, pues no en balde el autor ha dedicado gran parte de sus actividades a esta especialidad, revelándonos, a continuación, la importancia y considerable ex-

tensión alcanzada hoy día por el "film" de 16 mm., que Buchanan considera, en muchos aspectos, como el verdadero "film" del futuro. Estudia las limitaciones que deben imponerse al diálogo si se quiere hacer del "cine" un lenguaje que deba ser entendido por todos, y refiriéndose al tema de la religión en el "cine" declara que la presencia de aquélla en las pantallas es esencial, no para dividir a la humanidad, sino para unirla.

Por nuestra parte acogemos el libro del señor Andrew Buchanan, sincero y ameno, con simpatía, ya que si el "film" en el futuro debe contribuir a que nos comprendamos mejor unos y otros, a los españoles esta idea nos es especialmente grata, pues sólo deseamos conocer a los demás y que los demás nos conozcan tal y como verdaderamente somos.

J. L. C.

FARBFILMTECHNIK (Técnica del cine en color), por los doctores Richard Schmidt y Adolf Kochs.—128 páginas, 79 figuras y numerosas láminas en color.—Año 1943.—Berlín.

Uno de los problemas que tiene planteados la cinematografía de todos los países y que únicamente han resuelto, desde el punto de vista comercial, los Estados Unidos, Alemania y, en parte, también Inglaterra, es el relativo al color. La literatura sobre este tema es escasa, de aquí la importancia que para el técnico presenta la aparición de libros que, como el que reseñamos, abre los cauces para el estudio y la experimentación de materias de tanto interés para el próximo futuro de nuestra industria cinematográfica.

El citado libro explica superficialmente todos los procedimientos de "cine" en color utilizados en la actualidad y, en cambio, estudia, como es natural, por tratarse de un libro de origen alemán, con más extensión y profundidad todos los temas relativos al "Agfa-color", parte de los cuales, por ejemplo, los del rodaje, proyección, maquillaje, etc., son comunes a todos los demás procedimientos; de aquí que su lectura resulte muy interesante e instructiva para todas aquellas personas que pretenden iniciar o perfeccionar sus conocimientos en esta materia.

La primera parte está destinada

al estudio físico del color, viniendo después la exposición de los diversos procedimientos utilizados para conseguir el color en el "cine", y, en tercer lugar, la explicación detallada del procedimiento "Agfa-color".

No existe en castellano ningún libro dedicado a esta especialidad, lo cual da lugar a una desorientación en estos temas aun por técnicos que trabajan en los medios cinematográficos, lo cual dió y dará lugar recientemente a varias experimentaciones de supuestos inventos —ya estudiados y rechazados hace tiempo en el extranjero por no poder resolver los fines propuestos—, a elevados gastos y a desilusiones, todo ello perjudicial a nuestra cinematografía.

La Escuela Especial de Ingenieros Industriales piensa pronto publicar la memoria debida al becario del Ministerio de Industria y Comercio señor Gutiérrez del Campo, que trata, con extensión y claridad, sobre esta especialidad; noticia que agradará a todos los técnicos, no sólo de España, sino también de aquellos países que, como Argentina y Méjico, poseen una importante industria cinematográfica.

V. L. G.

DATA BOOK ON BLACK-AND-WHITE KODAK FILMS.—1945.

Hoy día es tan grande el perfeccionamiento alcanzado por la técnica fotográfica que la obtención de resultados de verdadera calidad sólo puede lograrse mediante la interpretación y aplicación de una serie de conocimientos y propiedades de las emulsiones, tales como la "gamma", el contraste, la latitud, el poder resolutivo, la rapidez, la sensibilidad cromática, la granulación, etcétera, etc.

Por ello consideramos de verdadera utilidad, tanto para el aficionado a la fotografía como para el profesional de la cámara y el técnico de laboratorio, este libro de Kodak, en el cual, además de lo ya indicado, se incluyen las curvas características y espectrogramas de las distintas emulsiones fabricadas por dicha casa, así como numerosos datos sobre filtros, exposición, fórmulas de revelado, etc., etc.

Siguiendo su tradicional costumbre, la firma Kodak no ha escatimado detalles en la presentación de este libro.

F. E.

EXHIBICION

SECCION ESPECIAL
DEDICADA A LOS
EMPRESARIOS
Y EXHIBIDORES

PERFIL DEL MES

LOS GUSTOS DEL PUBLICO

Recientemente se han reunido en sus oficinas de Nueva York los magnates de la "20th. Century", la "Paramount" y la "Metro", para, de común acuerdo, llevar a cabo en los años venideros un programa de producción cinematográfica que siga auténticamente los deseos y gustos del espectador. Las "Tres grandes"—como denominan entre la gente del *cine* de Norteamérica a las poderosas compañías— han pulsado la opinión del aficionado yanqui, por medio de las organizaciones de distribución y de las Empresas de explotación de locales; han pedido informes a los periódicos y revistas; han oído a los Clubs de aficionados—en América, cada actor o "estrella" cuenta con docenas de Clubs a su nombre—y a las organizaciones religiosas, y, en fin, han procurado, con la característica actividad y energía comercial de Yanquilandia, enterarse de manera certera de los gustos del público cinematográfico.

El resultado ha sido, en líneas generales, el siguiente: "Menos *films* de guerra o propaganda. Menos dramas morbosos. Más comedias musicales—a poder ser en tecnicolor—, con muchas chicas guapas, canciones alegres y argumentos optimistas. También se consideran interesantes las comedias espirituales, los *films* de aventuras y las películas policíacas."

He aquí, por tanto, el panorama cinematográfico que en los años venideros nos ha de ofrecer la cinematográfica americana. Las "Tres grandes", conocedoras de la importancia vital que para el desarrollo de la industria tiene el factor "público", es seguro que encarrilarán sus proyectos hacia el sendero que señala su pintoresca encuesta. Tanto es así, que ya se anunció el rodaje de numerosas cintas, que constituyen la prueba de que los productores de Hollywood no han desoído la opinión del respetable. Torrentes de luz, colores brillantes, música, aventura, canciones alegres, situaciones optimistas... Pare-

ce como si con ello el público quisiera, al menos durante las horas de proyección, olvidar las miserias y dolores de la vida actual.

Por lo que respecta a España, y aunque no se llegue a la encuesta yanqui, es indudable que los éxitos y fracasos de las películas en cartel nos indican de manera indudable por dónde van los gustos del público y cuáles son sus inclinaciones. Y se puede asegurar esto porque tras algunos años—bastantes—en los que la falta de *cine* americano de calidad aseguraba el éxito de cualquier engendro de aquella procedencia, hoy en día existe la competencia, y el público, lógicamente, escoge y piensa dónde hallará lo que vaya más acorde con sus gustos y preferencias. Y así ocurre que películas a las que el importador o el distribuidor dedican sus mayores cuidados, creyendo que tienen el clásico "filón", discurren sin pena ni gloria, mientras que las de la acera de enfrente cosechan grandes entradas.

En la temporada cinematográfica que ahora quema sus últimos cartuchos han existido bastantes películas de procedencia americana que han alcanzado grandes éxitos comerciales, aunque en algunas la calidad artística era perfectamente mediocre. En general, a pesar de que existen los extremos—desde *Ali-Babá* hasta *Enamorados*, por ejemplo—, los *films* en tecnicolor todos han tenido mucho público. *Policia montada del Canadá* será quizá una de las más completas—arte y taquilla—de las presentadas esta temporada.

De los *films* en negro, *Siguiendo mi camino*, a pesar de los temores de muchos Empresarios, se ha mostrado como una de las campeonas. Los dramas o las comedias de fondo psicológico también han conseguido excelentes resultados. Entre ellas ha habido de todas las calidades—*Aguas turbias*, *Noche en el alma*, *Laura*, *Soberbia*, *Sé fiel a ti mismo*, etc.—, y

siempre han sido más favorecidas por el espectador de butaca que por el de las localidades populares. Para éstos, los *films* seguros son los de aventuras, que, así como en la pasada temporada pudieron ver gran cantidad de ellos—*El hijo de la Furia*, *Unión Pacífico*, *Venganza corsa* y otros—, en ésta que ahora termina se han prodigado bastante menos, en calidad y en cantidad.

Por el contrario, todas las comedias musicales, bastantes *films* de guerra y todas las películas histórico-biográficas han tenido poco público. Lo mismo que el *cine* mejicano, que a causa de que se están presentando películas que no debieran ni de importarse, por un lado, y a la excesiva cantidad de películas de iguales o similares características, por el otro, está cotizándose muy en baja, por lo menos entre los salones con público selecto.

En resumen, y tratando de dar una idea sobre los gustos y preferencias del espectador español, se puede aconsejar al importador la compra de *films* de aventuras. Esto en primer lugar. Aventuras, emociones primitivas y heroísmos, dentro, naturalmente, de la lógica, la verosimilitud y la humanidad, son calidades que gustan al público nuestro. Y si estas películas son en colores, miel sobre hojuelas. Después de este género, las comedias y dramas de corte psicológico o espiritual—si no son *demasiado* elevadas—también pueden tener buena acogida, aunque exigen un lanzamiento bien orientado y eficiente. E inmediatamente después, fluctuando entre lo bueno y lo regular, pueden ir las cintas policíacas de buen estilo: las “del Oeste”—siempre con su público—, los folletines y los *films* cómicos, sean de Abbott y Costello, “Cantinflas” o Laurel y Hardy.

Como se puede apreciar de lo que dejamos indicado, existe una disparidad bastante acentuada entre los gustos del público americano y del español. Lo que allí tiene mayor demanda aquí pasa casi completamente desapercibido. Por el contrario, las cintas que en América no tiene más que una acogida corriente son entre nosotros las de mayores éxitos. Todo ello, naturalmente, con las debidas excepciones.

En resumen, se puede asegurar que existen diferencias fundamentales entre uno y otro público. Diferencias que hay que basar, además de en la natural manera de ser y entender la vida, en las diferentes reacciones ante el sistema de “pasar el rato” y también, indudablemente, en la cantidad muchísimo mayor de *cine* que ve el americano en comparación con el español. Según cálculos anteriores a la guerra, los yanquis iban al *cine* siete veces por cada una que íbamos los españoles. Que ya está bien.

P. DE A.

JEFES DE PRODUCCION

Por JOSE ANTONIO MARTINEZ AREVALO

En España se tiene con respecto a los Jefes de Producción una idea que es ya hora de derrumbar, pues es ella una de las causas fundamentales del bajo nivel medio del “cine” español. Se cree que un Jefe de Producción es únicamente un buen administrador que sólo debe asumir la misión de llevar a buen puerto un número determinado de cifras que la empresa le da ya calendadas en unos pliegos de papel llamados presupuesto de la película.

Las empresas que tal hacen—y son las más—están equivocadas, ya que un buen Jefe de Producción dista mucho de ser simplemente un administrador. Aquél debe ser, y lo es por derecho propio, el técnico de más responsabilidad, dicho sea sin hipocresía ni falsa modestia. Al igual que el capitán en la nave, él ha de ser el orientador en el rumbo a seguir, el que debe dar y fijar las pautas y el que debe conducir de un modo directo y con plena responsabilidad la totalidad de la producción, no únicamente durante el rodaje de la misma, sino desde que se inicia en la mesa de un despacho el planteamiento de la producción, debiendo ser consultado, tanto en consideración con el guión a rodar, como en los intérpretes o en la elección de la totalidad de los técnicos, ya que el único que asume la responsabilidad es él y esa responsabilidad, como fácilmente puede verse, no puede exigírsele a un simple Administrador.

Por todo ello, un Jefe de Producción que merezca denominarse y actuar como tal, debe saber en primer lugar si el guión escogido por la empresa puede dar resultado comercial y artístico al ser plasmado en la pantalla.

En cuanto a la elección de los técnicos, tiene una importancia definitiva el que en la misma intervenga el Jefe de Producción, pues si éste es un verdadero profesional conoce la calidad, ventajas o defectos de cada uno de ellos y cuál será el más conveniente según el tipo de película que se haya de rodar. Al referirme a especialidades técnicas, entiéndase que quiero decir directores y operadores, o sea jefes de grupo, pues del acierto en la elección de estos importantísimos elementos puede depender el éxito o fracaso de una producción.

Insistiendo sobre la capacidad técnica que debe poseer el Jefe de Producción, resulta que todas las empresas depositan su confianza en él y si la calidad no es la que se esperaba, es a él a quien se responsabiliza. Es decir, que las mismas empresas desvirtúan el concepto de que sea un simple administrador la persona que ha dado en llamarse en nuestro país Jefe de Producción, debiéndosele llamar y dar la calidad que en justicia se merece, que es la de Director general de Producción, con las demás facultades.

El “cine” es una industria en la que se ponen en juego, además de sumas respetables de dinero, el prestigio artístico y cultural de nuestra Patria y, por lo tanto, nadie puede tomarlo alegremente. Por este motivo debe ponerse siempre al frente de nuestras producciones cinematográficas a personas capacitadas para darle prestigio y lograr además que el capital se sienta atraído hacia esta industria, logrando de este modo hacer de ella una de las más importantes de nuestra economía, y ganando prestigio y calidad se abrirán de par en par las puertas del comercio exterior después de lograr ganar la batalla del mercado interior.

Soy gran entusiasta de nuestra producción y para nuestro “cine” quisiera lograrlo todo, y creo que de seguir produciéndose películas con el ritmo de calidad ascendente de estas últimas temporadas, conseguiremos pronto nuestro propósito.

PARA ESTRENAR

LA CAMPANA DE LA LIBERTAD

Título original: "A bell for Adano".

Producción: "20th. Century-Fox".

Estreno en América: Agosto 1945.

Asunto: Drama de ambiente, según el reportaje de John Hersey.

Director: Henry King.

Intérpretes: Gene Tierney, John Hodiack, William Bendix, Glenn Langan, Richard Conte, etc.

Duración: Ciento tres minutos.

Censura Oficial Americana: P. G. Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—El Comandante yanqui Jappolo es nombrado Administrador civil de la villa siciliana de Adano, en el momento de la llegada de las tropas americanas a la isla de Sicilia. El pueblo presenta un aspecto tristísimo y el Comandante, lleno de actividad y entusiasmo, se dedica a reconstruirlo material y moralmente, tratando de ganarse a sus habitantes hambrientos, desesperados y sin fe en ninguna cosa. El Párrero colabora eficazmente con el Comandante yanqui, pidiendo, por su parte, una nueva campana para su iglesia, que considera básica para el renacimiento de las virtudes esenciales de los vecinos de Adano. Los intereses y pugnas particulares del pueblo obligan al Comandante a ser sentenciador de continuos conflictos y disputas, por causa de una de las cuales surge su amor hacia la bella y temperamental hija del pescador Tomaso, filósofo popular, que aconseja eficazmente a Jappolo en su trabajo. Al final, la famosa campana que tranquilizará los ánimos de Adano, aparece, conseguida por el Comandante.

Referencias.—La película tiene un corte de reportaje periodístico y conserva el aire, el realismo, la pintura de tipos episódicos y el interés dramático que John Hersey dió a su relato, que escribió cuando llegó a las costas sicilianas con las primeras tropas yanquis de desembarco. Adano sirve, a través de un interesantísimo retablo de tipos humanos, para darnos una idea acabada y certera de lo que eran los pueblos italianos a la llegada del ejército anglosajón. La realización del veterano Henry King está muy cuidada, con buenos detalles espirituales, sinceridad y un

gran plantel de actores. En América ha sido un "film" de buenos resultados comerciales. Es difícil, pese a la calidad de la cinta, prever la acogida del público español.

CANAIMA

Título original: "Canaima".

Producción: "Filmex".

Nacionalidad: Mejicana.

Estreno: Méjico, octubre 1945.

Asunto: Drama de ambiente, según la obra de Rómulo Gallegos.

Dirección: Juan Bustillo de Oro.

Intérpretes: Jorge Negrete, Charito, Granados, Andrés Soler, Carlos López Moctezuma, etc.

Duración: Ciento dos minutos.

Censura Oficial: P. A.

Argumento.—Versión cinematográfica de la conocida novela de Rómulo Gallegos del mismo título.

Referencias.—El ambiente duro, opresivo y violento de la vida de los caucheros de la selva es lo más logrado de esta película mejicana, que si no llega a ser una cosa definitiva y perfecta, tiene valores y hay emoción bien servida y expresada.

El tema, como ya es sabido, tiene una gran dureza emocional. Pasiones violentas, odios, luchas, locuras, traiciones... Toda una gama de tipos, a los que la selva da perfiles de estremecedor aguafuerte.

La interpretación, muy desigual, con aciertos y equivocaciones manifiestas.

En Méjico ha sido una película de aceptables resultados económicos, y la crítica, en líneas generales, la ha elogiado. En España no es probable que pase de una discreta medianía.

ALMA ZINGARA

Título original: "Gypsy wildcat".

Producción: "Universal", en technicolor.

Asunto: Melodrama.

Director: Roy William Neil.

Intérpretes: María Montez, John Hall, Peter Coe, Leo Carrillo, Nigel Bruce, etc.

Duración: Ciento once minutos.

Censura Oficial Americana: P. G. Legión de la Decencia: A 2.

Argumento.—Culpados de asesinar al Conde Orso, está detenida en una fortaleza toda una tribu de zín-

garos, cuyo jefe es Leo Carrillo. Sin embargo, John Hall sabe que el verdadero asesino es Douglas Dumbrie. Este se quiere casar con la bella bailarina zingara María Montez, y para ello, decide prender y ejecutar a John, de quien está enamorada María. John entera oportunamente a los gitanos de que el asesino es Douglas, y de acuerdo con ellos, escapa de la muerte y libera a toda la tribu de su encierro. Douglas rapta a María, que resulta ser hija del Conde Orso, pero los gitanos y John le dan alcance, muriendo en la pelea Douglas. Con esto se aclaran todos los asuntos y John y María—ahora ya rica y señora—se casan.

Referencias.—Una vez más los productores de Hollywood, obsesionados por la idea pictórica, han creado un "film" de indudable mediocridad, folletinesco, lleno de puerilidades e inverosímil en grado sumo. Sin embargo, hay que reconocer que la fotografía en colores está bastante bien lograda y que las aventuras, sin más complicaciones espirituales, son muy del agrado del respetable, lo cual, unido al nombre de María Montez y al technicolor, convertirán a la película en algo positivamente comercial.

EL JARDIN DE ALA

Título original: "Garden of Allah".

Producción: "Selznick International", en technicolor.

Estreno en América: Enero 1937.

Asunto: Comedia dramática.

Dirección: Richard Boleslawsky.

Intérpretes: Marlene Dietrich, Charles Boyer, Basil Rathbone, C. Aubrey Smith, Joseph Schildkraut, Allan Marshall, etc.

Duración: Ciento dos minutos.

Censura Oficial Americana: P. A. Legión de la Decencia: B.

Argumento.—En un rincón del desierto de Sahara, en la plácida calma de un oasis, traban conocimiento un hombre y una mujer, llegados a aquellas tierras en misión espiritual. Subyugados por la fuerza del ambiente, prende en ellos la llama de un amor avasallador, que les hace olvidar sus propósitos iniciales, llevándoles casi inconscientemente al matrimonio. Su amor se inicia en la grandiosidad del desierto de Saha-

PARA ESTRENAR

ra; pero pasados los primeros transportes, nace en ellos el convencimiento de haber sido juguetes de un complejo pasional producto del ambiente enervante. Sin rencores ni violencias, se separan, para reempezar cada uno el camino iniciado antes de conocerse en "jardín de Alá"...

Referencias.—En su época, fué en América una película de éxito sensacional. Hoy, pasados ya algunos años, el tecnicolor resulta excesivamente colorinista y poco real. Igualmente, la historia del "film", inteligentemente realizado por el fallecido Boleslawsky, es de reacciones tan subjetivas en un problema que no es fácil de dominar de primeras, que resultará poco comprensible para cierto sector del público. Empero, y contra estos aspectos que restan crédito a la película, existe la inmensa popularidad de sus protagonistas y actores secundarios, el atractivo innegable del misterioso y cautivador borde del Sahara, admirablemente captado y creado ante las cámaras, y el incentivo del tecnicolor, que, indudablemente, es motivo de captación del gran público. La película, en suma, puede ser de gran rendimiento económico, con una buena propaganda previa.

LAS CAMPANAS DE SANTA MARIA

Título original: "The Bells of St. Mary".

Producción: R. K. O. Radio, número 661.

Estreno en América: En diciembre de 1945.

Asunto: Continuación de "Siguiendo mi camino".

Director: Leo Mac Carey.

Intérpretes: Bing Crosby, Ingrid Bergman, Henry Travers, William Gargan, Ruth Donnelly, Joan Carroll, etcétera.

Duración: Ciento veintiséis minutos.

Censura Oficial: P. G.

Legión de la Decencia: A 1.

Argumento.—La figura inolvidable del Padre O'Malley reaparece de nuevo en su mística peregrinación. Esta vez el activo sacerdote ha de luchar contra el millonario tozudo que no quiere ayudar a la pobre Parroquia y Colegio de Santa María, del que es Superiora la Hermana Benedicta, con quien el Padre O'Malley sostiene continuas y humorísticas pugnas en cuestiones de educación y apostolado. La enfermedad hace presa en la Hermana Benedicta, que no quiere rendirse al excesivo trabajo, y el Padre O'Malley se ve en la necesidad de anunciarle la conveniencia del abandono de sus funciones. Esta situación, que es una de las más emotivas de la película, juntamente con la obra de regeneración de un pianista hundido moralmente, y el cambio de idea del capitalista ruin, tocado por la Divina Providencia, son, entre canciones, bro-

mas y veras, los temas más acentuados de esta historia que, propiamente, no tiene un argumento en el sentido que ordinariamente se entiende.

Referencias.—Cuando se anunció esta película en Nueva York, se pensó que Leo Mac Carey no podría sobrepasar las calidades y méritos de "Siguiendo mi camino". Sin embargo, todos los críticos, inmediatamente de ver "Las campanas de Santa María", reconocieron que la nueva obra de este genial animador rebasaba ampliamente los merecimientos de su "film" anterior. "Las campanas de Santa María" posee sobre su antecesora una mayor emotividad y un mayor interés espectacular que atrae y domina el ánimo del espectador, subyugándole por los méritos de una realización sencillamente estupenda, llena de detalles de humanidad, de ternura y de amor purísimo. Por otra parte, es una película tan digna, tan ejemplar, tan aleccionadora y tan delicada, impregnada además de un humorismo tan delicioso, que gustará incluso a los más reacios para admitir este género cinematográfico.

No es necesario señalar que se proyecta actualmente en América con un éxito considerable y que en España ocurrirá exactamente lo mismo, sobre todo si se le hace una propaganda bien orientada, que en las películas de este tipo es esencial para un gran rendimiento.

CLASIFICACIONES MORALES DE LA "CONFEDERACION CATOLICA NACIONAL DE PADRES DE FAMILIA"

RELACION NUM. 1

TITULO Y MARCA	Clasificación	TITULO Y MARCA	Clasificación
LA ZARINA ("20th. Century-Fox")	3-ROSA	EL CIELO Y TU (Warner Bros)	4-GRANA
EL DRAGON TIMIDO (R. K. O. Radio-Walt Disney)	1-BLANCA	OLIVIA (R. K. O. Edici.)	2-AZUL
EL FALSARIO (Universal Films)	2-AZUL	MI ILUSION ES UN MARIDO (Radio Films)	3-ROSA
ADORABLE MENTIROSA (Radios Films)	3-ROSA	EL MISTERIO DE FISKE MANOR (Columbia Filmófono)	3-ROSA
PESADILLA (Universal Films)	3-ROSA	CANCION DE CUNA (Chamartín)	3-ROSA
DOÑA BARBARA (Filmófono)	4-GRANA	ASI ES MI TIERRA (Rey Soria Films)	3-ROSA
EL LIMITE ES EL CIELO (Exclusivas Floralva)	3-ROSA	EL PORVENIR ES NUESTRO (Paramount-Mercurio Films)	3-ROSA
HISTORIA DE AMOR (Chamartín)	3-ROSA	JOVEN, VIUDA Y ESTANCIERA (Hispania Artis)	3-ROSA
SANGRE EN FILIPINAS (Paramount-Mercurio Films)	3-ROSA	NOCHE TRIUNFAL (Universal Films)	3-ROSA

INTERPRETACION DE LAS CLASIFICACIONES

1-BLANCA: Pueden verla todos los públicos. 2-AZUL: Tiene algunos reparos. 3-ROSA: Tolerable solamente para personas mayores. 4-GRANA: Tiene defectos graves para todos los públicos. 5-NEGRA: Totalmente rechazable.

LA CRITICA ESPAÑOLA OPINA DE...

Por considerarlo de interés para el exhibidor de provincias, iniciamos hoy estas páginas, en las que iremos incluyendo las opiniones de los más representativos críticos españoles acerca de las películas más sobresalientes de cada mes, y sobre las cuales le interesará al empresario tener una idea aproximada de su valor "en Prensa"

SANGRE EN FILIPINAS

"A B C"

"Los ingentes medios técnicos y la prodigiosa gama de posibilidades de todo orden que los americanos poseen en grado superlativo en materia cinematográfica, ha sido puesta en servicio de "Sangre en Filipinas", producida y dirigida por Mark Sandrich sobre guión de Allan Scott.

Las jornadas trágicas del Pacífico, cuando el Japón martilleaba constantemente las posesiones de los Estados Unidos sin piedad, han servido de tema heroico para exaltar el valor y humanitario servicio del Cuerpo de Enfermeras norteamericano. Lo de menos es el "asunto", el argumento de "Sangre en Filipinas", tema por otra parte humano y poético, en medio de tanta cruda realidad; lo demás es este gran reportaje salpicado de dramáticos detalles, de crueles realidades morales y materiales que la cámara, prodigiosamente manejada, va captando en sucesión de planos impresionantes. Todo el dramático fragor de aquellos días adversos para las armas americanas, todo el intenso heroísmo—aislado y de conjunto—de los hombres y las mujeres que navegaron por mares de muerte o se asentaron sobre tierra que ardía por constantes bombardeos despiadados, se va sucediendo plano a plano, con un realismo que no admite superación. Las escenas del quirófano, por ejemplo, están dosificadas magistralmente, y la audacia de unos planos increíblemente conseguidos penetran en la psicología del cirujano para darnos toda la lucha por salvar una vida que va a nacer en medio de aquel caos de muerte y desolación, de sangre, de fango y de lágrimas...

La anécdota poética, de mayor patetismo si cabe que la más cruda escena de guerra, consigue efectos emocionales del mejor cariz. Técnicamente, "Sangre en Filipinas" es perfecta. Hemos empezado reconociendo todo lo que el "cine" americano puede conseguir cuando se propone crear un buen "film", y éste lo es excepcional. No se ha escatimado medio alguno por lograrlo. Claudette Colbert consigue la más perfecta interpretación de su larga carrera artística en un papel cuajado de dificultades. Con ella, Verónica Lake—una Verónica distinta a la que hemos visto en otros films—. Paulette Goddard y Sonny Tuffs, aciertan plenamente. Y el resto del reparto, amplio y difícil, también. Mark Sandrich no ha escatimado ningún momento crudo ni difícil, salvándolos todos con maestría y seguridad. Y "Sangre en Filipinas" está lleno de ellos. Si algún reparo hemos de poner es la lentitud de algunas escenas que, sin embargo, son, desde el punto de vista documental, de indudable valor. Las horas

de Mindanao, Bataan, Corregidor... Las jornadas, en fin, del Pacífico, reviven en este "film" con todo su dramatismo.—
Enrique DEL CORRAL.

"YA"

"Recoge y exalta esta película un aspecto importantísimo del nuevo concepto de la guerra, que no distingue el frente de lucha de la retaguardia, ya que para la aviación todo lo que se halla en zona enemiga constituye un objetivo que hay que destruir. Y es la labor de valentía y sacrificio que cumplen las enfermeras destinadas en las primeras líneas. No llevan armas. Su piadosa misión—que define expresivamente su simbólica cruz roja—es salvadora y consoladora, pero nunca de ataque. Nada les arredra, ni los mayores peligros, si saben que pueden evitar o aliviar un dolor.

INTERPRETACION DE LAS CLASIFICACIONES DE LA CENSURA OFICIAL AMERICANA Y DE LA LEGION DE LA DECENCIA

Censura Oficial Americana

P. G.—Público general.

P. A.—Público adulto solamente.

Legión de la Decencia

A 1.—Tolerable para todos los públicos

A 2.—Tolerable para los adultos

B.—Peligrosa en parte.

C.—Inadmisible

En tres personajes—Olivia, Joan y Jeanette—se centra la dramática acción escrita por Allan Scott, con el fondo auténtico de la guerra en Filipinas, en los días de los reveses norteamericanos. Inspirado còtono marcadamente verídico, o sea primordialmente documental, presenta en esas tres mujeres, unidas fortuitamente, unas historias de muy humanas vibraciones. La muerte por los japoneses de su necedor Scott del "cine" y de la literatura—es un magnífico guionista—para dar un amplio interés a la película, de un marido, que ella misma vió horrorizada, ha hecho de Olivia un ser que sólo vive para el odio. Curada de su cruel obsesión por sus compañeras, en especial por Jeanette, ofrenda heroicamente su existencia para salvarlas de un gravísimo riesgo. Joan encuentra en el hercúleo soldado "Texas", al que aceptó como un pasatiempo más, el verdadero amor. Pero la figura de más exactos matices es Jeanette, tan

íntegra y fiel en el amor como en su trabajo.

Interpretan admirablemente esos papeles: Verónica Lake—muy diferente que en sus actuaciones habituales—, a Olivia; Paulette Goddard, a Joan, y Claudette Colbert, a Jeanette.

El experto cometido del director Mark Sandrich completa los aciertos de esta película, cuyo único defecto—y este juego de palabras dice ya bastante—es su excesiva extensión, pues dura algo más de dos horas.—**L. G. M.**

EL CIELO Y TU

"YA"

"Los nombres del director, Anatole Litvak, y de los intérpretes principales, Bette Davis y Charles Boyer, aseguran ya que esta película no puede ser vulgar. Y no lo es. Su argumento procede de una novela de Rachel Field, que lo eligió, sin duda, de los archivos policíacos y judiciales. Y como todo asunto de sensacionalista repercusión en la prensa, cultivadora o no del escándalo, tiene muchas exageraciones folletinescas; de folletín elegante y aun romántico, si se quiere, pero, a la postre, peculiares de este género convencional y efectista.

Desde la llegada de la Institutriz a la señorial mansión de los duques de Praslin y su primera conversación con ellos, se adivina fácilmente el nudo y el desenlace de la obra. En esas escenas se señala de modo clarísimo la grave desavenencia conyugal. ¿Y no resulta excesivamente recargado, sin un destello simpático y cariñoso—ni en su aspecto de madre—el carácter de la duquesa? Pero se ha acentuado más su trato insoportable, precisamente para explicar el lento y callado amor del duque por Henriette, profunda y verdadera causa del sangriento suceso matrimonial.

Anatole Litvak ha utilizado, con inspiración y pericia, en su tarea de director, unos medios expresivos de gran calidad plástica, esto es, bellamente cinematográficos. La evocación de las modas y costumbres de la época en que sucede la trama—París durante el reinado de Luis Felipe—está realizada con muy fino gusto y suma exactitud ambiental. Y de todo su cuidado y certero desarrollo resaltan las escenas del baile, cuya movilidad se refleja—como en muy animado cuadro—en unos espejos.

Bette Davis, siempre gran artista, pero de una fotogenia nada seductora, efectúa una magnífica labor en el papel de Henriette Deluzy Desportes. Y se acepta que el duque se enamore de ella, por sus valores internos y no por su apariencia, evidentemente poco atractiva.

Charles Boyer incorpora con matizada sobriedad al duque. Y logra su mejor momento interpretativo en la escena de la

muerte, parecidísima a la de "Su vida íntima".

Secundén su actuación: Bárbara O'Neil, Virginia Weidler, Jeffrey Linn, Helen Westley, Walter Hampden y Henry Danielle y Narry Evenport.

La música de Max Steiner realza sugestivamente el desarrollo de la acción." **Luis GOMEZ MESA.**

"LA VANGUARDIA"

"Acaso los nombres por sí solos no sean una garantía de calidad indiscutible, pero si estos nombres son los de Bette Davis, Charles Boyer y Anatole Litvak, el espectador en potencia puede contar con que sus esperanzas no serán defraudadas. Así nos ha ocurrido con "El cielo y tú", película fuertemente dramática en la que el arte de gran trágica de Bette Davis alcanza límites supremos, junto al reconcentrado celo inteligente de Charles Boyer, señor del gesto medido y preciso, formidable intérprete del protagonista de esta película, al que arrastra el poderoso viento de la pasión y del odio.

Basada en la conocida novela de Rachel Field, el argumento de "El cielo y tú" contiene valores emocionales de primer orden, que la película aprovecha en toda su amplitud. Quizá la proyección del asunto se apoye en una base artificiosa, pero la acción, el denso transcurrir de la cinta va siguiendo un compás, de progresivo aceleramiento dramático, que sólo utiliza las notas débiles—las intervenciones infantiles, por ejemplo—como medios indispensables para llegar a las cimas patéticas dominantes que ponen un dogal de angustia y emoción en el ánimo del público, bien pronto poseído por el vibrante letido trágico de la película.

Apenas iniciada la cinta se aprecia claramente la personalidad y el procedimiento europeos de Anatole Litvak, quien sabe calibrar con exacta precisión los límites de cada escena, la capacidad psicológica y las reacciones de los personajes, el eficaz contrapunto de la desdicha y la felicidad, para llegar al tremendo desenlace que sólo se ha podido dulcificar por la interferencia de un espíritu ajeno por completo a la concepción occidental del drama.

Es esta una película muy considerable, repleta de aciertos técnicos, rica en tipos de humano diseño y en situaciones de tenso dramatismo, de una poco común perfección cinematográfica que en algunos momentos resulta insuperable. Un numerosísimo reparto completa el conjunto. Hecho el merecido elogio a sus principales figuras, sólo nos resta destacar la briosa, penetrante labor de Bárbara O'Neil, el gesto vivaz y gracioso de Virginia Weidler, entre un delicioso grupo de niños, y, en suma, el cuidado que denotan todos y cada uno de los elementos que integran la cinta, primera producción que contemplamos desde hace tiempo de la "Warner Brothers" y que ratifica del todo la calidad que ha distinguido siempre a la citada marca." **H. S. GUERRERO**

LUZ EN EL ALMA

"ARRIBA"

La famosa novela de Somerset Maugham, que se tradujo al castellano con el título de "Luz en el alma", ha servido

para que Robert Siodmak realice una película llena de interés, apasionante, dramática e intensa. La historia de su protagonista, atormentada por la culpa del marido, se ha llevado con admirable maestría y un tino y tono rigurosamente exactos, para producir en el ánimo del espectador la emoción deseada. Así, en muchos momentos—la misa del gallo en la catedral, por ejemplo—el ánimo está tenso en la contemplación de la imagen emocional que en el lienzo aparece, y vive, más que ve, el dolor del alma atormentada.

La realización cinematográfica se escapa a veces, desde el punto de vista argumental, de la novela original. No importan estos fraudes, porque se ha procurado conseguir un clima impresionante y melancólico, para lo cual se tergiversa a veces lo narrado. Y este clima logrado es, a nuestro entender, el mérito mayor de la película.

No es Diana Durbin la actriz más a propósito para este papel, que en manos de una Teresa Wrigth o de una Ingrid Bergmann habría alcanzado una mayor grandeza. Pero Diana lleva por delante el encanto de su maravillosa feminidad y conquista al público con su sola presencia. Por ello alcanza cumbres de perfección en los momentos en que la ternura o la delicadeza son factores principales del tema, verbi gracia, la presentación de la novia a la madre, pero "se queda corta" en los momentos trágicos, que escapan fácilmente a su sencilla manera de actuar.

Como cantante obtiene otro triunfo resonante al interpretar dos únicas canciones totalmente distintas a las que hasta ahora nos ha ofrecido en películas anteriores.

A Gene Kelly le cae en suerte un papel desagradable, pero tan lleno de matices humanos que no resulta difícil de expresar. El lo hace con magnífica naturalidad, y en ella reside el mérito mayor de su trabajo.

Con ellos actúan muy bien Richard Whorf en el papel de un timentillo tímido, muy bien visto; Gale Sondergaard y Dean Harens, que llevan con buen sentido sus respectivos cometidos, realizando entre todos una gran comedia."—**F. HERNADEZ BLASCO.**

"YA"

"El título verdadero de la novela de W. Somerset Maugham—autor evidentemente "muy cinematográfico"—en que está basada esta película es "Vacaciones en Navidades". Pero se ha variado no sólo el título, sino también muchas de sus incidencias: desde la condición del joven protagonista, que en la obra original es un estudiante—y no un teniente del Ejército de los Estados Unidos—, al lugar de la acción, que en aquella es París y en la película Nueva Orleans. El director, Robert Siodmak, eligió esa bella ciudad—como antes lo hizo René Clair en su primer "film" norteamericano, "La llama de Nueva Orleans", con Marlene Dietrich—, por la gran fidelidad de Louisiana a su tradición francesa. Y por esto, el valor principal de la película es su esmerada y exacta ambientación. Las escenas en "Maison Lafitte" tienen el tono adecuado a la indole—mal encubierto por un lujo sin elegancia—, opuesto a toda moral del establecimiento. Y como contraste a ese ingrato

cuadro, descuellos una honda devoción la escena de la misa del gallo en la catedral, cuando Abigail, arrepentida de su triste vida de pecado, estalla en sollozos.

Plásticamente, esto es, en la parte que corresponde al director y a sus colaboradores, el escenógrafo y el operador, la película es de gran calidad. Pero la trama es confusa y las psicologías de sus personajes no están bien expresadas. Acaso sea mejor así, ya que ninguno es normal—excepto el teniente—, ni la propia Abigail, y menos que todos, la madre de Robert Manne, de un carácter extraño y de sentimientos extraviados, merecedora de ser estudiada por un psiquiatra.

Interpreta Diana Durbin en esta película—en prueba de su inquietud artística—un papel muy distinto de sus actuaciones anteriores. Pero viven mucho mejor los personajes sencillos, ingenuos y felices, que los complicados y vencidos, en sus mejores inclinaciones, por la desdicha.

Comparten su cometido Gene Kelly, Richard Whorf, Gladys George, Dean Harens, Gale Sondergaard y David Bruce." **L. G. M.**

SANGRE SOBRE EL SOL

"LA VANGUARDIA"

"Como secuela cinematográfica de la última guerra, los estudios americanos han empezado a enviarnos películas de tema bélico, y, complemento, cintas de espionaje, que en el caso concreto de este "film" tienen una vitola "gangsteriana" fácilmente perceptible y, por tanto, animadas de un prioso dinamismo, que Frank Lloyd ha mantenido ágilmente.

"Sangre sobre el sol" se origina argumentalmente en el rapto del documento denominado "plan Tanaka", pauta y guión del expansionismo japonés, y monta una novelesca trama donde se introducen personajes interesantísimos—el almirante Yamamoto, el tenebroso Mitsuru Toyama y el entonces coronel Tojo—, que a la vez que reflejan el torvo y péfido proceder de los nipones en sus manejos imperialistas de anteguerra, sirven para que el interés de la intriga no decaiga y el espectador siga apasionado la accidentada búsqueda del citado documento, que da lugar a numerosas incidencias, violentamente resueltas por los todavía ágiles y espectaculares puñetazos de James Cagney, que culminan en una lucha realizada de un modo impresionante.

Al igual que todas las películas americanas del género, esta que comentamos tiene la virtud de la soltura, de la ligereza narrativa. Se plantea el asunto, y en rápidas imágenes se camina hacia su solución. En el mínimo espacio se incluyen los máximos elementos dramáticos de interés, desde el asesinato hasta lo sentimental—finamente matizado—, pasando por los atentados, las luchas a brazo partido y los manejos de la traicionera "diplomacia" nipona, sin olvidar el escalofriante "harakiri" del barón Glich Tanaka.

Se trata de una película decididamente entretenida, que el público sigue con justificado interés. La interpretación registra la suave, delicada personalidad de Silvia Sydney, henchida su labor de una dulce ternura expresiva, diametralmente opuesta a la intriga no decaiga y el espectador siga al tipo violento, desgarrado y rudo de James Cagney."—**H. S. GUERRERO.**

INFORMACION DE TODAS PARTES

Lo que ha producido Hollywood en 1945

Resulta interesante para poder estudiar las campañas de producción norteamericana y su expansión en el mundo la siguiente estadística sobre las clases y géneros de las películas producidas en Hollywood durante el año 1945:

GENEROS	Porcentajes
Dramas de ambiente o románticos	24 %
Comedias musicales	10 %
"Films" de terror o dramas psicológicos	21 %
Comedias ligeras y sentimentales	22 %
Biográficas e históricas.....	14 %
"Films" del "Oeste"	7 %
Otros géneros	2 %

Como se aprecia claramente, los dramas y las comedias, seguidas de cerca por las películas policíacas, se han llevado las preferencias de los productores. Parece que en este año la balanza se inclina hacia los "films" cómicos y las comedias musicales.

Hacia la normalización de la exhibición en Francia

La estadística más reciente de los locales de espectáculos franceses señala las siguientes cifras, que enviamos a los exhibidores españoles: Salones en explotación, 4.529; de ellos, 258 son sola y exclusivamente "cines". El resto funcionan alternativamente o por temporadas.

"Las campanas de Santa María" baten el record

Se acaba de estrenar en el "Alameda", de la capital de Méjico, la nueva película yanqui "Las campanas de Santa María". Después de un buen lanzamiento, basado principalmente en la labor de Ingrid Bergman y Bing Crosby, y en la tónica mística de su argumento, y a pesar de los pronósticos pesimistas de muchos periódicos, la película ha batido todos los records en cuestión de recaudaciones hasta el día de la fecha. El día de su estreno se recaudaron 30.000 pesos, cifra nunca alcanzada hasta ahora en los salones de Méjico.

"La educación técnica cinematográfica en Francia"

Un acontecimiento importante relacionado con la industria cinematográfica es el que se refiere al programa desarrollado en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos

de París, programa que viene expuesto en la revista "Cinematographie Française".

Unos 350 aspirantes a ingreso se presentan anualmente en el citado Instituto, siendo admitidos únicamente alrededor de 30. De éstos, unos cursan dos o tres años y otros —los que aspiran a ser operadores de cabina—un año.

Durante el primero y segundo año se estudia dirección, producción, técnica de sonido y cámaras.

En el tercer año se estudia solamente dirección y producción. En el programa de cultura general se incluyen estudios históricos y sociales, historia del arte, música, vestuario, decoración, teatro y "cine", comparación de literatura y "cine", estética, técnica general. Los estudios técnicos se complementan con las prácticas correspondientes: trabajos con cámara, montaje, trucos, etc. El curso para operadores de cámara comprende estudios técnicos generales, óptica, trabajo con la cámara, etc. Los técnicos de sonido estudian también sensitometría y hacen prácticas de laboratorio.

Atención a Ivonne de Carlo

El inquieto productor de la "Universal" Walter Wanger ha lanzado un nuevo "filón" femenino que recomendamos a la atención de los exhibidores. Ivonne de Carlo, bellísima morena, que tras una propaganda muy yanqui ha sido la protagonista de varios "films" en tecnicolor de grandes recaudaciones. Basta decir que el prestigio "taquillero" de María Montez se ha visto seriamente comprometido con esta aparición que llega de la mano de Walter Wanger, para darnos cuenta de lo que puede significar para las pantallas españolas.

El material de "20TH. Century-Fox" para la nueva temporada

Con el desacertado y poco serio título de "Lote Atómico", la "Century-Fox" anuncia las siguientes películas para la nueva temporada: "La canción de Bernadette", por Jennifer Jones; "La campana de la libertad", por Gene Tierney; "Tampico", por Edward G. Robinson; "Diez héroes de West Point", por Mauren O'Hara; "El Capitán Eddie", por Fred Mac Murray; "Las llaves del reino", por Gregory Peck; "Cita en los cielos", por Lon McCallister; "La casa de la calle 92", por William Eythe; "Infierno en la tierra",

por Gene Tierney; "Claudia", por Dorothy MacGuire; "Lazos humanos", por Joan Blondell; "Vidas sin rumbo", por Henry Fonda; "El renegado", por Paul Muni; "Un americano en la RAF", por Tyrone Power; "Sherlock Holmes", por Basil Rathbone; "Stan y Oliver, toreros", por Laurel y Hardy; "El gran milagro", por Don Ameche; "El despertar de una ciudad", por Alice Faye; "Náufragos", por Tallulah Bankhead, y "Alma rebelde", por Joan Fontaine.

Una lista copiosa y en la que hay de todo..., como en botica.

"Paramount" anuncia su nuevo material para España

A través de la organización "Mercurio Films", la "Paramount" anuncia el siguiente material para la próxima temporada: "Por el valle de las sombras", por Gary Cooper; "Corsarios de Florida", por Friedrich March; "China", por Loretta Young; "La intrusa", por Ray Milland; "Amor sin refugio", por Paulette Goddard; "Diablillos con faldas", por Dorothy Lamour; "El precio de la gloria", por Alan Ladd; "Donde nacen los héroes", por Dorothy Lamour; "Piratas del mar Caribe", por Ray Milland; "Más allá del horizonte azul", por Dorothy Lamour; "Sangre en Filipinas", por Claudette Colbert; "Ella fué mi perdición", por Bárbara Stanwyck; "El porvenir es nuestro", por Loretta Young; "Misterio en la noche", por Joel McCrea, y "Bodas blancas", por Claudette Colbert.

El auge del tecnicolor

El cincuenta por ciento por lo menos de lo que actualmente produce Hollywood es en tecnicolor. Las instalaciones y laboratorios de la Compañía de Tecnicolor, que es la que explota el sistema, son insuficientes para cubrir todas las demandas de los productores y distribuidores. Actualmente anuncia una ampliación considerable, con la que se tratará de satisfacer todo el mercado.

Harold Lloyd, Preston Sturges y Orson Wells, unidos en un film

En el nuevo film de Harold Lloyd "El pecado de Harold", que es una producción de Howard Hughes, hace un papel de ilusionista el conocido escritor, actor y director cinematográfico Orson Welles. El guión y la dirección corren a cargo de Preston Sturges, famoso comediógrafo que ha dirigido ya varias películas.



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



NUEVA FILMS S. A.

AV. JOSE ANTONIO, 22

MADRID



PRODUCCION, DISTRIBUCION Y EXPORTACION
DE PELICULAS



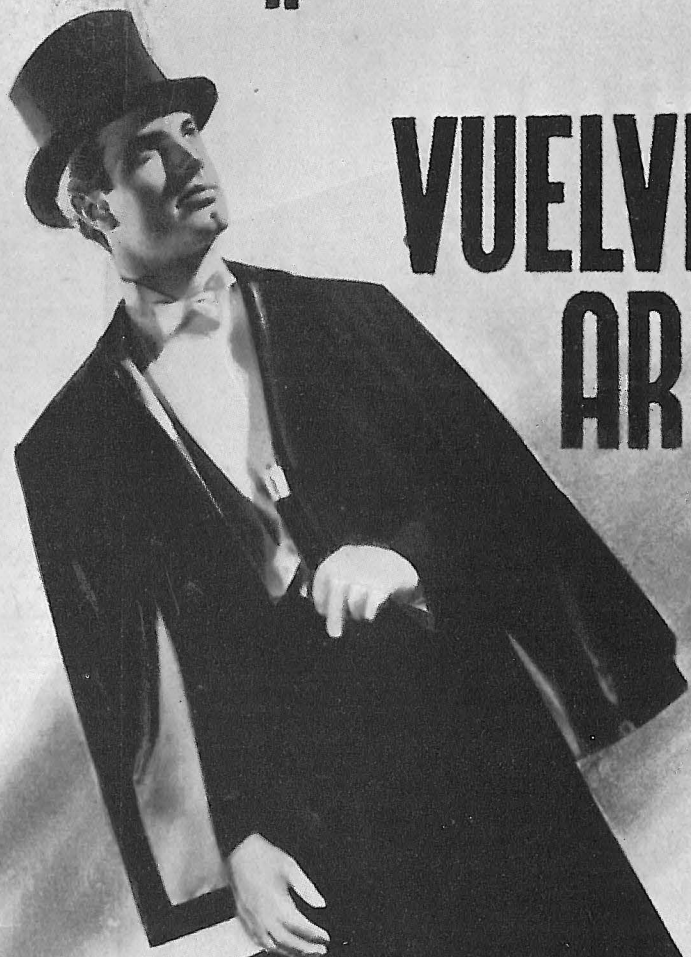
Valca

*Material fotográfico
sensible de gran calidad*

PRODUCTOS FOTOGRAFICOS S. A.
BILBAO

¡¡ PROXIMAMENTE !!

VUELVE ARSENIO LUPIN



CON
ELLA RAINES
CHARLES KORVIN

J. CARROLL NAISH
GALE SONDERGAARD
GEORGE DOLENZ y MILES MANDER

DIRECTOR: FORD BEEBE



**DISTRIBUCION
CHAMARTIN**

RINCÓN

UNA MARCA
DE
GARANTIA



OFICINAS CENTRALES:

Avenida José Antonio, 31

Tlfos. 28321, 22, 23.

MADRID



PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS
B. O. A.

INICIAN EL RODAJE
DE SU PRIMERA PRODUCCION:

"ABEL SANCHEZ"

SEGUN LA NOVELA
DE

D. MIGUEL DE UNAMUNO

CON

MANUEL LUNA, ROBERTO REY,
ALICIA ROMAY,
MERCEDES MARIÑO

DIRECCION:

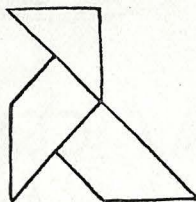
CARLOS SERRANO DE OSMA

Cámara: EMILIO FORISCOT

Adaptación: PEDRO LAZAGA

Bocetos: JOSE G. DE UBIETA

Música: JESUS LEOZ



ESTUDIOS
DIAGONAL

JEFE DE PRODUCCION:

JOSE ANTONIO MARTINEZ AREVALO

